



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2017  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

# 5

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

UNED





# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2017  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

# 5

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

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.5.2017>



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, 2DB, ERIH (ESF).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA  
Madrid, 2017

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 5, 2017

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  
Carmen Chincoa Gallardo · <http://www.laurisilva.net/cch>

Impreso en España · Printed in Spain



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

**Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte** es la revista científica fundada en 1988 que publica el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED. Está dedicada a la investigación en la Historia del Arte de todas las épocas y acoge trabajos inéditos de investigación, en especial artículos que constituyan una aportación novedosa, que enriquezcan el campo de estudio que abordan y que ofrezcan una perspectiva de análisis crítico. Va dirigida preferentemente a la comunidad científica y universitaria, tanto nacional como internacional, así como a todos los profesionales del Arte en general. Su periodicidad es anual y se somete al sistema de revisión por pares ciegos. La revista facilita el acceso sin restricciones a todo su contenido desde el momento de su publicación en esta edición electrónica. Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII se publica en formato electrónico.

**Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte.** (*Space, Time and Form. Serie VII*) is a peer-reviewed academic journal founded in 1988 and published by the Department of History of Art at the Faculty of Geography and History, UNED. It is devoted to the study of Art History of all periods and is addressed to the Spanish and international scholarly community, as well as to professionals in the field of Art. The journal welcomes previously unpublished articles, particularly works that provide an innovative approach, contribute to its field of research, and offer a critical analysis. It is published annually. The journal provides unrestricted access to its content beginning with the publication of the present online issue. Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII is published online and is indexed in the databases and directories listed below.

**Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII** está registrada e indexada en Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos internacionales y nacionales, como recomiendan los criterios de la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora: ERIH PLUS, ISOC (CINDOC), FRANCIS, PIO, Ulrich's, SUDOC, ZDB, Bibliography of the History of Art, REDIB, LATINDEX, MIAR, Dialnet, e-spacio UNED, CIRC 2.0 (2016), DULCINEA (VERDE), Emerging Sources Citation Index (ESCI) y Directory of Open Access Journals (DOAJ).

#### **EQUIPO EDITORIAL**

**Edita:** Departamento de Historia del Arte, Universidad Nacional de Educación a Distancia

**Director del Consejo de Redacción:** Antonio Urquizar Herrera (UNED)

**Editores:** Inmaculada Vivas Sáinz (UNED), Joaquín Martínez Pino (UNED)

#### **EDITOR INVITADO DEL DOSSIER DE ETF SERIE VII. HISTORIA DEL ARTE. N.º 5, NUEVA ÉPOCA (2017):**

Avinoam Shalem, Columbia University of New York

**Co-editora del dossier:** Inés Monteiro Arias, Departamento de Historia del Arte, (UNED)

#### **CONSEJO DE REDACCIÓN**

Luis Arciniega García, Departamento de Historia del Arte, Universitat de Valencia

Diana Carrió Invernizzi, Departamento de Historia del Arte, UNED

Consuelo Gómez López, Departamento de Historia del Arte, UNED

Susanne Kubersky-Piredda, Biblioteca Hertziana de Roma

Alexander Marr, Department of History of Art. Cambridge University

Inés Monteiro Arias, Departamento de Historia del Arte, UNED

Esther Pons Mellado, Conservadora del Museo Arqueológico Nacional de Madrid

Genoveva Tusell García, Departamento de Historia del Arte, UNED  
Antonio Urquizar Herrera, Departamento de Historia del Arte, UNED  
Diana Wechsler, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina

#### **COMITÉ CIENTÍFICO**

Francisco Calvo Serraller, Universidad Complutense de Madrid y Real Academia de Bellas Artes  
Ferrán Barenblit, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona  
Diane Bodart, École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, París  
Antonio Bonet Correa, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid  
Miguel Cabañas Bravo, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC, Madrid  
Ute Dercks, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck, Florencia  
Etelvina Fernández González, Universidad de León  
Aurora Fernández Polanco, Universidad Complutense de Madrid  
José Manuel García Iglesias, Universidad de Santiago de Compostela  
Luca Molà, European University Institute, Florencia  
Isabel Ruíz de la Peña, Universidad de Oviedo  
Roser Salicrú i Lluch, Institución Milá y Fontanals, CSIC, Barcelona  
Andrea Sommer Mathis, Austrian Academy of Science, Viena  
Sigrid Weigel, Centre for Literature-Research in Berlin

#### **DIRECTORA DE ETF SERIES I–VII**

María J. Peréx Agorreta  
Departamento de Historia Antigua, Decana Facultad de Geografía e Historia, UNED

#### **SECRETARIO DE ETF SERIES I–VII**

Jesús López Díaz  
Departamento de Historia del Arte, UNED

#### **GESTOR PLATAFORMA OJS**

Carmen Chíncoa Gallardo

#### **COMITÉ EDITORIAL DE ETF SERIES I–VII**

Carlos Barquero Goñi, Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas, UNED; Enrique Cantera Montenegro, Director del Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas, UNED; Virginia García-Entero, Departamento de Prehistoria y Arqueología, UNED; Ana Clara Guerrero Latorre, Departamento de Historia Contemporánea, UNED; Patricia Hevia Gómez, Departamento de Prehistoria y Arqueología, UNED; Ángeles Lario González, Departamento de Historia Contemporánea, UNED; José Manuel Maíllo Fernández, Departamento de Prehistoria y Arqueología, UNED; Irene Mañas Romero, Departamento de Historia Antigua, UNED; Joaquín Martínez Pino, Departamento de Historia del Arte, UNED; Alberto Mingo Álvarez, Departamento de Prehistoria y Arqueología, UNED; Francisco José Morales Yago, Departamento de Geografía, UNED; Antonio José Rodríguez Hernández, Departamento de Historia Moderna, UNED; Inmaculada Vivas Sáinz, Departamento de Historia del Arte, UNED.

**LISTADO DE EVALUADORES DE ETF SERIE VII. HISTORIA DEL ARTE. N.º 2, NUEVA ÉPOCA (2014)**

Evaluadores/as que contribuyeron en números anteriores de la revista, y autorizaron la publicación de su nombre con dos años de retardo:

Reviewers participating previous issues, New Era, who agreed the publication of their names:

Begoña Alonso Ruiz (Universidad de Cantabria)  
Luis Arciniega García (Universidad de Valencia)  
África Cabanillas Casafranca (Grupo Investigación Pintoras Españolas Mujeres del Siglo XX (PEMS20) Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED)  
Juan Luis Carriazo Rubio (Universidad de Huelva)  
Diana Carrió Invernizzi (Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED)  
Rafael Cómez Ramos (Universidad de Sevilla)  
Luis Deltell Escolar (Universidad Complutense de Madrid)  
Félix Díaz Moreno (Universidad Complutense de Madrid)  
Pilar Díaz Sánchez (Universidad Autónoma de Madrid)  
Aurora Fernández Polanco (Universidad Complutense de Madrid)  
Manuel García Guatas (Universidad de Zaragoza)  
Mercedes Gómez-Ferrer Lozano (Universidad de Valencia)  
Vicente Lleó Cañal (Universidad de Sevilla)  
Federico López Silvestre (Universidad de Santiago de Compostela)  
Josefina Méndez Vázquez (C.A. UNED Denia)  
Alfredo J. Morales Martínez (Universidad de Sevilla)  
Victoria Ramirez Ruiz (Universidad Internacional de La Rioja)  
Laura Triviño Cabrera (Universidad de Málaga)  
Juan Antonio Yeves Andrés (Museo Lázaro Galdiano)

**CORRESPONDENCIA**

Revista *Espacio, Tiempo y Forma*  
Facultad de Geografía e Historia, UNED  
c/ Senda del Rey, 7  
28040 Madrid  
e-mail: [revista-etf@geo.uned.es](mailto:revista-etf@geo.uned.es)





## SUMARIO · SUMMARY

- 13 **Dossier**  
*Treasures of the Sea: Art before Craft?*, by Avinoam Shalem  
*Tesoros del mar: ¿El Arte antes de la destreza?*, por Avinoam Shalem
- 15 AVINOAM SHALEM (GUEST EDITOR)  
*Treasures of the Sea: Art before Craft?. An Introduction*  
*Tesoros del mar: ¿El Arte antes de la destreza?. Introducción*
- 35 BARBARA BAERT  
*Marble and the Sea or Echo Emerging (A Ricercar)*  
*El mármol y el mar o el surgimiento del eco (una búsqueda)*
- 55 KAREN PINTO  
*In God's Eyes: The Sacrality of the Seas in the Islamic Cartographic Vision*  
*A través de los ojos de dios: la sacralidad de los mares en la visión cartográfica islámica*
- 81 MATTHEW ELLIOTT GILLMAN  
*A Tale of Two Ivories: Elephant and Walrus*  
*Una historia de dos marfiles: el elefante y la morsa*
- 107 PERSIS BERLEKAMP  
*Reflections on a Bridge and Its Waters: Fleeting Access at Jazirat b. 'Umar / Cizre / 'Ain Diwar*  
*Reflejos sobre un puente y sus aguas: un acceso rápido a Jacirat b. 'Umar / Cizre / 'Ain Diwar*
- 141 HANNAH BAADER  
*Livorno, Lapis Lazuli, Geology and the Treasures of the Sea in 1604*  
*Livorno, lapislázuli, geología y los tesoros del mar en 1604*
- 169 **Miscelánea · Miscellany**
- 171 JOAN DURAN-PORTA  
*Nuevos datos sobre la temprana difusión del ajedrez en los Pirineos, y una reflexión sobre las piezas de Àger*  
*New Evidences on the Early Spread of Chess in the Pyrenees, and a Consideration about the Àger Set*

- 189 **BEGOÑA ALONSO RUIZ**  
La Capilla de la Anunciación en la iglesia de Santa María Magdalena de Torrelaguna (Madrid) en el contexto de la construcción de bóvedas baídas en el siglo XVI  
The Chapel of the Annunciation in the Church of Santa María Magdalena in Torrelaguna (Madrid) in the Context of the Construction of Pendentives Vaults in the 16<sup>th</sup> Century
- 213 **ESTEBAN ÁNGEL COTILLO TORREJÓN**  
El ciclo mariano de Francisco Caro y Andrés de Leito para la Real capilla de San Isidro en Madrid  
Marian Cycle of Francisco Caro and Andrés de Leito for the Royal Chapel of San Isidro in Madrid
- 247 **DAVID CHILLÓN RAPOSO**  
La sensibilidad estética siciliana en la ciudad de Sevilla a finales del siglo XVII: el origen de la devoción a Santa Rosalía  
Sicilian Aesthetic Sensibility in the City Seville at the End of the 17<sup>th</sup> Century: Introduction of the Devotion to Santa Rosalía
- 273 **DAVID SERRANO LEÓN**  
La relación del tiempo y la metodología en la pintura del natural. Algunos casos aislados. Euan Uglow y Antonio López  
The Relationship between Time and Methodology in Naturalist Painting. Some Isolated Cases. Euan Uglow and Antonio López
- 289 **M<sup>a</sup> DEL PILAR GARRIDO REDONDO**  
Isabel Quintanilla: el realismo de lo cotidiano. ¿Hiperrealismo?  
Isabel Quintanilla: The Realism of the Daily Life. Hyperrealism?
- 315 **GUILLERMO AGUIRRE-MARTÍNEZ**  
La casa como puerta de entrada hacia un orden arquetípico en la obra plástica de Thomas Virnich  
The House as an Entrance Door into an Archetypal Order in Thomas Virnich's Sculptural Work
- 333 **LUCAS E. LORDUY OSÉS**  
Fotógrafas mexicanas: imágenes de disidencia y empoderamiento  
Mexican Women Photographers: Images of Dissidence and Empowerment
- 353 **ESTEFANÍA LÓPEZ SALAS**  
Durán Salgado, de la Sota, Samos: dos proyectos de una granja escuela  
Durán Salgado, de la Sota, Samos: Two Projects for a Farm School
- 391 **DANIEL LÓPEZ BRAGADO & VÍCTOR-ANTONIO LAFUENTE SÁNCHEZ**  
El palacio de los Condes de Alba de Aliste y su transformación en Parador Nacional de Turismo de Zamora  
The Palace of the Counts of Alba de Aliste and their Transformation into Parador Nacional de Turismo of Zamora

- 417 PATRICIA GARCÍA-MONTÓN GONZÁLEZ  
Vino cargado de materiales y proyectos. El diplomático ecuatoriano José Gabriel Navarro y el Museo del Prado  
He Came with a Lot of Projects and Materials. The Ecuadorian Diplomat José Gabriel Navarro and the Prado Museum
- 451 PABLO ALLEPUZ GARCÍA  
El impulso historiográfico y/o arqueológico en España. Génesis, recepción, posibilidades  
The Historiographic and/or Archeological Impulse in Spain. Genesis, Reception, Possibilities
- 473 VERÓNICA CAPASSO  
Sobre la construcción social del espacio: contribuciones para los estudios sociales del arte  
About Social Construction of Space: Contributions for Social Studies of Art
- 491 **Reseñas · Books Review**
- 493 AMPARO SERRANO DE HARO: Algunos libros recientes sobre Arte y Género  
Barroso Villar, Julia, *Mujeres árabes en las artes visuales*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016. ISBN: 978-84-16933-22-8, pp. 185.  
  
Méndez Baiges, Maite (ed.), *Arte Escrita: texto, imagen y género en el arte contemporáneo*, Granada, Comaresarte, 2017. ISBN: 978-84-9045-492-3, pp. 199.
- 495 JOSÉ ANTONIO VIGARA ZAFRA  
Puig, Isidro; Company, Ximo; Garrido, Carmen; Herrero, Miguel Àngel, *Francisco de Goya. Carlos IV*. Lleida, CAEM-Universitat de Lleida, 2016. ISBN: 978-84-8409-857-7 Páginas: 168.
- 497 BORJA FRANCO LLOPIS  
Irigoyen-García, Javier: *Moors Dressed as Moors. Clothing, Social Distinction, and Ethnicity in Early Modern Iberia*. Toronto, University of Toronto Press, 2017, ISBN 978-1-4875-0160-0, 316 pp.
- 501 ANTONIO PERLA DE LAS PARRAS  
Laguna Paúl, Teresa (coordinadora): *Facistol de la catedral de Sevilla*. Estudios y recuperación, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, Cabildo de la S.M.P.I. Catedral de Sevilla, 2016, ISBN 978-84-472-1804-2, pp. 260.
- 505 **Normas de publicación · Authors Guidelines**

# DOSSIER

## TREASURES OF THE SEA: ART BEFORE CRAFT?

Edited by Avinoam Shalem

## TESOROS DEL MAR: ¿EL ARTE ANTES DE LA DESTREZA?

Editado por Avinoam Shalem



MOTHER-OF-PEARL INCISED WITH VERSES 51 AND 52 OF SURAT AL-QALAM ('THE PEN') AND WITH MAGICAL NUMBERS. NATIONAL MUSEUM OF HISTORY OF AZERBAIJAN, BAKU. Photo: Avinoam Shalem.

# TREASURES OF THE SEA: ART BEFORE CRAFT. AN INTRODUCTION

## TESOROS DEL MAR: ¿EL ARTE ANTES DE LA DESTREZA? INTRODUCCIÓN

Avinoam Shalem<sup>1</sup>

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2017.19741>

### Abstract

The sea, like an embryo or a foetus, seems to represent «a sort of first stage in the advancement of superior life forms». Its fluid character suggests an early age of our world's foundation, before fluid turns to stone. It appears as an archaic cosmos into which one descends in order to find hidden treasures in its depths. How did artisans work, shape, and integrate the varied materials of the sea into an artistic oeuvre? Which meanings were attached to these materials? When, how and why were the materials' fluid origin remembered?

The sea can be considered the great global depot of the world, which includes objects of both great and ordinary character, illustrating ambitious and innocent aspirations to an equal extent. Moreover, the particular shininess of the oceanic materials, like pearls, shells or animals' skins, was usually associated with cosmic elements and thus emphasizes the pure and primal characters of these substances. The treasures of the sea were therefore beyond national. They were global. And their aquatic identity made them universal.

Metaphorically speaking, the sea, as an object, has body, shape and even face, and is demarcated by earth and air. This amorphous entity has a solid bottom, its upper surface, namely face, touches the air, and its walls constantly struggle against solid substances such as rock and stone. In addition, its depths are unknown. There, in the heart of darkness, unconsciousness resides.

This introductory essay aims at opening the so-called 'Pandora Box' of the fluid realm of the seas. It presents this space's great potential in providing us with vast amounts of historical information, usually 'lying concealed', as if under the water.

### Keywords

Under-water archaeology; Cosmological Knowledge; Sea creatures; Pearls; Shells; Corals; Tortoise shells; Rock crystals.

---

1. Art History and Archaeology, Columbia University, New York; C.e.: [as4501@columbia.edu](mailto:as4501@columbia.edu)

## Resumen

El mar, como un embrión o un feto, parece representar «una especie de primera fase en el desarrollo de formas de vida superiores». Su carácter fluido sugiere un periodo temprano del origen de nuestro mundo antes de que el fluido se petrificase. Se presenta como un cosmos arcaico al que descendemos con el fin de encontrar tesoros ocultos en sus profundidades. ¿Cómo pudieron los artesanos trabajar, dar forma e integrar los distintos materiales marinos en una obra de arte? ¿Qué significados se asociaban a estos materiales? ¿Cuándo, cómo y por qué se recordaba el origen fluido de estos materiales?

El mar puede considerarse el gran almacén global del mundo, que incluye objetos de carácter especial y ordinario, exhibiendo aspiraciones ambiciosas e inocentes a partes iguales. Es más, el brillo peculiar de los materiales marinos, como perlas, conchas o pieles de animales, se asociaba normalmente con elementos cósmicos y con ello se resaltaban las características puras y primarias de estas sustancias. Los tesoros marinos traspasaban así los límites de lo nacional. Eran globales. Y su identidad acuática los hacía universales.

Hablando metafóricamente, el mar, como objeto, tiene cuerpo, forma e incluso cara y queda enmarcado entre la tierra y el aire. Esta entidad amorfa tiene un fondo sólido, una superficie superior, es decir su cara, toca el aire y sus muros luchan constantemente contra cuerpos sólidos como rocas y piedras. Además, se desconocen sus profundidades. Ahí, en el corazón de la oscuridad, reside la inconsciencia. Este ensayo introductorio pretende abrir la llamada «Caja de Pandora» del ámbito de los mares. Nos presenta el gran potencial de este espacio al proporcionarnos grandes cantidades de información histórica, normalmente «oculta», como si estuviese cubierta por agua.

## Palabras clave

Arqueología submarina; conocimientos cosmológicos; criaturas marinas; perlas; conchas; caparazones de tortuga; cristal de roca

.....

«Sea and ocean history is more novel than it sounds. It admirably exemplifies a new historiography of large areas. In one sense, the inquiry revisits a traditional historical geography. At the same time, both its scope and its methods are so distinctive as to make it an exciting –and quite unpredictable– area of reflection and research».<sup>2</sup>

## I.

In 1925 the water level of the Caspian Sea began receding sharply. Less than a decade later, remnants of an elongated fortified island measuring 180 by 40 meters came to light, its outline fully discernable. What was exposed appeared as a *fata morgana*: partially hidden by water and yet exposing the fundamentals of the island's stone-built wide walls and towers to the astonished citizens of Baku. The entire landmass of the elongated island, which to some extent recalls the kidney-like shape of the Caspian Sea, was completely fortified by a defensive structure. Approximately two meters in width, the fortification's walls carefully followed the curved line of the island's borders, encircling it completely. In addition, approximately fifteen semicircular towers were located along these walls, usually set at the corners and indentations of the walled structure, and another circular tower, slightly higher than the rest, appeared at the extreme corner of the island.

Soon after, in 1938, excavations began, and between 1939 and 1968 more than seven hundred inscribed panels were slowly extracted from the sea.<sup>3</sup> These stone panels were once set next to each other to form a monumental inscribed band that ran along the fortification's walls. A great deal of information was drawn from this inscription: the names of the patron, powerful figures of the Shirvanshah dynasty as well as that of the architect, Abdul-Majid Masud oglu, were beautifully carved on the band.<sup>4</sup> The fortified island would appear to be that mentioned in historical sources as the Bayil Castle (also known as the Sabayil Fortress), which was completed in 1234–35 under Shah Fairiburz III, the son of Shirvanshah Garsasb. It was most probably built in order to secure the important medieval harbour of the city of Baku. Less than a century later, in 1306, during an earthquake, this fortress sank into the sea and totally disappeared from sight and, soon after, from memory as well.

This story of the 'Atlantis of the Caspian Sea' serves to illustrate the great potential of the sea in providing us with vast amounts of historical information lying

2. This citation is taken from the opening words of HORDEN, Peregrine and PURCELL, Nicholas: «The Mediterranean and 'the New Thalassology», *The American Historical Review*, 111, 3 (2006), 722.

3. See primarily NASIROVA, Sakina: «Mystery of the Sunken Castle Sabayil: Many Questions Still Plague Archaeologists», *Azerbaijan International*, 8, 2 (2000), 42; KVACHIDZE, Viktor: «Hidden Treasures: First Expedition Beneath the Caspian», *Azerbaijan International*, 14, 4 (2006), 58–61, 63–66.

4. The inscription reads: «In the name of the Compassionate and the Merciful God. This building was built in the era of the wise, fair and by the blessed [by] God, the victorious king Allah ad-Dunya va ad-Din Shirvanshah, king of Islam and Muslims. The crown of shahs and sultans, the heir of Jam-I-Afridun Abu-I-Muzaffar Fariburz bin Garshasb Farruhzad bin Manichohr bin Afridun bin Manuchor bin Fariburz bin Salar bin Yazid bin Ahmad bin Muhammed bin Mezyad ash-Sheybani in the six-hundredth and thirty-second year of the Hijra of Mohammed Mustafa –peace be upon him».



concealed under the water. A great deal of knowledge is held within the kingdom of the sea. The Bayil Castle in Azerbaijan forms only a small part of the plethora of sunken evidence stored on or in the seabed. In fact, the sea can be considered the great global museum of the world. Its 'collection' consists of architecture, shipwrecks, goods and even refuse, all forming the vast global collection of human histories and which includes objects of both great and ordinary character, illustrating ambitious and innocent aspirations to an equal extent (I use the adjective 'innocent' alluding to Orhan Pamuk's characterization of objects displayed in his *The Museum of Innocence*<sup>5</sup>). Indeed, the sea was and still is the realm of not-yet-fully-explored knowledge. What fascinates about this idea is that gaining knowledge is typically associated with horizontal movement, namely with the act of conquering new territories and travelling to distant places situated beyond one's horizon. Thus going beyond the horizons clearly refers to our ability to travel and think beyond the limit of our sight and, metaphorically speaking, beyond our immediate, experienced knowledge. Cosmography is therefore perhaps the best field to illustrate a method of the production of knowledge as related to conquest and the expansion of space. But here, in the case of the sea, vertical knowledge suggests another vein for the acquisition of knowledge.<sup>6</sup> Travelling into the abyss of the sea and studying the flora and fauna of this fluid space represents another field of wisdom.

The story of Alexander the Great who moves both horizontally (beyond the lands of darkness at the very end of the world) and vertically (flying up into the sky and diving into the depths of the ocean) in order to gain full cosmological knowledge of the universe is perhaps the finest example of an early human endeavour in the vertical search for knowledge. Alexander's desire to gain knowledge of the hidden abysses of the ocean by being lowered down into the sea in a huge glass bottle is illustrated in a sixteenth-century miniature of the *Khamsa* ('Quintet') of the poet Amir Khosrau Dihlavi (1253–1325, see Figure 1). This Mughal painting depicts Alexander within a transparent diving bell, the ancient device for the acquisition of the knowledge of the sea.<sup>7</sup> A similar notion of the acquisition of knowledge by moving vertically downwards is to be found in the specific structure of the cosmological book by thirteenth-century cosmographer and geographer Abū Yahyā Zakariyyā ibn Muḥammad al-Qazwīnī, *'Aja'ib al-Makhlūqat wa-Ghara'ib al-Mawjūdāt* (The Wonders of Creation). In this book, which was probably completed in 1276, al-Qazwīnī organizes his description of the entire cosmos as if travelling from heaven to the surface of the earth. Thus the planets, God's throne and the heavenly divine creatures that aid the All Mighty God are minutely described in the first section of the book. Thereafter a complete report on the earth and its substances, rivers, seas, planets and animals is given. And while describing the earth's important and

5. On 'sea trash', see YAEGER, Patricia: «Editor's Column: Sea Trash, Dark Pools, and the Tragedy of the Commons», *PMLA*, 125, 3 (2010), 523–545.

6. See the author's forthcoming article, SHALEM, Avinoam: «Against Gravity: Vertical Knowledge as Notion of Thinking and Attitude», *Cabinet Magazine* (forthcoming).

7. CASARI, Mario: «The King Explorer: A Cosmographic Approach to the Persian Alexander», in STONEMAN, Richard, ERICKSON, Kyle and NETTON, Ian (eds.): *The Alexander Romance in Persia and the East*. Groningen, Barkhuis Publishing and Groningen University Library, 2012, 175–203.



FIGURE 1. ALEXANDER IS LOWERED INTO THE SEA, 16<sup>TH</sup>-CENTURY MINIATURE OF THE KHAMSA ('QUINTET') OF THE POET AMIR KHOSRAU DIHLAVI (1253-1325), INDIA, ATTRIBUTED TO MUKUNDA, INK, WATERCOLOUR, GOLD ON PAPER, 23.8 x 15.9 CM. METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK. GIFT OF ALEXANDER SMITH COCHRAN, 1913 (3.228.27).  
Photo: Metropolitan Museum of Art.



FIGURE 2. FANTASTIC CREATURES OF THE SEA, AL-QAZWĪNĪ, ‘AJA’IB AL-MAKHLUQAT (WONDERS OF CREATION), FO. 99V, COPIED 17<sup>TH</sup> CENTURY. Harvard Art Museum/Arthur M. Sackler Museum. (Gift of Philip Hofer in memory of Eric Schroeder, 1972.3).

famous water sources, al-Qazwīnī dives, so to speak, into the depths of the seas and rivers and provides us with the full description of the underwater creatures of this fluid sphere.<sup>8</sup> For example, folio 99v of al-Qazwīnī’s *‘Aja’ib al-Makhlūqat*, which was copied in the seventeenth century and is today held at the Harvard Art Museum/Arthur M. Sackler Museum (see Figure 2), provides us with illustrations of a ‘sea-rabbit’ (*arnab al-ma’* or *arnab al-bahr*) and a ‘water man’ (*insan al-ma’*).

8. See primarily BERLEKAMP, *Persis: Wonder, Image, and Cosmos in Medieval Islam*. New Haven and London, Yale University Press, 2011.

Around 1400, as networks of trade routes widened and connectivity between the three continents grew denser, naval power and sea hegemony became the key to success. The ‘old’ world appeared as globally connected by different seas. In fact, the fourteenth and fifteenth centuries can be classified as the early era of the ‘kings of the seas’. This era witnessed the reinvention of the medieval overseas trader and the creation of a new image for the global traveller. The trader became a person who in addition to making profit by carrying goods from one place to another was also regarded as an ambassador of tangible and intangible culture. The new global traveller was likewise a diplomat and a person that conveyed knowledge about ‘other’ distant spaces. Personages such as John Mandeville (1300–1371), Ibn Baṭṭūṭa (1304–1368), Marco Polo (d. 1324) and even Leo Africanus (1494–1554) are certainly the heroes, if not the new men, of this era. Stories about seas, creatures of the deep and exotic islands formed a large part of the growing interest in tales associated with seas and journeys. The stories of Abdullah of the Land and Abdullah of the Sea in the famous *Arabian Nights* clearly suggest how the underwater world vis-à-vis the land captivated human curiosity at this specific juncture of time. This hero descended into the depths of the sea and provided us with a survey of all sea creatures. The world of the sea appears as a mirror image of the terrestrial world in which every animal – dogs, cows, horses, elephants, lions and even human beings, female and man alike – have their marine counterparts.<sup>9</sup> This notion underscores the human desire to tame the realm of the unknown and the hidden aquatic world by adapting it according to the visible cosmos on solid ground. Similar notions can also be discerned in the adventurous accounts of the *Arabian Nights*’ Sindbad of the Sea, who tells tales about fish in the form of a cow, an ass and even an owl. Numerous metal bowls decorated with silver and gold inlay and typically datable to the Mamluk period (late 13<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> century) feature in the interior of their bases a fantastic view, as if from above, of the fanciful aquatic creatures. The bowl in the Galleria Estense in Modena (Figure 3), for example, displays at its inner base the imaginary world of the varied creatures of the sea. As Baer suggested,<sup>10</sup> this imagery may well have been influenced by illustrations of cosmological tractates and folk tales. At any rate, the precision with which these creatures are depicted, wild and fabulous alike, and the images’ reliance on mostly scientific manuscripts reveals a novel approach during this particular age of the ‘kings of the seas’, an approach in which the semi-scientific gaze replaced the exotic.

---

9. See the discussion on human-like creatures of the sea in GUEST, Grace D. and ETTINGHAUSEN, Richard: «The Iconography of a Kashan Lustre Plate», *Ars Orientalis*, 4 (1961), 25–64, esp. 48–52.

10. BAER, Eva: «‘Fish-pond’ Ornaments on Persian and Mamluk Metal Vessels», *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 31, 1 (1968), 14–27.

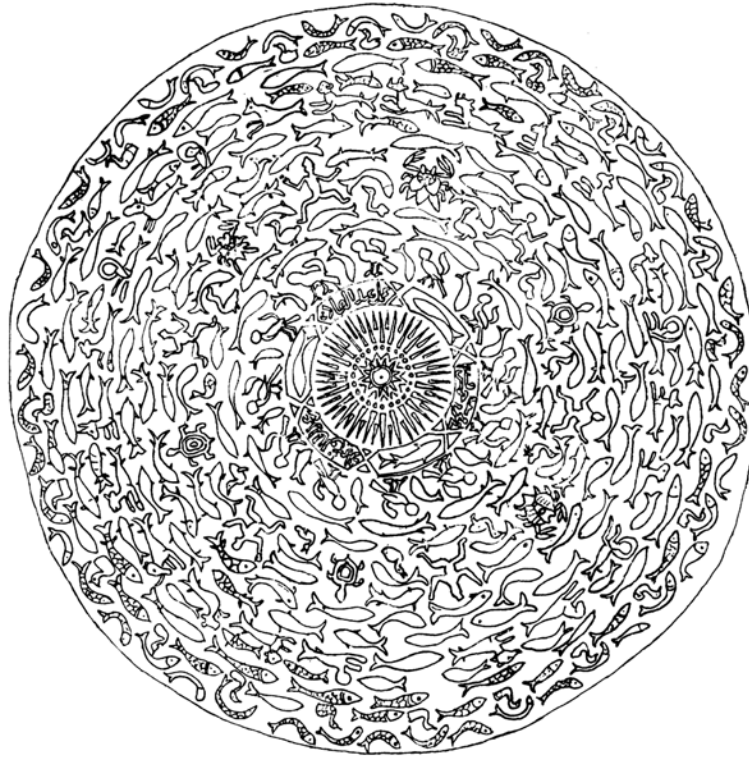


FIGURE 3. CREATURES OF THE SEA, A DRAWING OF THE INCISED DECORATION OF THE INNER BASE OF THE MAMLUK METAL BOWL FROM MODENA, AFTER EVA BAER'S *FISH POND*, 1968. Galleria Estense, Modena (inv. no. 8082).

## II.

The sea, like an embryo or a foetus, seems to represent a kind of early stage in the progression of superior life forms.<sup>11</sup> Its fluid character suggests a primordial age of our world's foundation, before fluid turns to stone. The sea appears as an archaic cosmos into which one descends in order to find hidden treasures in its depths. The materials that this aquatic cosmos holds are thus archaic and primeval in the sense that they manifest these materials' prior states of existence.<sup>12</sup> It is thus no surprise that several legends and traditions concerning the production processes of aquatic shiny substances, particularly pearls but also specific shells and conches with glistening surfaces, claim a direct link to the four elements. In the case of pearls, it was a specific mixture of light and a drop of water that initiated the whole process of their creation.<sup>13</sup> Light, air, water and even a drop of earth are said to initiate the birth

11. See the discussion of MICHELET, Jules: *The Sea*, transl. by SAINSON, Katia. Copenhagen and Los Angeles, Green Integer, 2012, esp. 99–118.

12. See primarily NERESHEIMER, Eugen: *Gaben des Meeres*. Berlin, Julius Springer, 1931.

13. SHALEM, Avinoam: «Jewels and Journeys: The Case of the Medieval Gemstone Called al-Yatima», *Muqarnas*, 14 (1997), 44. See also 'ALĪ HAZĪN, Shaikh: *The Treatise on the Nature of Pearls*, ed. and transl. by KHAN KHATAK, S. and SPIES, O. Walldorf-Hessen, Verlag für Orientkund, 1954, pp. 10–13.

of certain other of the sea's treasures. Thus the four elements of our cosmos seem to play a major role in the making of the glossy surfaces of traded substances of the sea. These fundamental elements were then translated, as if through the magic of alchemy, into material of a specific colour and shine. The association with cosmic elements emphasizes the pure and primal characters of these materials. Other substances, such as amber and coral, were usually linked to fire and blood. Nevertheless, the primeval character of these substances on the one hand and their natural quality on the other promoted these materials as either holy or talismanic, and the idea that these treasures were once hidden in the depths of the sea only later to be revealed added an extra allure to their meaning.

Pearls were, and perhaps still are, the major luxury substances offered up by the sea. They are usually associated with the foam of the sea, as if their birth from the depths of the water is announced by foam. And the fact that they were incubated within a shell adds to their purity and unblemished nature. Medieval scholar and mineralogist Al-Bīrūnī (973–1048), citing an earlier poet named Masrur, says: «My heart has been carried away by a slender-waisted damsel who has put on a flexible band around her neck. She was like a pearl in her beauty, a pearl that has been carried ashore by the sea».<sup>14</sup> Or in another verse by the same poet: «Or she like that sheeny pearl which has smilingly stepped out of the shell after it has been brought to the shore by the foamy sea».<sup>15</sup> Citing Abū al-Faraj bin Hind with the following verses: «The sea keeps its treasures concealed in its farthest depths and throws up a spray of foam to those who come for it. Its least gifts for its guests are pearls which it grants only to those who look for them»,<sup>16</sup> Al-Bīrūnī further claims that «The presence of pearls at the bottom of the sea and the expulsion of foam upwards is a theme which poets have frequently resorted to».<sup>17</sup>



FIGURE 4. CHRIST ON THE CROSS, PROCESSIONAL CROSS (PIOTR SKARGA MEMORIAL CROSS?), FIRST HALF OF THE 17<sup>TH</sup> CENTURY, TRAPANI, SICILY, CARVED CORAL AND GILDED COPPER. Czartoryski Museum, Cracow. Photo: Laboratory Stock National Museum in Krakow.

14. AL-BĪRŪNĪ: *The Book Most Comprehensive in Knowledge on Precious Stones [Kitāb al-Jamāhir fī Ma'rīfat al-Jawāhir]* of Al-Bīrūnī, transl. by SAĪD. H.M. Islamabad, Pakistan Hijra Council, 1989, 92.

15. *Ibidem*.

16. *Idem*, 93.

17. *Ibidem*.



FIGURE 5. RELIQUARY BOX, BEFORE 1588, INDIA?, TORTOISE SHELL. Jesuit church of São Roque, Lisbon. Photo: Avinoam Shalem.

Medieval Arabic poets mention the particular mixture of small pearls (*marjān*) with coral (*bussad*). They usually compare the drop-shaped pearls to tears and the red colour of coral to blood.<sup>18</sup> The processional cross from the treasures of the Czartoryski Museum in Cracow, on which the carved image of the suffering Christ is made out of a relatively large red coral, is in this respect undoubtedly revealing (Figure 4). The blood association is unavoidable and the assumed consolidation of this precious life fluid into a stone alludes to the eternal power of the blood of Christ and His everlasting power as the Redeemer.<sup>19</sup> Urte Krass has recently suggested that the use of tortoise shell for the making of relic containers during the Portuguese expansion to South East Asia should not be regarded as a mere coincidence nor as the simple usage of exotic materials in a religious context but rather as bearing meanings associated with the suffering inflicted on these sea creatures during the production of this costly substance.<sup>20</sup> The transparent peach-like colour of the relic casket from the Jesuit church of São Roque in Lisbon (Figure 5) is

18. *Idem*, 113.

19. COLE, Michael: «Cellini's Blood», *The Art Bulletin*, 81, 2 (1999), 215–235.

20. KRASS, Urte: «Naked Bones, Empty Caskets, and a Faceless Bust: Christian Relics and Reliquaries Between Europe and Asia during the Early Modern Globalization» (Unpublished, n.d.). I would like to thank Urte Krass for providing me with her draft of this article.

made out of a thin and delicate tortoise shell (probably the part that protects the turtle's belly). It probably reached Lisbon before 1588 and is recorded as having been used for enshrining the relics of early Christian martyrs, Roman saints, Saint Louis King of France, parts of the eleven thousand virgins, and some earth from the Mount of Olives.<sup>21</sup>

Whatever meaning the substance of this superb tortoise shell casket might carry, it seems plausible that all these materials found at the depth of the sea were regarded as dear and exotic. Like all natural pigments defined as ultramarine ('over the sea') and thus referring to the distant space from which they were brought, these substances extracted from the depths of the sea (*profundo maris*) also claim their distance. But whereas the ultramarine substances allude to distance measured horizontally, namely their faraway geographies, the *profundo maris* objects refer to vertical distance, which, as mentioned above, goes beyond space and also includes the dimension of time. The *profundo maris* substances are ancient and primal and therefore indicate embryonic associations. It is tempting to suggest that the Ottoman adoration of tortoise shell and mother-of-pearl for the decoration of Holy Qur'an boxes might hint at this specific iconography, as if the box, like a shell, conceals and secures the primal word of Allah –the nascence of Islam.

And yet substances gathered from the earth are usually claimed as part of imperial, national or private property. This is particularly evident as the earth and its goods were and are controlled by authorities that secure and protect their rights at sites of natural production. As far as the goods of the sea are concerned, the question as to who owns them is much more complicated. The sea appears, at least in medieval times, as an uncontrolled (and uncontrollable) space. Thus treasures and costly substances gathered from the sea usually belonged to the one who was able to draw them from the depths. Medieval and even modern stories on goods that were either washed ashore and found by the fortunate or captured by lucky fishermen, in whose nets fish bearing costly jewels were captured, still captivate us. In the Middle Ages, treasures of the sea were beyond national; they were global, because there existed no rights on the raw materials for the goods of the globe's aquatic subsurface. And this aquatic identity thus makes them universal.

But whereas the materials discussed above originate from the sea and therefore can claim the sea as their birthplace, rock crystals offer another fascinating case study. Though found mainly in the depths of mountains, this material was traditionally believed to have aquatic origins. Ancient and medieval sources on natural histories and mineralogy related that its solid state is the result of the long petrification of water, which was congealed into solid rock. Vessels of carved rock crystals, mainly dishes and bowls, were usually decorated with sea creatures, and, moreover, small rock crystal containers were shaped into the form of fish.<sup>22</sup> These early medieval artefacts (see, for example, Figure 6), which are mostly datable to

21. VASSALLO E SILVA, Nuno: «Cofre. Goa, meados do século XVI», in LEVENSON, Jay A. (ed.): *Encompassing the Globe: Portugal e o mundo nos séculos XVI e XVII*, exhib. cat., Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga. Lisbon, Instituto dos Museus e da Conservação, 2009, 274, no. 123. My thanks to Urte Krass who directed me to this source.

22. See primarily ALCOUFFE, Daniel: «Rock-Crystal Lamp with Marine Life» and «Rock-Crystal Lamp in the





FIGURE 6. FRAGMENT OF A ROCK CRYSTAL BOWL, 3RD–5TH CENTURY CE, ROMAN OR BYZANTINE, CARVED, 4.5 × 9.4 × 4.2 CM. Metropolitan Museum of Art, New York. Bequest of Ada Small Moore, 1955 (inv. no. 55.135.7). Photo: Museum.

the Late Antique and early Byzantine periods, might hint at the strong and popular belief in the aquatic origin of this material.<sup>23</sup> Al-Bīrūnī accepted early traditions about the fluid nature of rock crystals as being made from congealed water:<sup>24</sup> «All the transparent objects are, in reality, the water that has become petrified. Although this process occurs naturally, many things found in it do not bear any relationship to it, e.g., air-bubbles, water drops, leaves of grass, silvers of wood, etc».<sup>25</sup> Al-Bīrūnī adds that several remnants of plants and leaves that were seen inside two rock-crystal bowls in his possession attest to the fact that «quite obviously these things were found in the crystal when it was torrential and had greater tenuity and finer essence than pure water».<sup>26</sup> He also says that grass, wood, gravel, earth and air bubbles could be found in rock crystal and that this is the visual evidence that water transformed into crystal.<sup>27</sup> Thus, rock crystals, and to some extent glass, can be defined as substances that preserve the aquatic memory of the sea.

---

Shape of a Fish», in *The Treasury of San Marco, Venice*, exhib. cat., New York, Metropolitan Museum of Art. Milan, Olivetti, 1984, 82–87.

23. This Roman or Byzantine rock crystal bowl (measuring 4.5 × 9.4 × 4.2 cm) is datable between the 3rd and the 5th centuries. It is kept at the Metropolitan Museum of Art in New York (inv. no. 55.137.7). For early Islamic rock crystals carved into a fish-shaped form, see SHALEM, Avinoam: *Islam Christianized: Islamic Portable Objects in the Medieval Treasuries of the Latin West*. Frankfurt am Main, Peter Lang, 1996, 192–194.

24. AL-BĪRŪNĪ. *Op. cit.* 160.

25. See *Idem*, 34.

26. *Idem*, 163.

27. *Ibidem*.

## III.



FIGURE 7. VIEW OF THE CASPIAN SEA, BAKU, AUGUST 2017. Photo: Avinoam Shalem.

However, let us think for a moment about the sea as an object. Let us think about it as an object that has body, shape and, if fluid, as an entity that is defined and formed by the substances attached to it –its borders. The sea is demarcated by earth and air. This amorphous entity has a solid bottom and its upper surface touches the air. Its walls, so to speak, constantly struggle against solid substances such as rock and stone. This eternal fight that the sea devoutly maintains against its solid enemy, the earth, results in the production of sand –the soft line of the seashore. But this soft substance attests to the unrelenting aspiration of the sea to conquer space. Indeed, sand is, metaphorically speaking, the blood and wounds, the stuff produced when there are victims of war. Tide and ebb and the waves of the sea, once termed by Jules Michelet as the «pulse of the sea», are the testament, as the author explains, to the sea’s «connection and interactions with the great nations of heavens».<sup>28</sup> As any object, the sea has its own internal part, namely the underwater world located in its depth; but it has its outer part too. This is its big and wide surface. Shaped by the wind, this surface creates the sea’s face.<sup>29</sup> In fact, there are two visible lines which define the body of the sea. The first one is straight, the horizon which marks the sea’s uppermost limit, in other words its interaction

28. MICHELET, Jules. *Op. cit.* 52.

29. BAADER, Hannah: «Gesicht. Zu einer Geschichte des Meeres», in BAADER, Hannah and WOLF, Gerhard (eds.): *Das Meer, der Tausch und die Grenzen der Repräsentation*. Zurich and Berlin, Diaphanes, 2010, 15–40. On seascape, see also MILLER, Peter N.: «Introduction: The Sea Is the Land’s Edge Also», in MILLER, Peter N. (ed.): *The Sea: Thalassography and Historiography*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2013, 1–26.



FIGURE 8. VIEW OF THE COAST OF THE ATLANTIC OCEAN IN SAN JUAN, PUERTO RICO, MARCH 2017. Photo: Avinoam Shalem.

with the sky; the second is curved and sinuous, the shoreline which defines the sea's breadth (see Figures 7 and 8). Thus, like Michelet's poetical approach to the sea, this object can be analysed and defined according to its shores, beaches, islands, the rivers that merge into it, but also the blowing wind, breeze and storm, sun and light, moon and night, etc. And then there is the ocean and the sea, the lake and the pond, the river and the brook, the beach and the esplanade, and even the bridge and the lighthouse. As Kurban Said relates in his famous novel *Ali and Nino* while describing the esplanade of Baku: «the Caspian Sea, salty and lead coloured, was licking the granite stones».<sup>30</sup>

The sea's surface has many faces. And these faces change expressions, from calm and serene to angry and vindictive. On this surface people, culture and goods move. In ancient times, ships and boats slid upon the sea, and the adventurous rode its waves in search of new territories and human settlements. But beyond the faculty of transfer that its surface provides, the sea also produces a unique visual effect. Ernst Bloch, in his essay «Erstaunen am Rheinfall» («Astonishment at the Rhine Falls») first published in the *Frankfurter Zeitung* on 7 December 1933, speaks of the specific awe that is experienced in front of the waterfalls in Schaffhausen. One can use his experience to define the surface of the sea. Bloch calls our attention to the fantastically imprecise aesthetic experience when confronted with the constantly

30. SAID, Kurban: *Ali and Nino*, transl. by GRAMAN, Jenia. New York, Anchor Books, 2000, 79.

changing forms of the waters as they fall. He writes: «The non-subjective content of the experience of awe relevant here [before the Rhine Falls] is still often imprecise, something even fantastically imprecise; yet it is certainly never empty, never meaningless. On the contrary, when this specific imprecision is sharply focused, it allows something still fermenting within the impressed to become objectively recognizable. Here, something goes with us into its own meaning, into a content that itself has not yet been determinately brought out».<sup>31</sup>

Bloch discovers in front of the surfaces of the mass of water the specific aesthetic experience of the not-yet-articulated-into-a-solid-and-fixed-form. Surfaces of waterfalls and of seas display to us the everlasting becoming states of this fluid substance.

#### IV.

On 15 May 2017, images of a «mysterious sea creature» that washed ashore in Indonesia inundated the news.<sup>32</sup> The mysterious creature was later defined by scientists as a decomposing baleen whale. But the interest and wonder that it raised demonstrates how our imagination of the sea is linked to the unknown and to marvel. This huge sea creature embodies both fear and curiosity, and it is likely that the mixture of both makes this image appealing. The mammoth size of it confirms again our perception of the world of the sea as primeval and archaic. The whale appears as an aquatic dinosaur, like an animal that has survived Noah's flood, and is therefore a relic of the age of giants – a primitive *sui generis*. The depths of the sea are indeed unknown. There, in the heart of darkness, unconsciousness resides. This unknown realm, like any faraway land, produces monsters. Images of the abysses of the sea took the shape of a huge disembodied mask, the personification of Oceanus, which undoubtedly implies apotropaic significances. Moreover, as Fabio Barry recently suggested, this image symbolizes «a great cosmic power, the aboriginal watery mass from which the Greek world was born».<sup>33</sup> It is no wonder then that the sea also appears as evil and treacherous. Sea monsters in the form of medusas, snakes and octopuses, and hybrid creatures such as the sirens of the seas and the Melusine of the fresh waters deceive and lure us into the depths of darkness, bringing upon us death and misfortune. And yet the sea is not only the great graveyard on earth or the void abyss of our cosmos but also a space of purification and rebirth. Jonah was thrown into the jaws of a sea monster ( ) but was afterwards vomited to the shore and reborn. Venus, the goddess of victory and fertility was born, like a pearl, from

31. BLOCH, Ernst: «Astonishment at the Rhine Falls», transl. by JORON, Andrew, in BLOCH, Ernst: *Literary Essays*, transl. by JORON, Andrew et al. Stanford, Stanford University Press, 1998, 383.

32. See PLEASANCE, Chris: «Mysterious sea creature that washed up on an Indonesian beach was a decomposing baleen whale, scientists reveal», *MailOnline*, 15 May 2017, <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-4507144/Sea-creature-washed-Indonesia-baleen-whale.html>>.

33. BARRY, Fabio: «Walking on Water: Cosmic Floors in Antiquity and the Middle Ages», *The Art Bulletin*, 89, 4 (2007), 632. See also BARRY, Fabio: «The Mouth of Truth and the Forum Boarium: Oceanus, Hercules, and Hadrian», *The Art Bulletin*, 93, 1 (2011), 7–37.



FIGURE 9. JONAH SARCOPHAGUS (DETAIL), JONAH THROWN INTO THE JAWS OF THE FISH, C.300 CE, PROBABLY ROME, MARBLE. Vatican Museum, Rome (inv. no. 31448). Photo: Avinoam Shalem.

the waves of the sea. Indeed, as Leonard Cohen sang about Jesus in his famous «Suzanne»: «And when He knew for certain / Only drowning men could see Him / He said, All men will be sailors then / Until the sea shall free them».

The sea is, metaphorically speaking, a temporary prison. It is a space of incubation, as if a womb. This aspect has been taken up by numerous modern scholars whose interests mainly lies in cultural studies, aesthetics and psychology.<sup>34</sup> The sea appears in a modern context as the kingdom of the unconscious, of sleep and oblivion,

34. The list of modern scholars interested in the social and cultural meanings and symbolism of the sea is too vast to be mentioned here. See primarily COOMARASWAMY, Ananda K.: «The Cult of Life: What Are the Waters?», in COOMARASWAMY, Ananda K.: *Yakṣas: Essays in the Water Cosmology*, ed. by SCHROEDER, Paul. Bombay, Yakils House, 1993, 179–206; ELIADE, Mircea: *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*, transl. by Trask, Willard R. Orlando, Harcourt, Inc., 1959, 129–136 (on aquatic symbolism and baptism); see also the discussion of the symbolism of conchs and water in ELIADE, Mircea: *Ewige Bilder und Sinnbilder. Über die magisch-religiöse Symbolik*. Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1998, 141–189; BACHELARD, Gaston: *Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter*, transl. by FARRELL, Edith R. Dallas, The Pegasus Foundation, 1999; see also the discussion of shells in BACHELARD, Gaston: *The Poetics of Space*, transl. by JOLAS, Maria. Boston, Beacon Press, 1969, 105–135; FERENCZI, Sándor: *Thalassa: A Theory of Genitality*, transl. by BUNKER, Henry A. New York, The Norton Library, 1968; PAINE, Lincoln: *The Sea and Civilization: A Maritime History of the World*. New York, Alfred A. Knopf, 2013; HORDEN, Peregrine and PURCELL, Nicholas: *The Corrupting Sea: A Study of Mediterranean History*. Malden, MA, Blackwell, 2000; ABULAFIA, David: «Mediterraneans», in HARRIS, W.V. (ed.): *Rethinking the Mediterranean*. Oxford, Oxford University Press, 2005, 64–93; ABULAFIA, David: «Introduction: What is the Mediterranean», in ABULAFIA, David (ed.): *The Mediterranean in History*. London, Thames and Hudson, 2003, 11–27.



FIGURE 10. SEA ANEMONES CLASSIFIED AS ACTINIAE (JELLYFISH), FROM ERNST HAECKEL, *KUNSTFORMEN DER NATUR* (LEIPZIG AND VIENNA, 1904), PLATE 49.

and stands always in contradiction to earth. Yet, as claimed in Darwin's evolutionary theory, the sea forms part of phylogenesis studies. It marks a stage in the physical (and emotional) evolution of species. Ernst Haeckel is perhaps the best example for providing us with the phylogenesis of species and the aquatic stage of living creatures (Figure 10).<sup>35</sup> Haeckel's famous volume *Kunstformen der Natur* (*Art Forms in Nature*) was vitally important for the influence of water imagery and the use of water symbolism in modern art and architecture –in Art Nouveaux, Orientalism and even in the contemporary architecture of Zaha Hadid. But this is another story to be told elsewhere.

This volume aims at fulfilling the prophetic sayings of Horden and Purcell cited at the very beginning of this article about the capacity of the sea to construct a novel area for reflection and research. And indeed the articles published in this volume pursue this potential. They aim to either reflect upon the poetic values and metaphoric significances of the sea, or to analyse, historically and culturally, issues associated with it, be it its imagery, goods extracted from its depths or the specific architecture that works to tame and mediate between water and soil.

In the Middle Ages, when nature was not fully freed from religious belief and enlightened ideas that promoted the necessary distinction between human and nature for the construction of modern individual consciousness were yet to be born, seas and lakes were all regarded as the creation of God, and their treasures manifested His Glory. For, as stated in the Qur'ān, in Sura 55: 19–20, the seas, the salty and the fresh (namely sweet water), are His creation and even the system by which they operate tell of Allah's incomparable excellence: «He released the two bodies of [fresh and salt] water. They meet, yet there is a barrier between them they do not cross».

---

35. HAECKEL, Ernst: *Kunstformen der Natur*. Leipzig and Vienna, Verlag des Bibliographischen Instituts, 1904.

## BIBLIOGRAPHY

- ABULAFIA, David: «Mediterraneans», in HARRIS, W.V. (ed.): *Rethinking the Mediterranean*. Oxford, Oxford University Press, 2005, 64–93.
- ABULAFIA, David: «Introduction: What is the Mediterranean», in ABULAFIA, David (ed.): *The Mediterranean in History*. London, Thames and Hudson, 2003, 11–27.
- ‘ALĪ HAZĪN, Shaikh: *The Treatise on the Nature of Pearls*, ed. and transl. by KHAN KHATAK, S. and SPIES, O. Waldorf-Hessen, Verlag für Orientkund, 1954.
- AL-BĪRŪNĪ: *The Book Most Comprehensive in Knowledge on Precious Stones [Kitāb al-Jamāhir fī Ma‘rifat al-Jawāhir]*, transl. by SAID, H.M. Islamabad, Pakistan Hijra Council, 1989.
- ALCOUFFE, Daniel: «Rock-Crystal Lamp with Marine Life» and «Rock-Crystal Lamp in the Shape of a Fish», in *The Treasury of San Marco, Venice*, exhib. cat., New York, Metropolitan Museum of Art. Milan, Olivetti, 1984, 82–85 and 86–87.
- BAADER, Hannah: «Gesicht. Zu einer Geschichte des Meeres», in BAADER, Hannah and WOLF, Gerhard (eds.): *Das Meer, der Tausch und die Grenzen der Repräsentation*. Zurich and Berlin, Diaphanes, 2010, 15–40.
- BACHELARD, Gaston: *The Poetics of Space*, transl. by JOLAS, Maria. Boston, Beacon Press, 1969.
- BACHELARD, Gaston: *Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter*, transl. by FARRELL, Edith R. Dallas, The Pegasus Foundation, 1999.
- BAER, Eva: «‘Fish-pond’ Ornaments on Persian and Mamluk Metal Vessels», *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 31, 1 (1968), 14–27.
- BARRY, Fabio: «Walking on Water: Cosmic Floors in Antiquity and the Middle Ages», *The Art Bulletin*, 89, 4 (2007), 627–656.
- BARRY, Fabio: «The Mouth of Truth and the Forum Boarium: Oceanus, Hercules, and Hadrian», *The Art Bulletin*, 93, 1 (2011), 7–37.
- BERLEKAMP, Persis: *Wonder, Image, and Cosmos in Medieval Islam*. New Haven and London, Yale University Press, 2011.
- BLOCH, Ernst: «Astonishment at the Rhine Falls», in BLOCH, Ernst: *Literary Essays*, transl. by JORON, Andrew et al. Stanford, Stanford University Press, 1998, 378–383.
- CASARI, Mario: «The King Explorer: A Cosmographic Approach to the Persian Alexander», in STONEMAN, Richard, ERICKSON, Kyle and NETTON, Ian (eds.): *The Alexander Romance in Persia and the East*. Groningen, Barkhuis Publishing and Groningen University Library, 2012, 175–203.
- COLE, Michael: «Cellini’s Blood», *The Art Bulletin*, 81, 2 (1999), 215–235.
- COOMARASWAMY, Ananda K.: «The Cult of Life: What Are the Waters?», in COOMARASWAMY, Ananda K.: *Yakṣas: Essays in the Water Cosmology*, ed. by SCHROEDER, Paul. Bombay, Yakils House, 1993, 179–206.
- ELIADE, Mircea: *Ewige Bilder und Sinnbilder. Über die magisch-religiöse Symbolik*. Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1998.
- ELIADE, Mircea: *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*, transl. by TRASK, Willard R. Orlando, Harcourt, Inc., 1959.
- FERENCZI, Sándor: *Thalassa: A Theory of Genitality*, transl. by BUNKER, Henry A. New York, The Norton Library, 1968.
- GUEST, Grace D. and ETTINGHAUSEN, Richard: «The Iconography of a Kashan Lustre Plate», *Ars Orientalis*, 4 (1961), 25–64.



- HAECKEL, Ernst: *Kunstformen der Natur*. Leipzig and Vienna, Verlag des Bibliographischen Instituts, 1904.
- HORDEN, Peregrine and PURCELL, Nicholas: *The Corrupting Sea: A Study of Mediterranean History*. Malden, MA., Blackwell, 2000.
- HORDEN, Peregrine and PURCELL, Nicholas: «The Mediterranean and ‘the New Thalassology’», *The American Historical Review*, III, 3 (2006), 722.
- KRASS, Urte: «Naked Bones, Empty Caskets, and a Faceless Bust: Christian Relics and Reliquaries Between Europe and Asia during the Early Modern Globalization» (Unpublished, n.d.).
- KVACHIDZE, Viktor: «Hidden Treasures: First Expedition Beneath the Caspian», *Azerbaijan International*, 14, 4 (2006), 58–61, 63–66.
- MICHELET, Jules: *The Sea*, transl. by SAINSON, Katia. Copenhagen and Los Angeles, Green Integer, 2012.
- MILLER, Peter N.: «Introduction: The Sea Is the Land’s Edge Also», in MILLER, Peter N. (ed.): *The Sea: Thalassography and Historiography*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2013.
- NASIROVA, Sakina: «Mystery of the Sunken Castle Sabayil: Many Questions Still Plague Archaeologists», *Azerbaijan International*, 8, 2 (2000), 42.
- NERESHEIMER, Eugen: *Gaben des Meeres*. Berlin, Julius Springer, 1931.
- PAINE, Lincoln: *The Sea and Civilization: A Maritime History of the World*. New York, Alfred A. Knopf, 2013.
- PLEASANCE, Chris: «Mysterious sea creature that washed up on an Indonesian beach was a decomposing baleen whale, scientists reveal», *MailOnline*, 15 May 2017, <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-4507144/Sea-creature-washed-Indonesia-baleen-whale.html>>.
- SAID, Kurban: *Ali and Nino*, transl. by GRAMAN, Jenia. New York, Anchor Books, 2000.
- SHALEM, Avinoam: «Jewels and Journeys: The Case of the Medieval Gemstone Called al-Yatima», *Muqarnas*, 14 (1997), 42–56.
- SHALEM, Avinoam: «Against Gravity: Vertical Knowledge as Notion of Thinking and Attitude», *Cabinet Magazine* (forthcoming).
- SHALEM, Avinoam: *Islam Christianized: Islamic Portable Objects in the Medieval Treasuries of the Latin West*. Frankfurt am Main, Peter Lang, 1996.
- VASSALLO e SILVA, Nuno: «Cofre. Goa, meados do século XVI», in LEVENSON, Jay A. (ed.): *Encompassing the Globe: Portugal e o mundo nos séculos XVI e XVII*, exhib. cat., Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga. Lisbon, Instituto dos Museus e da Conservação, 2009, 274, no. 123.
- YAEGER, Patricia: «Editor’s Column: Sea Trash, Dark Pools, and the Tragedy of the Commons», *PMLA*, 125, 3 (2010), 523–545.

# MARBLE AND THE SEA OR ECHO EMERGING (A RICERCAR)

## EL MÁRMOL Y EL MAR O EL SURGIMIENTO DEL ECO (UNA BÚSQUEDA)

Barbara Baert<sup>1</sup>

Recibido: 24/5/2016 · Aceptado: 07/11/2016

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2017.16639>

### Abstract

In this article I discuss the artistic paradigms for sea-thinking and sea-making in four sections: marble as *emulatio* for the sea (1); the phenomenon of sea-floors or the psycho-acoustic space (2); Echo as aquatic paradigm (3); and finally camouflage and matrixial merging (4). With this approach, I reintegrate the marvels of the sea in four ontologies of the image. By delving into the substrata of ideas and material intuitions towards the sea and more generally the aquatic paradigm in theology, anthropology and psychoanalysis, I hope to offer alternative hermeneutics for what we consider as art, art-making and the visual senses, and to obelize some of the deeply ingrained Eurocentric and patriarchal paradigms.

### Keywords

Genesis; *Ruach*; Marble; Echo; Camouflage; Matrix.

### Resumen

En el presente artículo trato los paradigmas artísticos del pensamiento sobre el mar y su formación en cuatro apartados: (1) el mármol como *emulatio* del mar ; (2) el fenómeno de los fondos marinos o el espacio psico-acústico; (3) el eco como paradigma acuático; (4) y finalmente, el camuflaje y la fusión matricial. Con este enfoque, se reintegran las maravillas del mar en cuatro ontologías de la imagen. Mediante la búsqueda en el substrato de ideas e intuiciones materiales respecto al mar y, de modo más amplio, en el paradigma acuático en la teología, la antropología y el psicoanálisis, espero poder ofrecer alternativas hermenéuticas para lo que consideramos el arte, la creación artística y los sentidos visuales, así como resaltar algunos de los paradigmas eurocéntricos y patriarcales que están profundamente arraigados.

---

1. University of Leuven. In 2016, Barbara Baert was awarded the prestigious Francqui Prize for her bold approach to and pioneering work in medieval visual culture. C.e.: [www.francquifoundation.be](http://www.francquifoundation.be); [barbara.baert@kuleuven.be](mailto:barbara.baert@kuleuven.be)

**Palabras clave**

Génesis; *Ruach*; Mármol; Eco; Camuflaje; Matriz.

---

## 1. INTRODUCTION. SEA AND RUACH

Even before Creation, in, as it were, a pre-cosmogonic state, the earth was covered with a 'primal flood' and there was chaos and darkness. The primal flood is here negative: it is a threatening force that stands in opposition to the power or breath –the *ruach*– of God. And God sweeps over the waters. According to some philologists this 'sweeping' (*le-rahef*, namely 'floating', 'hovering', 'moving over or upon') could mean 'impregnating', that is a fertilization with light as its seed.

The action of commanding/creation is carried out not only by God as wind but also through His voice. It is through His speech that all which happened had been brought about. Some scholars consider the *ruach* principle as a foreign element redacted into Genesis.

Daniel Lys sees in *ruach* a typically Semitic interaction between humanity and environment, between individuals in relationship to God.<sup>2</sup> He indicates that the word for wind, in the Old Arabic root (*raha*, 'to breathe'), carries the idea of enlarging and shrinking, incorporating spatial extension and diminution, just as we fill our lungs with air and then let it escape.<sup>3</sup> *Ruach* should therefore be seen from the perspective of rhythm, of a principle of life that is not static but always dynamic. «*Donner de l'air, c'est à dire de l'espace (d'où intervalle) pour pouvoir respirer (d'où 'soulagement') dans une situation critique.*»<sup>4</sup> As *ruach* is fundamentally related to the movement of air in a space, Lys also indicates that *ruach* in the Bible goes hand in hand with odours, with perfumes, with sacrificial offerings and with showing honour to God.<sup>5</sup> *Ruach* is an elixir of life belonging both to God and to mankind. Through *ruach* humanity can come to know God and can reach him; thus, God can be grasped by us for He shares this quality with us.<sup>6</sup>

This notion has an important impact on creativity and art too. There is an 'in-breathedness' of things which we feel as preceding the defined, completed, empirically observable life that surrounds us. The preceding inbreathed stage forms a dynamic between the not-yet-quite but already-becoming, a mysterious dynamic of potentiality that artists in their creative process try to express, indeed, to feel and touch in its most inner self.

---

2. Lys, Daniel: *Rûach: le souffle dans l'Ancien Testament: Enquête anthropologique à travers l'histoire théologique d'Israël* (Études d'histoire et de philosophie religieuses 56). Paris, Presses universitaires de France, 1962. On the philosophical impact of *ruach* on Jewish thought in modern philosophy and anthropology, see ARTHUR, James: «Diamond, Maimonides, Spinoza, and Buber Read the Hebrew Bible: The Hermeneutical Keys of Divine 'Fire' and 'Spirit' (*Ruach*)», *The Journal of Religion*, 91, 3 (2011), 320–343.

3. Old Arabic distinguishes *rih* (wind) and *ruh* (spirit). Hebrew does not make this distinction; Lys, Daniel. *Op. Cit.* 24. In Jewish culture the notion that God had to make himself as small (concise) as he could to make the universe possible is still held; with thanks to Prof. Dr. Dror Ze'evi, Ben Gurion University of the Negev, Israel.

4. *Idem*, 21.

5. *Idem*, 23.

6. LEUPIN, Alexandre: «The Impossible Copula (Humanities and Judaeo-Christianity)», *Rhetoric Society Quarterly*, 29, 3 (1999), 11–20, esp. p. 24 develops a psychoanalytic and sexualized reading of *ruach*: «The Hebrew Bible, the Torah, posits that the very copula of Being is outside language. For me, for Freud, for Lacan, what this means is that this copula is unconscious. It is replaced by a linguistic fiction. The verb 'to be', in other words, is the first and most important metaphor. What creates meaning is in fact God's *ruach*, literally His breath, and thus His speech. (Nietzsche says: *esse* is to breathe).»



FIGURE 1. HAGIA SOPHIA, ISTANBUL. INTERIOR OF THE SOUTHWESTERN ENTRANCE. Image courtesy of the Media Center for Art History, Department of Art History and Archaeology, © The Trustees of Columbia University.

In brief, creative processes emerge in the interspaces of being-in-potential, with a fundamentally biblical ontological model of water and breath, sea and *ruach*. The pact in the first verse of the Book of Genesis is one of creation by making the sea fertile, and descent into the world of materiality. It is precisely this mysterious outpouring of the divine into materiality that becomes a model for

creative processes that can be imagined from the natural world around us. Marble provides an important paradigmatic medium of creative processes which lends itself extremely well, both by its mineral and physiological characteristics –cold like frozen water– and its semantic origins –*mare* and *mar*, connoting movement (as of waves)– to the making visual of the fundamental urge to create. Marble incarnates the human capacity to model the pneumatic inspiration (exhale) of breath into matter through artistic creation that ever and again honours God’s Creation.

The hermeneutics of thinking the image and the plastic medium through the conflation of sea-marble is the subject of this article. It is in four sections: marble as *emulatio* for the sea; the phenomenon of sea-floors or the psycho-acoustic space; Echo as aquatic paradigm; and finally camouflage and matrixial merging.

The first two sections, *emulatio* and ‘sea-floors’, consider the most important advances on this topic in the recent two decades. They are more than a mere *status quaestionis*. It is here that I seek to show that the authors who considered this issue gave art history a wider scope endorsed by insights from cultural anthropology. The broad look at approaches from Greek-Byzantine thought (see mainly the publications of Maria Luigia Fobelli and Fabio Barry), linking to broader anthropological schemata such as the sensorium and sacred space (see for example Bissera V. Pentcheva’s study), were needed before the plastic genetrix of marble could be recognized and described within the discipline. We learn, for example, how for medieval Byzantine beholders, the difference between representation and suggestion of image was quite loose and much less fixed than ours today. In medieval Byzantium, the materiality of the marble was itself an *acheiropoietos* (‘made without hands’). As mentioned in Genesis, the waters had to be ‘tamed’, so the marble floors and walls are similarly an ideogram of the mythical ocean encircling the inhabitable world (*oikoumene*). Moreover, as Pentcheva suggested, the glisteningly water-like marble (*marmairo*, ‘to glitter’) alludes to the process of *empsychos*, namely inert materials that come to life and so appear to us to be mobile or fluid.<sup>7</sup>

The analysis of the above research –the sea/marble conflation as a model of creative potentiality, *acheiropoietoi* and *empsychos* in sacred-liturgical space– forms the basis of the two final sections: Echo as aquatic paradigm and camouflage or matrixial merging. Proceeding from the marble sea symbolism as artistic incarnation, we can expose the deeper sensitivity to a dualistic epistemology of the image: the liquefying and the solidifying, as distinct from the finished and fully formed state. The first is the domain of Echo’s protocol of dissolution into the world, the second the domain of Narcissus’ ocular-centric projection upon the world. I explain in these sections how Echo operates according to a dazzling paradigm of dissolution, of merging, of regressing into the mineral world. She is in fact ‘marble-izing’ and ‘staining’, which demands a challenging and provocative, almost chthonic, paradigm at last: the feminine-matrixial model that brings us back to the sea.

In short, in this article I tend to reintegrate the genetrix of the sea in four ontologies of the image. By delving into the substrata of ideas and material intuitions

---

7. PENTCHEVA, Bissera V.: «Hagia Sophia and Multisensory Aesthetics», *Gesta*, 50, 2 (2011), 93–111, see esp. p. 95.

regarding the sea and more generally the aquatic paradigm in art theory, theology, anthropology and psychoanalysis, I hope to offer an alternative hermeneutics for what we consider creativity as such, and to obelize some of the deeply ingrained Eurocentric and patriarchal paradigms.



FIGURE 2. DETAILS FROM THE PROCONNESIAN MARBLE DECORATIONS IN THE HAGIA SOPHIA, 6TH CENTURY, ISTANBUL. Image courtesy of the Media Center for Art History, Department of Art History and Archaeology, © The Trustees of Columbia University.

## 2. EMULATIO

In her *Descrizione e percezione delle immagini acheropite sui marmi bizantini*, Maria Luigia Fobelli begins with literary sources describing the magnificence of the marble plates in the Hagia Sophia in Byzantium (Figures 2 and 3).<sup>8</sup> These sources partially belong to the genre of *ekphrasis* writings, and partially to the ‘touristic’ appreciations of the time.<sup>9</sup> In the first century AD the Roman poet Statius said

8. FOBELLI, Maria Luigia: «Descrizione e percezione delle immagini acheropite sui marmi bizantini», in CALZONA, Arturo, et al. (eds.): *Immagine e Ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*. Milan, Electa, 2007, 27–32.

9. MILWRIGHT, Marcus: «‘Waves of the Sea’: Responses to Marble in Written Sources (9th–15th Century)», in O’KANE, Bernard (ed.): *The Iconography of Islamic Art: Studies in Honour of Professor Robert Hillenbrand*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005, 211–221.



FIGURE 3. DETAILS FROM THE PROCONNESIAN MARBLE DECORATIONS OF THE WALLS OF *HAGIA SOPHIA*, 6TH CENTURY, ISTANBUL. Image courtesy of the Media Center for Art History, Department of Art History and Archaeology, © The Trustees of Columbia University.



that the green marble of Laconia imitated the fields.<sup>10</sup> In the fifth century Sidonius Apollinaris wrote in his letters that the marble from Tessaglia represents not only the fields but also forests with immobile trees.<sup>11</sup> Choricus of Gaza (active c.500) described the church of Saint Stephen in Gaza, comparing the marbles to paintings: «[...] bands of well-fitting marble cover the wall. They are so joined together as to appear to be a work of nature, and so variegated with their natural colours as to resemble altogether a hand-painted picture.»<sup>12</sup> In 563 Paul the Silentiary described the Hagia Sophia:

Upon the carved stone wall curious designs glitter everywhere. These have been produced by the quarries of seagirt Proconessus. The joining of the cut marbles resembles the art of painting, for you may see the [natural] veins of the square and octagonal stones meeting so as to form devices: connected in this way, the stones imitate the glories of painting.<sup>13</sup>

Recognizing images, animals, landscapes and even faces became a leitmotif in the accounts of travels to Constantinople, Ravenna and Venice.<sup>14</sup> Fobelli explains the success of this 'visual rhetoric' on the basis of Byzantine definitions of the image.<sup>15</sup> For the contemporaneous Byzantine beholders of the newly built Hagia Sophia at that time, the difference between a representation and the suggestion of an image was much less fixed, and therefore it is plausible that the materiality of marble was regarded as an exemplary visual evidence of *acheiropoietos*.<sup>16</sup> Marble is a visual marvel; it contains 'living images'. The abstraction of the 'living images' configures with a 'transfer' to the visual world and shows the artist their aesthetic and ethical responsibility and power of observation pneumatically to set down nature and the living image in their work. By doing so the artist brings the viewer to an elevated visual sight.<sup>17</sup>

The visuality breathed in by a voice, by breath, has in fact a cosmogonic character; it is essentially involved in creating mystery. To paint is to transmute: it

10. STATIUS: *Silvae* (Loeb Classical Library 206), ed. and transl. by BAILEY, D.R. Shackleton. Cambridge, MA and London, Harvard University Press, 2003, Book II, ch. 2, lines 90–91, 128.

11. SIDONIUS APOLLINARIS: *Poems and Letters* (Loeb Classical Library 296), ed. and transl. by ANDERSON, William B. Cambridge, MA and London, William Heinemann Ltd, 1956, Epistulae II, X, 14, 20–21, 466.

12. CHORICIUS GAZAEUS: *Laudatio Marciani*, II, 40, in FÖRSTER, Richard (ed.): *Choricii Gazaei opera*, Leipzig, B.G. Teubner, 1929, 38; FOBELLI, Maria Luigia. *Op. Cit.* 29. English translation from ONIANS, John: «Abstraction and Imagination in Late Antiquity», *Art History*, 3 (1980), 1–23: 8.

13. VANDENBROECK, Paul: «Matrix Marmorea. De subsymbolische iconografie van de scheppende energieën in Europa en Noord-Afrika», in PIL, Lut and DE MITS, Trees (eds.): *Materie & Beeld*. Ghent, Sint-Lucas Beeldende Kunst, 2010, 51–78: 60.

14. MITCHELL, John: «Believing is Seeing: The Natural Image in Late Antiquity», in FRANKLIN, Jill A., HESLOP, T.A. and STEVENSON, Christine (eds.): *Architecture and Interpretation: Essays for Eric Fernie*. Woodbridge, Boydell Press, 2012, 16–41.

15. FOBELLI, Maria Luigia. *Op. Cit.* 31.

16. TRILLING, James: «The Image Not Made by Hands and the Byzantine Way of Seeing», in KESSLER, H.L. and WOLF, Gerhard (eds.): *The Holy Face and the Paradox of Representation*. Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1998, 109–127. The Byzantine *mandylion*, the *acheiropoietos* of Christ's true face, procreated itself as an imprint in stone: the *keramion*. See also the recent discussion of FLOOD, Finbarr Barry: «Animal, Vegetal, and Mineral: Ambiguity and Efficacy in the Nishapur Wall Painting», *Representations*, 133 (2016), 20–58.

17. FOBELLI, Maria Luigia. *Op. Cit.* 30; ONIANS, John. *Op. Cit.* 12–13; TRILLING, James: «Medieval Art without Style? Plato's Loophole and a Modern Detour», *Gesta*, 34, 1 (1995), 57–62: 60.

penetrates to the spirit, the *pneuma* of creation itself.<sup>18</sup> Paraphrasing Leonardo da Vinci (1452–1519): if you look at a wall crowded with stains, or pieces of stone, then you can imagine a scene, you can recognize in it the analogy with landscape, with a backdrop of mountains, rivers, cliffs, trees, plains, valleys and various hills.<sup>19</sup> Stains and stones stimulate our imagination with respect to actual scenes and not only as a sort of *Spielerei* (a playful visual exercise). It goes deeper, back to the conviction that figuration is already contained in nature, that nature is in fact ‘pregnant’ with it.<sup>20</sup> It is the so-called *pierres imagées*, as coined by Baltrušaitis.<sup>21</sup> Or as Roger Caillois says in his article «Mimétisme et Psychasthénie légendaire» written in 1935: «On peut dire que, du XIII au XVIIe, il existe une véritable passion chez certains amateurs d’art ou de singularités pour ces tableaux que la nature semble avoir enfermés au sein des agates, des marbres, des jaspes et des porphyre.»<sup>22</sup> Moreover, in artists’ and collectors’ inventories one often finds cherished stones described as *natura depicti* (‘painted by nature’) or *a natura sine omni artis ministerio* (‘natural, without the intervention of the arts’). This art of description underscores the natural phenomenon of embedded figures within stones.

The phenomena of the *acheiropoietoi* or *non manufactum*, the iconography contained-in-nature or *a natura depicti* and *marbre faux* or ‘stained pictoriality’ (*infra*) are deeply rooted in the Christian theory of images. Within (but also beyond) Western art history, there are different variations on the phenomenon and we can encounter multifarious applications of this aesthetic-philosophical concept. It is a concept that airs the idea that the visual arts and the artist’s hand are a continuation (and perhaps only the humble completion) of an artistically animated and thus pneumatically shaped nature. Or again: the conviction that a divine hand –present, preserved and consolidated in nature– is at work. As the commentaries and the primary sources show, this mental world is considered the materialization of a supernatural drive: as the interior and enclosed rule of the *spiritus divinus*. This notion of materialization attaches to stones in particular, and especially to marble as a cosmic substitute for the sea as (artistic) genetrix.

### 3. SEA-FLOORS OR THE PSYCHO-ACOUSTIC SPACE

In his *Walking on Water*, Fabio Barry reinterprets the phenomenon of marble floors in early medieval churches while focusing on visual impression of these floors

18. FARAGO, Claire: «Exiting Art History: Locating ‘Art’ in the Modern History of the Subject», *Konsthistorisk tidskrift*, 70, 1–2 (2001), 3–19.

19. CHASTEL, André: *Léonard de Vinci par lui-même*. Paris, Nagel, 1952, 100–101.

20. JANSON, Horst W.: «The Image ‘Made by Chance’ in Renaissance Thought», in *16 Studies*. New York, Harry N. Abrams, 1974, 55–69.

21. BALTRUŠAITIS, Jurgis: «Pierre imagées», in *Aberrations: quatre essais sur la légende des formes*. Paris, O. Perrin, 1957, 48–72.

22. CAILLOIS, Roger: «Méduse et Cie», in CAILLOIS, Roger (ed.): *Œuvres*. Paris, Gallimard, 2008, 479–558: 502.



FIGURE 4. DETAIL OF THE PAVIMENTO IN SAN MARCO, *OPUS SECTILE*, MID-12TH CENTURY, VENICE, SAN MARCO.

as reflecting the primal substance, water.<sup>23</sup> He demonstrates that the marble panels in the Hagia Sophia were admired in medieval sources not only as living natural paintings and landscapes (as the church's dedication of 537 of Emperor Justinian attests –Justinian compared the Hagia Sophia to the 'glittering' (*charis*) of the Temple of Solomon) but also because of their particular effect that alludes to the notion (or concept?) of the 'frozen sea.' Just to give a few examples: a ninth-century source, the *Diegesis* or *Narratio*, comments on the marble of the Hagia Sophia as a «sea, or the swelling water of a river»;<sup>24</sup> the *ekphrasis* of Michael the Deacon (c.1140–50) sees the church as a sea with the ambo as an island;<sup>25</sup> and the *Narratio* says that

23. BARRY, Fabio: «Walking on Water: Cosmic Floors in Antiquity and the Middle Ages», *Art Bulletin*, 89, 4 (2007), 627–656.

24. MANGO, Cyril and PARKER, John: «A Twelfth-Century Description of St. Sophia», *Dumbarton Oaks Papers*, 14 (1960), 233–245: 234.

25. MJESKA, George P.: «Notes on the Archaeology of St. Sophia at Constantinople: The Green Marble Bans on the Floor», *Dumbarton Oaks Papers*, 32 (1978), 299–308: 299.

Thessaly marble is the closest to the rivers of Paradise.<sup>26</sup> In brief, the relationship between the qualities of marble and the association with the sea appears to be a *topos* in the early Byzantine period, as it is later with the German pilgrim William of Oldenburg, who visited Beirut in 1211 and described the marble in the churches as «a fine marble pavement that so well feigns water stirred by a light wind that, whoever steps over it, seems to be wading, since they leave no footprints above the sand depicted there.»<sup>27</sup> The floor of San Marco (Figure 4) is described by a contemporary between 1110 and 1150 as follows: «what is spread on the floor, and what clothes the whole space like a dress worked in colors might at first be called a sea, which, moving on all sides in the gentlest waves, is suddenly petrified.»<sup>28</sup> In a eulogy by Flavius Merobaudes (c.435–446) on the marble in a baptistery the same archetype is again expressed: «the jewel, once liquid itself, carries the liquid.»<sup>29</sup>

But where does the idea that marble is a (coagulated) liquid come from? The science of stones, as developed by Avicenna (980–1037) in his «Book of Minerals», shows the conviction that conglutination and congelation (such as in stalactites) had a petrifying effect on water, namely that water ‘rigidifies’, ‘freezes’ and petrifies on the basis of a mineral power.<sup>30</sup> The etymology of ‘marble’, namely *mar/marmor/marmora*, illuminates this phenomenon. ‘Marble’ derives from the Latin noun *marmor*. *Marmor* stems from the Greek *marmairein* (μαρμαίρειν), which means to shimmer, to shine like the surface of the water. In the *Iliad*, Homer (c.840 BC) speaks of the shimmering sea: ἅλα μαρμαρέην (*hala marmareên*, 14.273). Virgil (70–19 BC), writing of the marble smoothness of the sea, turns *marmor* and *mar* into synonyms.<sup>31</sup> Digging still deeper into the etymological past of *marmor*, we find the Sanskrit root *mar*, connoting movement (as of waves), and *mar-mar*, suggesting a more surging motion – which we can still hear when we speak of the ‘murmuring’ sea.<sup>32</sup>

The sixth-century marble used in the Hagia Sophia is Proconnesian marble, which replaced the earlier marble from Carystus because of its greater affinity with the symbolism of water. The conscious application of this aesthetic effect of the marble in the floor of the church thus links the space to cosmological meaning.<sup>33</sup> The aesthetic and the symbolism of the material are entirely attuned to one another and bring us to the idea of the primordial waters. As we saw, the primeval ocean was, in the Semitic tradition, a chaotic principle that had to be combated by God’s

26. BARRY, Fabio. *Op. Cit.* 628.

27. *Idem*, 629–630; LAURENT, Johann C. M. (ed.): *Peregrinatores medii aevi quator*, Leipzig, 1864, 167: «Pavimentum habet subtile marmoreum, simulans aquam levi vento agitatam, ita ut, qui super illud incesserit, vadare putetur, cum tamen arene illic depictae summa vestigia non impresserit.»

28. Quoted from BARRY, Fabio. *Op. Cit.* 630.

29. *Idem*, 631; MEROBAUDES, Flavius: *Carmina* 2.8, ed. and transl. by CLOVER, Frank M.: *Flavius Merobaudes*. Philadelphia, American Philosophical Society, 1971, 11 and 60: «*gemma vehit laticem, quae fuit ante latex.*» Perhaps Merobaudes visited the Baptistery Santa Croce in Ravenna.

30. HOLMYARD, Eric J. and MANDEVILLE, Desmond C. (eds.): *Avicennae de Congelatione et conglutinatione Lapidum. Being Sections of the Kitab al-Shifa*. Paris, P. Guethner, 1927, 46.

31. VERGILIUS MARO, Publius: *Aeneid*, 7, 28: «*In lento luctantur marmore tonsae*»; Virgil also made frequent use of «*marmoreum aequor*», 631.

32. SCHWARZENBERG, Erkinger: «Colour, Light and Transparency in the Greek World», in BORSOOK, Eve, *et al.* (eds.): *Medieval Mosaics: Light, Color, Materials*. Milan, Silvana, 2000, 15–34: 22.

33. BARRY, Fabio. *Op. Cit.* 634.

*ruach*.<sup>34</sup> It was the first substance of creation, already present, and hostile to *ruach*. The waters had to be ‘tamed’ by God. The marble floor is similarly an «ideogram of the mythical Ocean encircling the inhabitable world (*oikoumene*). [...] The nave floor (representing the *oikoumene*) is often bounded by a decorative border. [...] A watery floor in the image of an entire sea, as presented by Proconnesian marble, promised to be the alpha and omega of such premonitory materiality.»<sup>35</sup>

The floor precedes order; it is a ‘potentiality’ ready to receive creation and ordering. This is the *oikoumene*. This ‘economy’ is also rehearsed in the Incarnation: the descent of the invisible God into the visible Son. The house of prayer spans *alpha* and *omega* just as the sixth-century *Topographia* of Cosmas Indicopleustes says that God not only separated the waters but that he was enthroned over the waters to the End of Time.<sup>36</sup> The eschatological dimension can also be seen in the Book of Revelation: God’s apocalyptic throne would finally become visible to all resting on a «sea of glass, like crystal» (Rev. 4: 6; 15: 2). This chaotic primal state crystallizes and receives our footsteps before the throne of God and His spiritual presence in space. The floor visualizes Creation continually renewed in the liturgy and the experience of the space through the senses and of the space as metonym for the whole history of Salvation.

Indeed, as Pentcheva argues, the glisteningly water-like is linked to the process of *empsychos*: inert materials that come to life and so appear to us to be mobile or fluid.<sup>37</sup> Thus, *empsychos* is the work of the Holy Spirit –the *pneuma*. The medium of *pneuma* is *fluxus*, and the sense experience that it is coupled with is glittering (*charis*).<sup>38</sup> Marble and mosaics are the best performative expressions of scorching *pneuma*. Furthermore, the idea of ‘glitter’ has a long tradition in Greek literature. It can be seen in the waves of the sea, but also in the gleaming of eyes. Glittering eyes are the expression of the soul. As Pentcheva says: «Rather than using the imagination to see representation in what is abstract, the medieval viewer wanted to see the presence of the spirit in what is essentially changing appearances of matter such as glitter or shadow.»<sup>39</sup> One can go a step further, and consider whether senses other than sight contributed to the experience of *empsychos* and the performative awareness of *pneuma*: for example, hearing and the voice.

The dependence of acoustics on the shape, size and surface of an interior space is well known. The human voice of Greek Orthodox liturgical chants is produced within this space and enters into synergy with the *marmaron*.<sup>40</sup> Acoustic tests in the Hagia Sophia produced an exceptionally long reverberating echo of ten to eleven seconds. For normal speech this would make the words unintelligible, but in the

34. EISSFELDT, Otto: «Gott und das Meer in der Bibel», in *Studia Orientalia Ioanni Pedersen*. Copenhagen, Munskgaard, 1953, 76–84.

35. BARRY, Fabio. *Op. Cit.* 634.

36. WOLSKA-CONUS, Wanda: *La topographie chrétienne de Cosmas Indicopleustes. Théologie et sciences au VIe siècle*. Paris, Presses universitaires de France, 1962, 147–192.

37. PENTCHEVA, Bissera V., *Op. Cit.*, 93–111.

38. *Idem*, 99.

39. *Idem*, 111.

40. *Ibidem*.

context of chant it produces lengthened and ethereal dissonance. The effect must have been an auditory parallel to the pneumatic glittering of marble: *empsychos* is completed with auricular *pneuma*, which interacts with the visual to lift those present to the metaphysical level, to the ‘psycho-acoustic’.<sup>41</sup> A mid-Byzantine commentary on the *Cheroubikon* (the Hymn of the Cherubim on the Resurrection) says: «When the singers perform that hymn together with the people, it is signifying that also the angels sing together in the highest.»<sup>42</sup>

In the act of performance, human bodies become ‘representations’ of the angelic host. Just as the nonobjective figuration of the marble produced images in the imaginations of the spectators, or the phenomenal *marmarygma* of marble and gold was seen as a marker of animation, so, too, the reverberant sound produced by singing the *Cheroubikon* compelled its performers to perceive the totality of their bodies in space as icons, like *marmaron*, reflecting divine figuration. [...] Human breath emptied as chant becomes a reverberant sound perceived as a divine *acousmètre* and consumed by bodies and clothing.<sup>43</sup>

This brings us elliptically to the genetic tree linking *pneuma* and *ruach*. *Ruach* in its origins still has a strong component of the supernatural voice, preserved from human breath. A breath fragrant to know God, singing as the angels do, and filling the psycho-acoustic space with the scent of candles, ointment and incense. How tempting it is to suggest that the *opus sectile* of the varied small marble floor mosaics of the Hagia Sophia, which are usually organized in patterns that suggest fragmentation and repetitions, might be symbolizing the vibrations of sound upon the waters (see Figure 3).

#### 4. ECHO AS AQUATIC PARADIGM

The hermeneutics the psycho-acoustic space are centred on is a natural phenomenon that penetrates into and emanates from the body, and thus establishes a relationship between the creativity of the cosmos and the creativity of man. The wind reflects an associative, capricious and – above all else – fruitful source of visual creation. The creative process that is inspired by the notions of wind/breath/air affects the entire sensorium and displays, more so than other artistic paradigms, a capacity for self-reflection on the plastic medium. In exceptional cases, this self-reflection radicalizes and effectuates a ‘subsidence’ within the realm of the pneumatic, in order to ‘delve’ melodramatically into the deepest layers of petrification and solidification, manifested as marble (or coral).<sup>44</sup>

41. *Idem*, 105.

42. *Ibidem*; *Patrologia Graeca* 87, col. 4001.

43. *Idem*, 105–106.

44. The coral paradigm would bring us much too far off-topic. Beyond the Greek waters roamed three terrible sisters, the Gorgons. One of these monsters, Medusa, who had snakes for hair, could turn living beings into stone with her gaze. Her countenance was deadly. But Perseus used a trick. Athena gave him a reflecting shield (in other versions, he used his shadow). When Medusa turned her gaze upon the mirror/shadow, Perseus took the opportunity to chop off her head. Her blood came into contact with the salt water and turned to stone: this is the

The material manipulation and pictorial integration of marble as frozen sea, as congealed fluidity, forces us to think about the relationship between prefiguration and figuration. Let loose between these two realms or 'visual fields' is an energy that constantly skips from one to the other, as if between the promises that a figure will appear out of nothing and the consolidated figure/figuration itself. According to the Neoplatonist Pseudo-Dionysius (5<sup>th</sup>–6<sup>th</sup> century), this is in fact the primordial binomial relationship on which every visual creation is based. It is experienced in the realms of *plattomenos* (πλαττόμενος, 'modelling') and *mimesis* ('representing'), respectively. In other words there is a constant shift from «figure to figure without assuming substance and thus tending towards the associative, the mystery, the processual».<sup>45</sup> The energetic abstraction of the *plattomenos* –the dizzying sinuosities of polished marble slabs (a cosmogonic congelation of the murmuring sea)– testifies to a deeper anthropological split between a-figurative, prefigurative, abstract (the stain) and symbolic communicability, figurative, legibility, mimetic (the figure).

Proceeding from the marble sea symbolism as artistic incarnation, we can expose the deeper sensitivity to a dualistic epistemology of the image: the liquefying and the solidifying, as distinct from the finished and fully formed state. The first is entirely dependent on the imagination and requires the viewer to rise to a higher level of seeing. It even aims at evoking a visual sense of cosmogonic involvement in him or her.<sup>46</sup> The second is the mirror of reality, aims at figurative completion and focuses on the representation of the human figure. The first is the domain of Echo's protocol of dissolution into the world, the second the domain of Narcissus' ocular-centric projection upon the world.<sup>47</sup>

Ovid (43 BC – AD 17) tells the story of Echo and Narcissus in the third book of his *Metamorphoses*.<sup>48</sup> Echo's unreciprocated love for Narcissus led her to a cruel fate. Besides receiving the punishment of an echoing voice, the once-talkative nymph slowly wasted away until her bones became one with the rocks. Just as Narcissus ignored Echo, so art-historical literature also seemed to have little interest in the nymph. For a long time, art history was mainly interested in Narcissus' reflected phantasm, which Leon Battista Alberti (1404–1472) brought to the foreground as imagery for the painterly arts.<sup>49</sup> Echo did not stand a chance against Narcissus, a

---

origin of coral reefs. Coral remains soft in water but petrifies upon contact with air and becomes hard. This effect is comparable to the coagulation of the image or the creation of the arts (crafts out of the sea) from flowing blood and the *pneuma*/breath/life force thereby released. Julia Kristeva therefore calls the Medusa myth the archetype of adopting form and matter, of incarnation indeed. KRISTEVA, Julia: *Visions capitales*. Paris, Réunion des musées nationaux, 1998, 40. See also COLE, Michael: «Cellini's Blood», *Art Bulletin*, 81, 2 (1999), 215–235.

45. VANDENBROECK, Paul. *Op. Cit.* 68.

46. HADOT, Pierre: «Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin», *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 13 (1976), 81–108.

47. See also: BAERT, Barbara: *In Response to Echo: Beyond Mimesis or Dissolution as Scopic Regime (with Special Attention to Camouflage)* (Studies in Iconology 6). Leuven and Walpole, Peeters, 2016.

48. VINGE, Louise: *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century* (Unpublished doctoral thesis), University of Lund, 1967; GÉLY-GHEDIRA, Véronique: *La nostalgie du moi: Écho dans la littérature européenne*. Paris, Presses universitaires de France, 2000.

49. WOLF, Gerhard: «'Arte superficiem illam fontis amplecti': Alberti, Narziss und die Erfindung der Malerei», in GÖTTLER, Christine, et al. (eds.): *Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*. Emsdetten, Edition Imorde, 1998, 11–39; PFISTERER, Ulrich: «Künstlerliebe. Der Narcissus-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteles-Lektüre der Frührenaissance», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 64, 3 (2001), 305–330.

seemingly indestructible paradigm of masculine-scopic art history. The nymph remained the ‘blind spot’ of art history.

Interesting enough, Ovid’s myth concentrates on exactly the intertwining of the key elements of water and stone, sea and mountain. Echo’s regime indeed can be a paradigm to understand the marble/sea metaphors we looked at. But even more, she can embody an alternative scopic regime, one that fights against an obsession with the visual medium as mirror and ‘*finito*’ in the arts.

In his book *Thalassa*, Hungarian psychoanalyst Sándor Ferenczi (1873–1933) considers the sex act –*Huc coeamus*, ‘let us copulate’ in the Narcissus myth– as a return to the sea, to the boundlessness of the uterus from which all life has sprung.<sup>50</sup> «The purpose of the sex act can be none other than an attempt on the part of the ego [...] to return to the mother’s womb, where there is no such painful disharmony between ego and environment as characterizes existence in the external world.»<sup>51</sup> Gaston Bachelard (1884–1962) also refers to the water paradigm in the myth: «*Devant les eaux, Narcisse a la révélation de son identité et de sa dualité, la révélation de ses doubles puissances viriles et féminines, la révélation surtout de sa réalité et de son idéalité. En effet, le narcissisme n’est pas toujours névrosant. Il joue aussi un rôle positif dans l’œuvre esthétique, et par des transpositions rapides, dans l’œuvre littéraire.*»<sup>52</sup> Alexis Wick goes even further: «In other words, the aquatic is female, because the womb is the ocean: both are the motherly givers of life, the one ontogenetic, the other phylogenetic. This is evidenced at multiple levels of coitus: the soporific effect of ejaculation evokes oceanic tranquillity, the penis (the ego’s ‘narcissistic double’) is a symbolic fish, the secreted sperm (and potentially the foetus) lives in a little sea of amniotic fluid, the genital secretion of women has a fishy smell.»<sup>53</sup>

Likewise Echo’s fate –invisibility and sclerosis– is an *Ur*-return to a primordial genetrix. In what follows I explain how she operates according to a dazzling paradigm of dissolution, of merging, of regressing into the mineral world. She is in fact ‘marble-izing’ and ‘stain-ing’.<sup>54</sup>

## 5. CAMOUFLAGE OR MATRIXIAL MERGING

The ‘matrixial space’ is a term coined by the Israeli-French psychoanalyst and visual artist Bracha Lichtenberg Ettinger. It is a space that may be characterized first and foremost as containing an energy or potentiality that has *not yet* manifested itself

50. FERENCZI, Sándor: *Thalassa: A Theory of Genitality*, transl. by BUNKER, Henry Alden. New York, W.W. Norton, 1968, 18: «The reestablishment of the aquatic mode of life in the form of an existence within the moist and nourishing interior of the mother’s body.»

51. According to Luce Irigaray, the sense of touch stands for unity and aquatic surroundings. The unborn child in the womb is surrounded by fluidity. Thought detached from touch, argues Irigaray, leads to the banishment of human beings from paradise. IRIGARAY, Luce: *An Ethics of Sexual Difference*, transl. by BURKE, Carolyn and GILL, Gillian C. London, Continuum, 2004, 137; DERRIDA, Jacques: «‘Le toucher’: Touch/to touch him», *Paragraph*, 16, 2 (1993), 122–157.

52. BACHELARD, Gaston: *L’eau et les rêves. Essai sur l’imagination de la matière*. Paris, Librairie Jose Corti, 1941, 34.

53. WICK, Alexis: «Narcissus: Woman, Water and the West», *Feminist Review*, 103 (2013), 42–57: 50.

54. See also BAERT, Barbara: «About Stains», *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, 7, 2 (2017), 29–45.



at the phallic level, only at the feminine, internal, uterine level.<sup>55</sup> Here, a prefigurative knowledge model unfolds that is not geared towards distinction (*krinein*, *symbolon*) but precedes it, and thus taps into a different kind of spontaneous intuitive energy in terms of ‘borderlinking’, ‘borderspace’. She refers to it as «a minimal sense of differentiation-in-togetherness», as might be encountered in an unborn child inside its mother’s womb.<sup>56</sup> Borderlinking is, in essence, a ‘matrixial’ concept, comparable to the melding of two entities, as occurs uniquely in the maternal womb. Here Lichtenberg Ettinger introduces the notion of ‘metramorphosis’. «The matrixial affect, which creates the metramorphosis and is created by it, is the affect of the Thing that Marks together: an I with a non-I in co-emergence and co-fading.»<sup>57</sup> In short, Lichtenberg Ettinger sees room for another type of episteme –«It is a chief silenced hole in the phallic paradigm»<sup>58</sup>– that makes use of the process instead of the static, that is ‘metramorphosis’ rather than metamorphosis, that is ‘fluid’, foamy, ungraspable rather than stable, and that goes beyond the *krinein* (*κρίνω*) that divides yet embraces the chaos as an alternative knowing/feeling in a forgotten and suppressed world.

This alternative knowing/feeling in a forgotten and suppressed world can be linked to Echo’s final fate and death: actually physically disappearing. The dissolution-death of the nymph, her becoming one with the world surrounding her, forms a scopic regime that has been underexposed (‘the silenced hole’), because the paradigm is sidelined by the so-called phallogocentric ‘sharpness-sight’. It demands a way of looking that vaporizes, that confuses, that forgoes edges, but instead aims for a smudged unification or dismantling between the ‘self’ and the world (supra: metamorphosis that is ‘fluid’, foamy, ungraspable rather than stable). Moreover, it makes the self-dissolve into the ‘outside world’, thus sacrificing the subject to a constantly misleading and boundless blending in with the world around it.<sup>59</sup> This ocular magic is also a functional means of protection in nature and atmospherology<sup>60</sup> called ‘camouflage’. Camouflage is both a visual paradigm as a *Gefühlsraum* and an interesting alternative within the scopic regime.<sup>61</sup>

55. AGAMBEN, Giorgio: *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, transl. by HELLER-ROAZEN, Daniel. Stanford, Stanford University Press, 1999, 177–184.

56. LICHTENBERG ETTINGER, Bracha: «Art as a Transport-Station of Trauma», in *Bracha Lichtenberg Ettinger: Artworking, 1985–1999*, exhib. cat., Brussels, Palais des Beaux-Arts. Ghent and Amsterdam, Ludion, 2000, 91–115; 97.

57. *Ibidem*.

58. LICHTENBERG ETTINGER, Bracha: «The With-In-Visible Screen: Images of Absence in the Inner Space of Painting», in DE ZEGHER, Catherine (ed.): *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th Century Art*. Cambridge, MA, MIT Press, 1996, 89–113; 101.

59. ERIKSSON, Kajsa G.: «Sea Harbour People – Mimesis, Camouflage, Masquerade», in «The Politics of Magma», *Art Monitor: A Journal of Artistic Research*, 5 (2008), 17–25.

60. Tonino Griffero defines atmospherology as a power that surprises, space that becomes place; GRIFFERO, Tonino: *Atmospheres. Aesthetics of Emotional Spaces*, transl. by DE SANCTIS, Sarah. Farnham, Ashgate, 2014; INGOLD, Tim: «Earth, Sky, Wind, and Weather», *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 13 (2007), 19–38; INGOLD, Tim: «The Eye of the Storm: Visual Perception and the Weather», *Visual Studies*, 20, 2 (2005), 97–104; GIBSON, James J.: *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston, Houghton Mifflin, 1979.

61. With this ‘feelings space’, Hermann Schmitz means the philosophical locus of emotions, as they stretch between the subject and the world; SCHMITZ, Hermann: «Der Gefühlsraum», in *System der Philosophie*, vol. 3: *Der Raum*, part 2: *Der Gefühlsraum*. Bonn, Bouvier, 1981, 264–276. See also: BAERT, Barbara: ‘Locus Amoenus’ and the *Sleeping Nymph: ‘Ekphrasis’, Silence and ‘Genius Loci’* (Studies in Iconology 3). Leuven and Walpole, Peeters, 2016.

Indeed, Echo disappeared and fused with nature, she turned to stone, and became an ecstatic transcendence of the scopic spectrum. She dissolved and disappeared into a different visual scheme: that of camouflage and dissolution.<sup>62</sup> Echo, the nymph of camouflage and visual fusion with nature, thematizes becoming nothing and the silencing of the self, and thus radicalizes a visual paradigm of loss, sacrifice and camouflage.

In his book *Camouflage*, Neil Leach proves that the dissolving syndrome (or visual inertia) can expand our horizon of visual understanding.<sup>63</sup> Camouflage is a life principle and a sacrifice strategy that interweaves life and death closely. The action that seems nihilist pays off in the self-sacrifice to the world. From a visual standpoint, camouflage is firstly a manifestation, but secondly 'latent' enough to remain exchangeable. There is a certain 'prefigurability' in the carriers and materials that mimesis has not yet 'attained'. Marble, for example, vacillates between abstraction and figuration, between liquid and solid. The image is 'being shaped in the cocoon'.

Camouflage teaches us about another and completely new relation between medium, self-identification (Echo's 'self' as loss, or at least as repetition of the other voice) and a visual (re)presentation as 'blending into the world'. The world becomes the carrier of the image as loss and as an empty space, and the medium becomes an act of 'dissolving', of vaporizing. That is why the diaphanous of water and sea, the almost-materiality of foam and vapour, the invisible yet haptic sense of wind and breath, even the anti-sopic power of speech is perhaps the most pure form of 'camouflage' as alternative to the artistic mirror paradigm,<sup>64</sup> and therefore the chain from *ruach* to sea to marble is an archetypical paradigm for prefigurability as creative potentiality, for the arts and crafts emerging *ex nihilo*, yes, for 'iconogenesis'. It is there, in the dissolution of veins and stains that Echo finds voice, finds nest, must sit and wait, silently, in a solidified state.

---

62. From a psycho-pathological point of view, camouflage is closely related to psychasthenia or neurasthenia: a spatial confusion affecting the distinction between an individual and the surrounding environment that results as a type of dissolution, or loss of self. It concerns an «instinct of abandon or the desire for ego dissolution and inertia»; CAILLOIS, Roger: «Mimétisme et Psychasthénie légendaire», *Minotaure*, 2, 7 (1935), 4-10: 9-10.

63. LEACH, Neil: *Camouflage*. Cambridge, MA, MIT Press, 2006, 246-247.

64. *Diaphanos* has a very deep and rich semantic genealogy. Aristotle (285-322 BC) calls *diaphanos* the portal between humankind and the world. BYNUM, Terrell Ward: «A New Look at Aristotle's Theory of Perception», *History of Philosophy Quarterly*, 4, 2 (1987), 163-178; VASILIU, Anca: *Du Diaphane. Image, milieu, lumière dans la pensée antique et médiévale*. Paris, J. Vrin, 1997, 277-300. Of course, the diaphanous also has a very intense paradigmatic energy when it comes to visual hermeneutics, which would bring me too far off-topic. DELL'ACQUA BOYVADAOĞLU, Francesca: «Between Nature and Artifice: «Transparent Streams of New Liquid»», *RES: Anthropology and Aesthetics*, 53-54 (2008), 93-103; ALLOA, Emmanuel: *Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie*. Zürich, Diaphanes, 2011; STOICHITA, Victor I., PORTMANN, Maria and BOARIU, Dominic-Alain (eds.): *Le corps transparent*. Rome, L'Erma di Bretschneider, 2013.

## BIBLIOGRAPHY

- AGAMBEN, Giorgio: *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, transl. by HELLER-ROAZEN, Daniel. Stanford, Stanford University Press, 1999.
- ALLOA, Emmanuel: *Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie*. Zürich, Diaphanes, 2011.
- ARTHUR, James: «Diamond, Maimonides, Spinoza, and Buber Read the Hebrew Bible: The Hermeneutical Keys of Divine ‘Fire’ and ‘Spirit’ (Ruach)», *The Journal of Religion*, 91, 3 (2011), 320–343.
- BACHELARD, Gaston: *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris, Librairie Jose Corti, 1941.
- BAERT, Barbara: 'Locus Amoenus' and the Sleeping Nymph: 'Ekphrasis', Silence and 'Genius Loci' (Studies in Iconology 3). Leuven and Walpole, Peeters, 2016.
- BAERT, Barbara: «About Stains», *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, 7, 2 (2017), 29–45.
- BAERT, Barbara: *In Response to Echo: Beyond Mimesis or Dissolution as Scopic Regime (with Special Attention to Camouflage)* (Studies in Iconology 6). Leuven and Walpole, Peeters, 2016.
- BALTRUŠAITIS, Jurgis: «Pierre imagées», in *Aberrations: quatre essais sur la légende des formes*. Paris, O. Perrin, 1957, 48–72.
- BARRY, Fabio: «Walking on Water: Cosmic Floors in Antiquity and the Middle Ages», *Art Bulletin*, 89, 4 (2007), 627–656.
- DELL'ACQUA BOYVADAOĞLU, Francesca: «Between Nature and Artifice: ‘Transparent Streams of New Liquid’», *RES: Anthropology and Aesthetics*, 53–54 (2008), 93–103.
- BYNUM, Terrell Ward: «A New Look at Aristotle's Theory of Perception», *History of Philosophy Quarterly*, 4, 2 (1987), 163–178.
- CAILLOIS, Roger: «Méduse et Cie», in CAILLOIS, Roger (ed.): *Œuvres*. Paris, Gallimard, 2008, 479–558.
- CAILLOIS, Roger: «Mimétisme et Psychasthénie légendaire», *Minotaure*, 2, 7 (1935), 4–10.
- CHASTEL, André: *Léonard de Vinci par lui-même*. Paris, Nagel, 1952.
- CHORICIUS GAZAEUS: *Laudatio Marciani*, II, 40, in FÖRSTER, Richard (ed.): *Choricii Gazaei opera*, Leipzig, B.G. Teubner, 1929.
- COLE, Michael: «Cellini's Blood», *Art Bulletin*, 81, 2 (1999), 215–235.
- DERRIDA, Jacques: «'Le toucher': Touch/to touch him», *Paragraph*, 16, 2 (1993), 122–157.
- EISSFELDT, Otto: «Gott und das Meer in der Bibel», in *Studia Orientalia Ioanni Pedersen*. Copenhagen, Munksgaard, 1953, 76–84.
- ERIKSSON, Kajsa G.: «Sea Harbour People – Mimesis, Camouflage, Masquerade», in «The Politics of Magma», *Art Monitor. A Journal of Artistic Research*, 5 (2008), 17–25.
- FARAGO, Claire: «Exiting Art History: Locating 'Art' in the Modern History of the Subject», *Konsthistorisk tidskrift*, 70, 1–2 (2001), 3–19.
- FERENCZI, Sándor: *Thalassa: A Theory of Genitality*, transl. by BUNKER, Henry Alden. New York, W.W. Norton, 1968.
- FLOOD, Finbarr Barry, «Animal, Vegetal, and Mineral: Ambiguity and Efficacy in the Nishapur Wall Painting», *Representations*, 133 (2016), 20–58.
- FOBELLI, Maria Luigia: «Descrizione e percezione delle immagini acheropite sui marmi bizantini», in CALZONA, Arturo, et al. (eds.): *Immagine e Ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, Milan, Electa, 2007, 27–32.
- GELY-GHEDIRA, Véronique: *La nostalgie du moi: Écho dans la littérature européenne*. Paris, Presses universitaires de France, 2000.

- GIBSON, James J.: *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston, Houghton Mifflin, 1979.
- GRIFFERO, Tonino: *Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces*, transl. by DE SANCTIS, Sarah. Farnham, Ashgate, 2014.
- HADOT, Pierre: «Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin», *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 13 (1976), 81-108.
- HOLMYARD, Eric J. and MANDEVILLE, Desmond C. (eds.): *Avicennae de Congelatione et conglutinatione Lapidum. Being Sections of the Kitab al-Shifa*. Paris, P. Guethner, 1927.
- INGOLD, Tim: «Earth, Sky, Wind, and Weather», *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 13 (2007), 19-38.
- INGOLD, Tim: «The Eye of the Storm: Visual Perception and the Weather», *Visual Studies*, 20, 2 (2005), 97-104.
- IRIGARAY, Luce: *An Ethics of Sexual Difference*, transl. by BURKE, Carolyn and Gill, Gillian C. London, Continuum, 2004.
- JANSON, Horst W.: «The Image 'Made by Chance' in Renaissance Thought», in *16 Studies*. New York, Harry N. Abrams, 1974, 55-69.
- KRISTEVA, Julia: *Visions capitales*. Paris, Réunion des musées nationaux, 1998.
- LAURENT, Johann C. M. (ed.): *Peregrinatores medii aevi quator*. Leipzig, 1864.
- LEACH, Neil: *Camouflage*. Cambridge, MA, MIT Press, 2006.
- LEUPIN, Alexandre: «The Impossible Copula (Humanities and Judaeo-Christianity)», *Rhetoric Society Quarterly*, 29, 3 (1999), 11-20.
- LICHTENBERG ETTINGER, Bracha: «Art as a Transport-Station of Trauma», in *Bracha Lichtenberg Etinger: Artworking, 1985-1999*, exhib. cat., Brussels, Palais des Beaux-Arts. Ghent and Amsterdam, Ludion, 2000, 91-115.
- LICHTENBERG ETTINGER, Bracha: «The With-In-Visible Screen: Images of Absence in the Inner Space of Painting», in DE ZEGHER, Catherine (ed.): *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20<sup>th</sup> Century Art*. Cambridge, MA, MIT Press, 1996, 89-113.
- LYS, Daniel: *Rûach: le souffle dans l'Ancien Testament: Enquête anthropologique à travers l'histoire théologique d'Israël* (Études d'histoire et de philosophie religieuses 56). Paris, Presses universitaires de France, 1962.
- MANGO, Cyril and PARKER, John: «A Twelfth-Century Description of St. Sophia», *Dumbarton Oaks Papers*, 14 (1960), 233-245.
- MEROBAUDES, Flavius: *Carmina* 2.8, ed. and transl. by CLOVER, Frank M.: *Flavius Merobaudes*. Philadelphia, American Philosophical Society, 1971.
- MILWRIGHT, Marcus: «'Waves of the Sea': Responses to Marble in Written Sources (9<sup>th</sup>-15<sup>th</sup> Century)», in O'KANE, Bernard (ed.): *The Iconography of Islamic Art: Studies in Honour of Professor Robert Hillenbrand*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005, 211-221.
- MITCHELL, John: «Believing is Seeing: The Natural Image in Late Antiquity», in FRANKLIN, Jill A., HESLOP, T.A. and STEVENSON, Christine (eds.): *Architecture and Interpretation: Essays for Eric Fernie*. Woodbridge, Boydell Press, 2012, 16-41.
- MJESKA, George P.: «Notes on the Archaeology of St. Sophia at Constantinople: The Green Marble Bans on the Floor», *Dumbarton Oaks Papers*, 32 (1978), 299-308.
- ONIAN, John: «Abstraction and Imagination in Late Antiquity», *Art History*, 3 (1980), 1-23.
- PENTCHEVA, Bissera V.: «Hagia Sophia and Multisensory Aesthetics», *Gesta*, 50, 2 (2011), 93-111.
- PFISTERER, Ulrich: «Künstlerliebe. Der Narcissus-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteles-Lektüre der Frührenaissance», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 64, 3 (2001), 305-330.

- SCHMITZ, Hermann: «Der Gefühlsraum», in *System der Philosophie*, vol. 3: *Der Raum*, part 2: *Der Gefühlsraum*. Bonn, Bouvier, 1981, 264–276.
- SCHWARZENBERG, Erkinger: «Colour, Light and Transparency in the Greek World», in BORSOOK, Eve, et al. (eds.): *Medieval Mosaics: Light, Color, Materials*. Milan, Silvana, 2000, 15–34.
- SIDONIUS APOLLINARIS: *Poems and Letters* (Loeb Classical Library 296), ed. and transl. by ANDERSON, William B. Cambridge, MA and London, William Heinemann Ltd, 1956.
- STATIUS: *Silvae* (Loeb Classical Library 206), ed. and transl. by BAILEY, D.R. Shackleton. Cambridge, MA and London, Harvard University Press, 2003.
- STOICHITA, Victor I., PORTMANN, Maria and BOARIU, Dominic-Alain (eds.): *Le corps transparent*. Rome, L'Erma di Bretschneider, 2013.
- TRILLING, James: «Medieval Art without Style? Plato's Loophole and a Modern Detour», *Gesta*, 34, 1 (1995), 57–62.
- TRILLING, James: «The Image Not Made by Hands and the Byzantine Way of Seeing», in KESSLER, H.L. and WOLF, Gerhard (eds.): *The Holy Face and the Paradox of Representation*. Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1998, 109–127.
- VANDENBROECK, Paul: «Matrix Marmorea. De subsymbolische iconografie van de scheppende energieën in Europa en Noord-Afrika», in PIL, Lut and DE MITTS, Trees (eds.): *Materie & Beeld*. Ghent, Sint-Lucas Beeldende Kunst, 2010, 51–78.
- VASILIU, Anca: *Du Diaphane. Image, milieu, lumière dans la pensée antique et médiévale*. Paris, J. Vrin, 1997, 277–300.
- VERGILIUS MARO, Publius: *Aeneid*, 7, 28.
- VINGE, Louise: *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19<sup>th</sup> Century*, (Unpublished doctoral thesis), University of Lund, 1967.
- WICK, Alexis: «Narcissus: Woman, Water and the West», *Feminist Review*, 103 (2013), 42–57.
- WOLF, Gerhard: «'Arte superficiem illam fontis amplecti.' Alberti, Narziss und die Erfindung der Malerei», in GÖTTLER, Christine, et al. (eds.): *Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*. Emsdetten, Edition Imoro de, 1998, 11–39.
- WOLSKA-CONUS, Wanda: *La topographie chrétienne de Cosmas Indicopleustes. Théologie et sciences au VI<sup>e</sup> siècle*. Paris, Presses universitaires de France, 1962, 147–192.

# IN GOD'S EYES: THE SACRALITY OF THE SEAS IN THE ISLAMIC CARTOGRAPHIC VISION

## A TRAVÉS DE LOS OJOS DE DIOS: LA SACRALIDAD DE LOS MARES EN LA VISIÓN CARTOGRÁFICA ISLÁMICA

Karen Pinto<sup>1</sup>

Recibido: 08/01/2017 · Aceptado: 21/03/2017

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2017.18131>

### Abstract

In keeping with the theme of this issue, this article focuses on the sacrality embedded in the depiction of the seas in the medieval Islamic KMMS mapping tradition. Teasing apart the depictions, this article analyses the sacred dimensions of the five seas that make up the classical KMMS image of the world: *Baḥr al-Muḥīṭ* (the Encircling Ocean), the *Baḥr Fāris* (Persian Gulf-Indian Ocean-Red Sea), *Baḥr al-Rūm* (the Mediterranean), *Baḥr al-Khazar* (Caspian Sea), and *Buḥayrat Khwārizm* (Aral Sea).

### Keywords

Islamic cartography; History of Cartography; Illuminated manuscript; Encircling Ocean; Mediterranean; Indian Ocean; Persian Gulf; Sacred Relics of Prophet Muhammad.

### Resumen

Atendiendo a la temática de esta publicación, este artículo indaga sobre la incorporación de lo sagrado en la representación de los mares en la tradición cartográfica islámica medieval KMMS. Por medio de un minucioso análisis de dichas imágenes, este estudio analiza la dimensión sagrada de los cinco mares que encontramos en la representación clásica del mundo de la tradición KMMS desde la perspectiva de lo sagrado en la forma cartográfica: *Baḥr al-Muḥīṭ* (el Océano Circundante, el golfo pérsico-mar Rojo y océano Índico (*Baḥr Fāris*), el Mediterráneo (*Baḥr al-Rūm*), el mar Caspio (*Baḥr al-Khazar*) y el mar de Aral (*Buḥayrat Khwārizm*).

### Palabras clave

Cartografía islámica; Historia de la cartografía; Manuscrito iluminado; Océano circundante; Mediterráneo; Océano Índico; Golfo Pérsico; Reliquias Sagradas del Profeta Muhammad.

---

1. Islamic and Middle Eastern History, Boise State University, United States. C. e.: [karenpinto@boisestate.edu](mailto:karenpinto@boisestate.edu)



FIG. 1: KMMS WORLD MAP FROM AL-IŞTAKHRĪ'S *KITĀB AL-MASĀLIK WA-AL-MAMĀLIK* (BOOK OF ROUTES AND REALMS). TIMURID, DATED 827/1424. ULTRAMARINE GOUACHE AND BLACK INK AGAINST A FOLIATED GOLD BACKGROUND ON PAPER. DIAMETER 24 CM. COURTESY: TOPKAPI SARAY MÜZESİ KÜTÜPHANESİ, İSTANBUL. BAĖDAT 334, F. 2B. (Photo: Karen Pinto).

«He it is Who created the heavens and the earth in six days, and His Throne was upon the waters, so as to test you: who among you is the best in works». (Qur'ān 11:7)<sup>2</sup>

One of the most enigmatic verses in the Qur'ān is the verse implying that God's throne rested *somewhere upon the waters*. Where exactly it rested this Qur'ānic *āyat* (verse) does not specify. Nor does it indicate which sea. As a result of this lack of specificity all the world's seas gain an aura of the sacred in the Islamic context.<sup>3</sup>

2. *The Qur'an*, transl. with an introduction by Khalidi, Tarif. London, Penguin, 2008, 171–172.

3. Although this article focuses on the seas, the same argument can be applied to the rivers. The authors of the KMMS maps usually use the same colour to represent the seas as the rivers. In fact, four rivers are designated as the rivers of Paradise by medieval Islamic geographers and historians alike.

Is this Qur'anic concept that all the seas have lapped god's throne reflected in their depiction on medieval Islamic maps? This article will argue that this is indeed the case and that the manifestation of sacrality in the seas can be read in the forms used to represent them.

## THE KMMS TRADITION

What follows is a reading of the sacred in the depiction of the seas in a widely copied set of Islamic 'carto-ideographs'. The KMMS series comprises the cartographically illustrated *Kitāb al-Masālik wa-al Mamālik* (KMM) geographic copies of the tenth and eleventh century geographers, in particular those of al-Iṣṭakhrī (fl. early 10<sup>th</sup> century), Ibn Ḥawqal (fl. second half of 10<sup>th</sup> century), and al-Muqaddasī (d. ca. 1000). The S in the acronym is used to distinguish those texts in the KMM genre that include illustrations. Forming the world's earliest known atlas, the KMMS is composed of stylized maps of the world that include illustrations of twenty-one parts of the old world including five seas.<sup>4</sup>



FIG. 2: KMMS OTTOMAN CLUSTER WORLD MAP SHOWING THE LAYOUT OF THE SEAS BEHIND THE CENTRAL LANDMASS. LIGHT BLUE GOUACHE AND RED AND BLACK INK ON PAPER. DIAMETER 19.5 CM. COURTESY: SÜLEMANIYE CAMII KÜTÜPHANESİ, ISTANBUL. AYA SOFYA 2971A, F. 3A. (Photo: Karen Pinto).

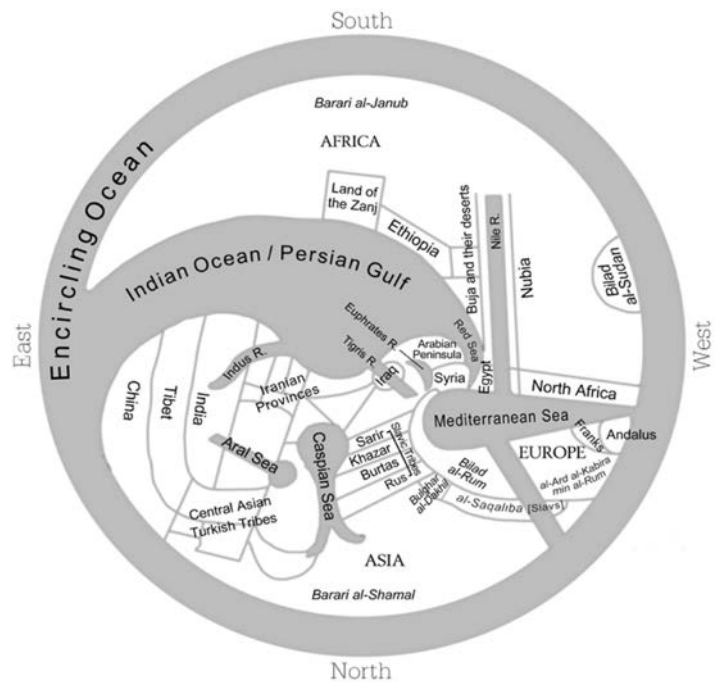


FIG. 3: DRAWING OF THE KMMS WORLD MAP BASED ON OTTOMAN CLUSTER MAP (FIG. 2). Drawing: Karen Pinto and Damien Bovlomov.

4. For more on the medieval Islamic mapping tradition and the role that the KMMS plays within it, see PINTO, Karen: *Medieval Islamic Maps: An Exploration*. Chicago, The University of Chicago Press, 2016.



The key is: blue for seas; paper white for land masses; red for border lines and the name of the Encircling Ocean; and black for area/region/kingdom names and directions.

The classical KMMS map of the world is made up of a double-edged circle in a square or rectangular frame. Placed within this circle is the image of a pre-Columbian world, punctuated by seas and rivers. At the top of the map a large crescent shape sweeps in to shelter a double-headed, bulging form in the lower left-hand corner with a tiny triangle marooned in the lower right-hand sector of the image. These are white or paper-coloured. Two outspread blue arms emerge from a blue encircling band and additional blue shapes punctuate the white mass, including two small twin keyhole shapes towards the bottom of the map.

Within this aesthetically packaged ideograph are all the features standard to the classical medieval Islamic vision of the world. The Encircling Ocean (*Baḥr al-Muḥīṭ*) that rings the world along with four other seas, seven rivers and the three major land masses of Africa, Asia and Europe (listed here in order of their size on the map). The key to comprehending the medieval Muslim conception of the world is to assimilate the basic shapes of the land masses and the seas, and, crucially, the map's southerly inversion.

The crescent-shaped land mass is the continent of Africa. Once we make this association we recognize that the double-headed, bulging form in the lower left-hand corner corresponds to the continent of Asia. The bulge connecting Africa to Asia is the Arabian Peninsula, and the tiny triangle marooned in the lower right-hand sector of the image is none other than Europe. Behind lie the seas outlining the land masses and, in doing so, make them possible.

Yet, precisely because they appear to serve as a background and highlighter for the lands, they have been collectively ignored.<sup>5</sup> When we turn the focus onto the seas, a very different image emerges of the godly, sacral sea within which the devil and the jinn are also lurking, disappearing and reappearing. All the seas of our

---

5. Until now most of the studies on Islamic seas has focused on the Mediterranean as a logical outcome of the domination of Western supremacy in the modern era. The Mediterranean is studied length and breadth in great detail by historians of the Crusades and naval buffs –too numerous to list. Iconographically, MILLER, Konrad: *Mappae Arabicae: Arabische Welt-und Länderkarten des 9–13. Jahrhunderts*, 6 vols. Stuttgart, 1926–31, superficially analyses the forms that make up the Islamic maps in his extensive six-volume reprint of Islamic maps. But it isn't until the work of KRAMERS, J. H.: «La question Balḥi-İştāḥrī-Ibn Ḥawkal et l'Atlas de l'Islam», *Acta Orientalia*, 10 (1932), 9–30, that some semblance of serious enquiry is undertaken. The focus has picked back up with the work of DUCÈNE, Jean-Charles, who has written about the geographical accuracy of a number of seas at length in a number of articles: «Les îles de l'océan Indien dans les sources arabes médiévales: lente découverte ou imagination galopante?», in CANNUYER, Christian (ed.): *L'île, regards orientaux: varia orientalia, biblica et Antiqua*, Lille, Société belge d'études orientales, 2013, 125–34; «The Ports of the Western coast of India according to Arabic geographers (Eighth-Fifteenth centuries AD): A glimpse into the geography», in BOUSSAC, Marie-Françoise, SALLES, Jean-François and YON, Jean-Baptiste (eds.): *Ports of the Ancient Indian Ocean*. Delhi, Primus Books, 2016, 165–178; DUCÈNE, Jean-Charles: «The Cartography of the Caspian Sea in the Islamic Cartography (17<sup>th</sup> C.)», Communication given to the Second II International Congress of Eurasian Maritime History, Saint Petersburg, 23–26 July 2014 <[https://www.academia.edu/8055620/The\\_cartography\\_of\\_the\\_Caspian\\_Sea\\_in\\_the\\_Islamic\\_Cartography\\_17th\\_c.\\_](https://www.academia.edu/8055620/The_cartography_of_the_Caspian_Sea_in_the_Islamic_Cartography_17th_c._)>; and, most recently, Ducène has also written about the seas generally in DUCÈNE, Jean-Charles: «The Knowledge of the Seas According to the Ottoman Translations and Adaptation of Arabic Works (15<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> C.)», in *Uluslararası Piri Reis ve Türk Denizcilik Tarihi Sempozyumu, 26–29 Eylül 2013, İstanbul*, vol. 4. Ankara, Türk Tarih Kurumu, 2014, 123–134 and 301–304. Where Ducène and I differ is on the application of religious, cosmographic and iconographic interpretations.

world have lapped the throne of God and the edges of the sea connect trans-cosmographically with the seven seas that ring the world, yet they are also the most deeply primordial of waters. They are the *fons et origo* of the universe and our world within it, the life blood of it all. This article only scratches the surface of revealing the fantastic that lies within its depths and forms.

## THE ENCIRCLING OCEAN

Encasing this entire image is the broad band of the Encircling Ocean, encompassing the Pacific and Atlantic Oceans. In a single flourishing sweep, it reinforces the idea that our world is an island marooned in a vast sea struggling to keep the waters at bay, it is the ring that encircles, contains and connects the traces of liquid divinity imparted by God's throne to the earthly seas. It is the most liminal of seas, representing the boundary of man and his land and ships and the realm of God on the other end, nine heavenly circles away. Edged in later medieval variations of the KMMS world map by the *Jabal Qāf* (Mountains of Qāf) that the Hoopoe bird of Farīd al-Dīn 'Aṭṭār's *Conference of the Birds* (*Mantiq al-ṭayr*) expresses as the ultimate aim of *fanā'* –the dying away of self– beyond which one can be closer to God and really live.



FIG. 4: THE MOUNTAINS OF JABAL QĀF ENCIRCLING THE WORLD AND THE OCEAN. IBN AL-WARDĪ KMMS-TYPE MAP. LATE 17<sup>TH</sup> CENTURY. GOUACHE AND INK ON PAPER. DIAMETER 14.4 CM. Courtesy: Leiden University Libraries. Cod. Or. 158, ff. 3b-4a.

Nowhere is the Islamic geographer more challenged than by the enigmatic *Baḥr al-Muḥīṭ* that, by its world-encircling and cosmographic nature, defies total exploration. The geographers present a conflicted Manichean view of this sea. Mirroring the Qur'ānic mention of *al-Baḥrayn*, we are told that it is the only sea that contains both sweet and briny waters – merged or flowing side by side depending on the interpretation of «*maraja al-baḥrayn*» in verses 25: 53 and 55: 20 –and that it simultaneously houses the throne of God and the islands of the devil *Iblīs*. The crossing of this multivalent encircling sea is dangerous and forbidden to ordinary people because it separates the mundane earth from the heavenly cosmos. Only exceptional humans like Dhū 'l-Qarnayn (Alexander the Great), *Khidr* (the mythical green man), King Solomon and the perfect Sufi who has succeeded in extinguishing his individualistic identity can attempt such a crossing.

It is composed of a series of radical opposites best described as 'conceptual malleability'. It is, on the one hand, the finite end of the world, and, on the other, infinite because no one can determine if or where it ends. The sense conveyed in geographical texts is either that it is infinite and connects with the cosmos as part of the seven encircling seas or that it skirts the mountains of Qāf that encircle and stabilize the earth. It is the quintessential transitional body between the mundane world of humans and the cosmos of the divine. It is water, fire and fog; dark, forbidding and light; primordial and life-giving while simultaneously encapsulating death and the most terrible forms of evil.

Because of its capricious nature references to the Encircling Ocean in the geographical texts range from sparse to immensely detailed, from banal empirical statements to fabulous accounts. Some geographers barely mention the *Baḥr al-Muḥīṭ*, and if they do, they dispense with it quickly and vaguely. Others embrace the enigma of this sea and incorporate fantastic tales of the dread that lies within –complete with mythical signs warning the incautious traveller of the dangers that lie ahead. Stretching unlimited across all horizons, the Encircling Ocean is the paradoxical source of life and death. In the Islamic picture of the world, it reigns supreme as the ultimate, boundless, uncharted, enigmatic, most intimidating sea on earth.

Hovering on the periphery of world maps it opens into a complex liminal feature between two extremes: a hierophany and an anti-hierophany. On the one hand, it is the realm where reality and fantasy meld, beyond which the cosmic mountains of Qāf beckon souls seeking peace and unity with the maker, and paradise awaits. On the other, it is the dark dismal sea where the devil lurks amidst fish several days long.<sup>6</sup>

It encircles as a mark of the transition between life and death, between the internal and external, between the world and the cosmos. It is the connector and separator of multiple encircling seas in the heavens that reach up to God.<sup>7</sup>

---

6. PINTO, Karen. *Medieval Islamic Maps*. 157–178.

7. For greater detail on the meaning and interpretation of the Encircling Ocean, see PINTO, Karen. *Medieval Islamic Maps*. ch. 4 and 7.



FIG. 5: THE ENCIRCLING OCEAN WITH A GIGANTIC FISH. IBN ZUNBUL'S *QANUN AL-DUNYA* (LAW OF THE WORLD). COURTESY, TOPKAPI SARAYI MÜZESİ KÜTÜPHANESİ, ISTANBUL: REVAN 1639, FOL. 4A. (Photo: Karen Pinto).

## THE FIRST SET OF TWIN SEAS: PIR AND THE MEDITERRANEAN

From the Encircling Ocean, two blue arms sweep in from opposite ends, cutting through the land masses (see Figures 2 and 3).<sup>8</sup> One dominates the other. Sweeping in from the east, the PIR (Persian Gulf-Indian Ocean-Rea Sea) overwhelms the midriff of the image with its breadth, width and length, capturing the centre of

8. The geographers debate whether these two seas are offshoots from the Encircling Ocean or if they feed into it.

the image. In comparison, its twin sea, the Mediterranean, which sweeps in from the opposite end on the western perimeter of the Encircling Ocean, is noticeably smaller. It appears to float blissfully like a small bird with outstretched arms made up of the Nile and the Bosphorus while the PIR with its hook of the Red Sea threatens to snatch it up. Placid versus threatening reflects the operational dynamic between these two seas.

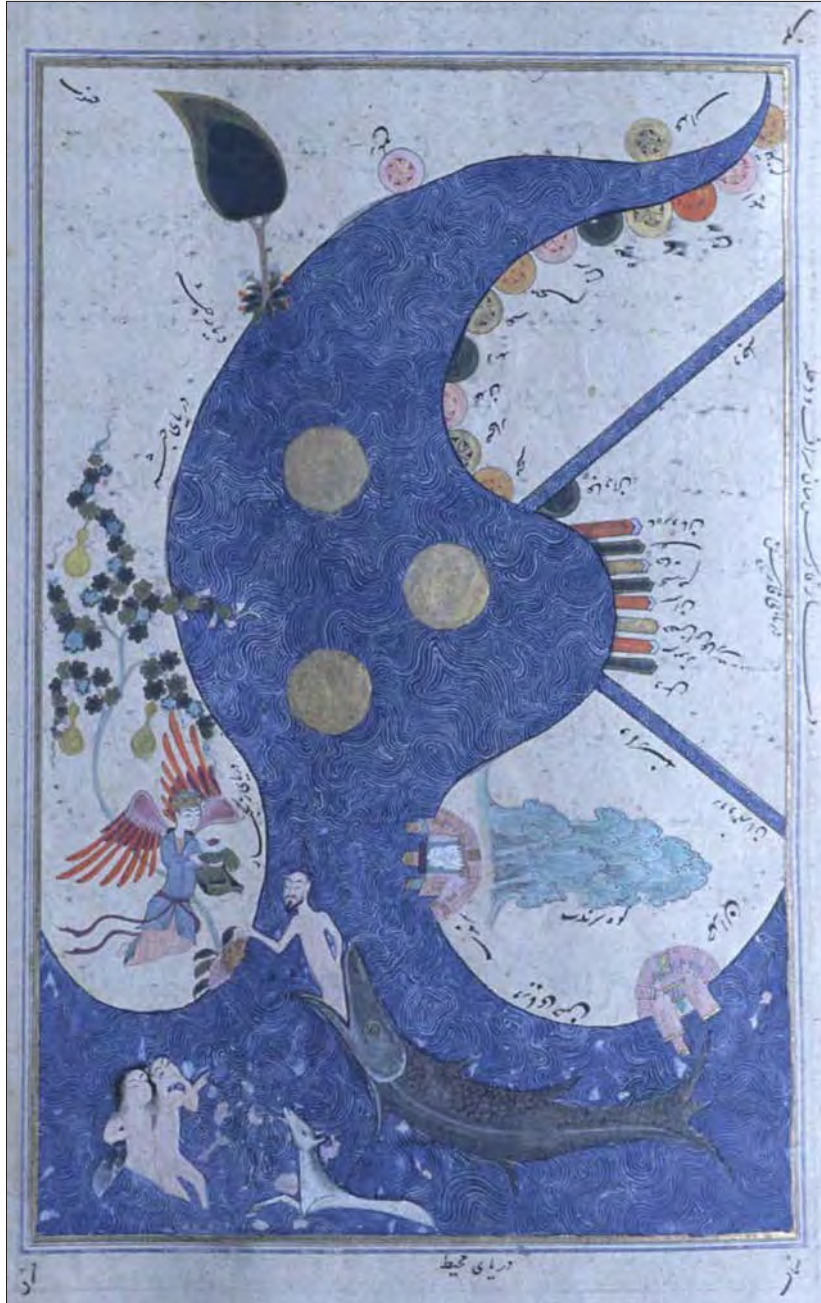


FIG. 6: JONAH EMERGING FROM THE WHALE. KMMS MAP OF THE BAHR FĀRIS (PERSIAN GULF-INDIAN OCEAN-RED SEA, ABBREVIATED TO PIR). TIMURID, DATED 827/1424. GOUACHE AND INK ON PAPER. 12.7 X 16.4 CM. COURTESY: TOPKAPI SARAY MÜZESİ KÜTÜPHANESİ, İSTANBUL. BAĞDAT 334, F. 17A. (Photo: Karen Pinto).

## THE PIR AND ITS SYMBOLIC MEANING

At the world level, the PIR looks like a large menacing hand with a pointed finger. At the regional level, however, the PIR takes on a more whimsical, pointed, bulbous form with whiskers – a form in which some have seen a bird, a cape and even the head of an elephant.<sup>9</sup> In the absence of an explanation of other possible forms, I suggest a different interpretation: that what we are dealing with in the form given to the PIR is a rare and highly unusual symbolic use of the eye tooth (also called canine tooth) of the Prophet as a vehicle of signification for the sea. This reading is reinforced by the corollary form given to PIR's twin, the Mediterranean at the regional level (as discussed in the next section.)



FIG. 7: OUTLINE OF THE FORM OF THE KMMS PIR (BASED ON FIG. 6). Drawing: Karen Pinto.

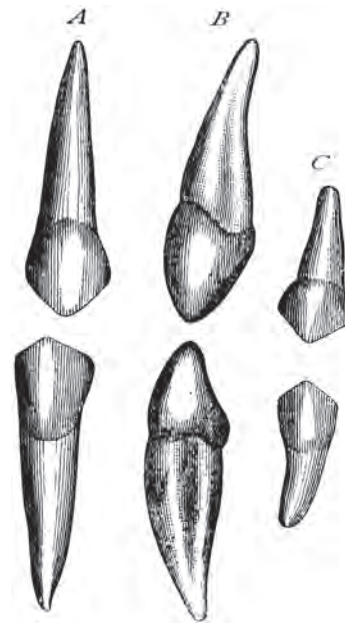


FIG. 8: SKETCHES OF EYE-TEETH SHAPES (PLEASE COMPARE WITH PIR, FIGS. 6 & 7).

The symbolism of teeth holds a special place in many cultures. The Buddha's tooth has been called one of the top ten religious relics of all time.<sup>10</sup> Following his cremation, it is said that his canine tooth was left intact. After causing much spilled blood over ownership and the accompanying divine right to rule, the tooth came to rest at the Temple of the Tooth in Kandy, Sri Lanka. There are, of course, other claims of ownership of the Buddha's tooth, such as the Buddha Tooth Relic Temple

9. MIQUEL, André: *La géographie humaine du monde musulman jusqu'au milieu du 11e siècle*. Paris, Mouton, 1967–88, vol. 2, 29, 91; vol. 3, 241. A recently published book aims to expand our understanding of the Islamic cartographic concept of the Indian Ocean. VAGNON, Emmanuelle and VALLET, Éric: *La fabrique de l'océan Indien: Cartes d'Orient et d'Occident (Antiquité-XVI<sup>e</sup> siècle)*. Paris, Sorbonne, 2017.

10. Kayla Webley, «Top 10 Religious Relics», *Time*, 19 April 2010 <[http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1983194\\_1983193\\_1983197,00.html](http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1983194_1983193_1983197,00.html)> [25 May 2017].

and Museum in Singapore and the one said to be still growing that is now housed at the Lu Mountain Temple in Rosemead, Los Angeles. While all these teeth can't be the one that the Buddha purportedly left behind, one thing we can be more certain of is that there is among the Buddhists and in cultural circles in Asia a penchant for tooth veneration, which at the very least would fit with the Indian Ocean dimension of PIR. In addition to this veneration of the Buddha's tooth – a veneration also existing with that of the Prophet Muhammad– the Buddha's footprints are also preserved in a variety of mediums (gold, silver, clay) and also painted in an elaborately ornamented symbolic form. This connects with my reading of the form ascribed to the Mediterranean in the KMMS series as a *na'l* (Prophet's sandal-imprint) and points towards Buddhist overtones in the Muslim discourse of relics.

From Taoist and Zen thinking we get the concept of the third eye – an inner mystical invisible eye that enables paranormal perception. Representations of the third eye are also sometimes accompanied by symbolic masks with prominent canine teeth.<sup>11</sup>



FIG. 9: CADMUS SOWING THE TEETH OF THE SLAYED DRAGON, FROM WHICH THE FEROCIOUS SPARTAN WARRIORS EMERGED. 15<sup>TH</sup> CENTURY MANUSCRIPT (LOCATION UNKNOWN).

11. See, for instance, this artistic rendition in which the form of the eye tooth clearly matches the form of PIR <<http://illustr8yourdream.deviantart.com/art/Third-Eye-210222877>> [3 June 2017].

The well-known myth of Cadmus, founder of Thebes, carries within it the trope of dragon's teeth. Cadmus was forced to fight a dragon, an offspring of the god Ares, for water from a well it guarded and which Cadmus needed for a ritual sacrifice of a cow by the goddess Athena. On Athena's instructions, Cadmus slew the dragon and Ares then advised him to plant the dragon's teeth in the plains in order to make Thebes mighty in war. Cadmus obeyed and from these planted teeth, legend tells us, sprouted the Spartan warriors. This myth gave rise to popular illustrations in fifteenth- and sixteenth-century manuscripts showing Cadmus sowing the dragon's canine-looking teeth.<sup>12</sup> The form used to represent teeth in these images reinforces the interpretation of the PIR in the form of an eye tooth (Figure 9).

In the visual puzzles that comprise the KMMS maps, the PIR in the shape of a tooth fits with the blessings of the Prophet as it comes directly from the mouth through which the Qur'ān – the word of God – was revealed. No more sacred a form could exist in contrast to the sandal-imprint of the Prophet than his tooth. (For a contrasting discussion of the form of the Mediterranean as the sandal-imprint of the Prophet refer to the next section.)

The form belonging to the bottom of his foot is necessarily of lesser ranking than the one found in his mouth, the very same mouth that served as a conduit for the Qur'ān. One of the distinctions of the Prophet Muhammad is that he was the unlettered Prophet (*an-nabī al-ummī*) through whose illiterate mouth God sent his most beautiful words of the Qur'ān.

Hadith narrating the way (*sunnah*) of the Prophet indicate that he was extremely fond of keeping his teeth clean and there are a large number of references indicating that he carried his *siwāk* (toothbrush or tooth stick) behind his ear and used it often and recommended that others brush their teeth frequently.<sup>13</sup> Additional hadith report that the Prophet was fond of laughing and that when he did his beautiful white teeth, kept clean with constant brushing, were clearly visible.

As the fourth Rashidun caliph and the Prophet's cousin and son-in-law 'Alī b. Abī Tālib is quoted in a hadith as saying: «Your mouths are the paths of the Qur'ān, so perfume them with the tooth stick».<sup>14</sup>

Outside of the form ascribed to the PIR, the ubiquitous use of the form of the Prophet's eye tooth does not emerge as a recognizable symbol in the same way in which the Prophet's footprint and sandal-imprint do over the millennia. As discussed in the next section of this paper, today the Prophet's footprint and sandal-imprint are well-worn symbolic tropes of the Prophet.<sup>15</sup> One wonders why the Prophet's

12. Unable to determine the exact location of this image, I am providing a link for the reader to examine <<https://www.pinterest.com/pin/395402042264240483/>> [3 June 2017].

13. *Sahih al-Bukhari*, Book 64: 459, among many other similar examples.

14. *Sunan Ibn Majah*, V1, Bk 1, 291.

15. GRUBER, Christiane: «The Prophet Muhammad's Footprint», in HILLENBRAND, Robert, PEACOCK, A.C.S. and ABDULLAeva, Firuza (eds.): *Ferdowsi, the Mongols and the History of Iran: Art, Literature and Culture from Early Islam to Qajar Persia*. London, I. B. Tauris, 2013, 297–307; WHEELER, Brannon: «Relics in Islam», *Islamica*, 11 (2004), 110–111; FLOOD, Barry Finbarr: «Bodies and Becoming: Mimesis, Meditation, and the Ingestion of the Sacred in Christianity and Islam», in PROMÉY, Sally M. (ed.), *Sensational Religion: Sensory Cultures in Material Practice*. New Haven, Yale University Press, 2014, 470–474; and ELIAS, Jamal: «Islam and the Devotional Image in Pakistan», in METCALF, Barbara, (ed.): *Islam in South Asia in Practice*. Princeton, Princeton University Press, 2009, fig. 8.2.



*na'l* (sandal-imprint) became one of the most popular symbols of the Prophet while that of his tooth languished. Is it possible that since the KMMS mapping tradition predates by a couple of centuries the tradition of venerating the footprint/sandal-imprint of the Prophet during earlier Islamic ages, forms indicating the tooth of the Prophet carried a symbolic significance that was subsequently lost or suppressed? Perhaps this happened in tandem with the development of the concept in Islam that bodily artefacts are not permitted as relics because of the prohibition placed upon the mutilation of the dead body and the need «to preserve the integrity of the remains of virtuous figures».<sup>16</sup> Is it for this reason that relics incidental to the human body, such as cups, bowls, shoes, cloaks, swords and staffs, standing for traces of the Prophet (*athar al-nabi*) supersede memorabilia of the Prophet's body? That said, hairs thought to be from the Prophet's beard are among the revered highlights of mosque and museum collections throughout the Middle East. The Topkapı Sarayı Müzesi, heir to the largest collection of Prophetic memorabilia, also houses a fragment of the eye tooth of the Prophet originally acquired, it is said, during the Battle of Uhud (625 CE) during which the Prophet was injured and almost died. Unlike the Topkapı Sarayı's examples of the footprint and sandal-imprint of the Prophet that are proudly displayed in their museum cases for the public to see, the Prophet's tooth is not displayed but squirreled away in a gem-studded casket instead.<sup>17</sup>

A Timurid rendition of the KMMS PIR map (Figure 6) shows the prophet Jonah emerging from the mouth of the whale at the confluence of the PIR with the Encircling Ocean. We can read into this special adornment of the PIR confirmation of the reading of the heightened sacrality of this sea specially blessed by the mouth of the Prophet Muhammad as symbolized by the form of the sea in the image of his eye tooth. Indeed, as revealed by the work in progress of Simon O'Meara and Giancarlo Casale, the sacred Cupola of the Earth (*Qubbat al-Arḍ*) comes to be located in later medieval variations of Islamic maps on the Persian Gulf island of Qeshm in the very heart of the PIR.<sup>18</sup>

One aspect that emerges through both map form and text is that for the Muslims the PIR is *their sea*. It is the sea that surrounds the Arabian Peninsula, the sea blessed by pearls as opposed to the Mediterranean that only has coral, and the sea that is most hospitable to Muslims unlike the Mediterranean, which, as its titular designation of *Baḥr al-Rūm* (Sea of Byzantium) suggests, owes its loyalty to the Christians first and Muslims second. It is this dichotomy that I believe can be read into the forms used to the represent these waters.

---

16. ABDULFATTAH, Iman R., «Relics of the Prophet and Practices of His Veneration in Medieval Cairo», *Journal of Islamic Archaeology*, 1, 1 (2014), 75–76.

17. AYDIN, Hilmi: *The Sacred Trusts: Pavilion of the Sacred Relics, Topkapı Palace Museum, Istanbul*. Clifton, NJ, Tughra Books, 2009, 138–139.

18. I am grateful to Simon O'Meara and Giancarlo Casale for bringing *Qubbat al-Arḍ* maps to my attention. They discuss them in their forthcoming works: O'MEARA, Simon, *Kaaba Orientations*, Edinburgh University Press; CASALE, Giancarlo, «Did Alexander the Great Discover the America? Debating Space and Time in Renaissance Istanbul», *Renaissance Quarterly*.

## THE MEDITERRANEAN AND ITS SYMBOLIC MEANING



FIG. 10: KMMS MAP OF THE MEDITERRANEAN (BAHR AL-RŪM). LEIDEN MS. OR 3101. 589/1193. AN ABBREVIATED COPY OF AL-IṢṬAKHRĪ'S *KITĀB AL-MASĀLIK WA-AL-MAMĀLIK* (BOOK OF ROUTES AND REALMS). DATED 589/1193, MEDITERRANEAN PROVENANVE. GOUACHE AND INK ON PAPER. 34 X 26 CM. Courtesy: Leiden University Libraries. MS. Or. 3101, f. 33a.

The sea in the KMMS Mediterranean map (*Baḥr al-Rūm*) is always depicted with a distinctive bulbous shape at the micro regional and macro world level. It is round and fat at the base, which represents the eastern Mediterranean coast from Anatolia to Egypt. Both sides narrow down and funnel past North Africa, on one side, and Italy and Spain, on the other. The depiction of the North African flank is not surprising as, with the exception of the Gulf of Libya, the coastline is a straight shot from Alexandria to Tunis with a narrowing beginning around Algiers and continuing until the mouth of the Mediterranean, which is barely fourteen kilometres wide at the Straights of Gibraltar where it empties into the Atlantic. Rather it is the opposite European flank as a mirror image of the North African side that takes us aback. It does not reflect the northern shore of the Mediterranean pocked with rugged inlets and inland seas with landmasses of distinctive form such as the boot of Italy.<sup>19</sup>

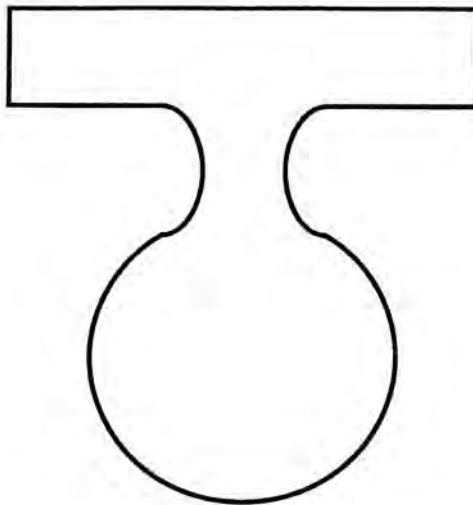


FIG. 11: OUTLINE OF THE FORM OF THE KMMS MEDITERRANEAN. (BASED ON FIG. 10). Drawing: Karen Pinto.

This striking misrepresentation of the northern shores of the sea serves to stress the distinctive form of the Mediterranean sea in the KMMS maps. It is a form that has puzzled many with no definitive answer. At the turn of the twentieth century, Konrad Miller in *Mappae Arabicae* postulated it to be a vase. Pregnant with meaning though this is, Miller provides no explanation of its meaning in the context of the Mediterranean.<sup>20</sup>

19. The question of the how the shores of the Mediterranean do or do not match up with reality on the ground or water is not the subject of this paper. Readers interested in this question should refer to PINTO, Karen: «Surat Baḥr al-Rūm (Picture of the Sea of Byzantium): Possible Meanings Underlying the Forms», in TOLIAS, George and LOUPIS, Dimitris (eds.): *Eastern Mediterranean Cartographies: The Cartography of the Mediterranean World*. Athens, Institute for Neohellenic Research, 2004, 234–241. Further details on this topic will be discussed in the author's forthcoming *The Mediterranean in the Islamic Cartographic Imagination*, Chicago, The University of Chicago Press, under review.

20. MILLER, Konrad: *Mappae arabicae: Arabische Welt- und Länderkarten des 9–13. Jahrhunderts*. 6 vols. Stuttgart, 1926–31. Facsimile reprint, 2 vols., ed. Fuat Sezgin. Frankfurt am Main, Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, 1994, 184. In private conversation Cemal Kafadar has suggested that it could be read as a uterine form in keeping with the Ottoman vision of the Mediterranean *Ak Deniz* (White Sea) as the mother of seas.

A myriad of possibilities present themselves in the reading of this form including that of a keyhole, a prized form of Templar symbology. From the Aventine Keyhole with its sweeping picture-perfect view of Rome to the round churches with an oblong chancel, the keyhole form was pregnant with Templar meaning in the crusading period of the latter half of the Middle Ages.<sup>21</sup> Parallels are to be found too with outlines of inverted churches in the context of illustrated medieval Islamic manuscripts.<sup>22</sup>

From the repertoire of Islamic image another surprising one emerges: that of a stylized outline of the imprint of the sandal of the Prophet Muhammad, known as *na'l*. Proof of this interpretation for the form of the KMMS Mediterranean comes from the numerous depictions of the impression of Prophet Muhammad's sandal that are found in manuscripts and scrolls commemorating the haj pilgrimage (Figure 12). There are even examples of this iconographic form of the sandal-imprint of the prophet being used as Mamluk and Ottoman flagpole crests.<sup>23</sup>



FIG. 12: THE PROPHET MUHAMMAD'S FOOTPRINT (RIGHT) AND HIS SANDAL-PRINT (LEFT). ILLUSTRATED PAGE WITH GOLD LEAF. OTTOMAN ILLUSTRATED PRAYER MANUAL, PROBABLY ISTANBUL, CA. 1850-1900, 10 X 14.6 CM, FF. 214-15, *MISC.*, UNCAT. II. C.4. Courtesy: The Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Indiana.

21. NAPIER, Gordon: *Pocket A-Z of the Knights Templar: A Guide to Their History and Legacy*. Stroud, Spellmount, 2014, 226.
22. I discuss this elsewhere in PINTO, Karen. *Surat Bahr al-Rūm ...* 237.
23. For examples of this, see AYDIN, Hilmi. *Op. cit.* 125-129.

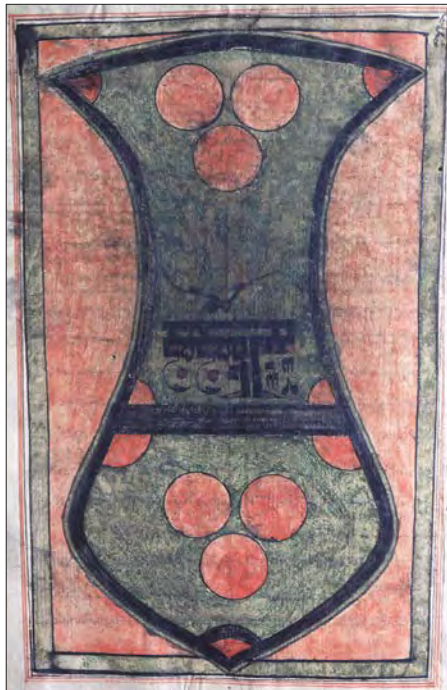


FIG. 13: SCHEMATIC REPRESENTATION OF THE FOOTPRINT OF THE PROPHET FROM *NUR UL-VAHHAC* (THE BLAZING LIGHT), ARKEOLOJİ MÜZESİ KİTAPLIĞI, İSTANBUL: MS. 975, FOL. 7B, CA. 1700 C. E. (Photo: Karen Pinto)

Note: image is inverted to draw out the similarity between this image and the one form of the KMMS Mediterranean.

One of the closest examples to the KMMS Mediterranean form comes from an Ottoman illustrated prayer manual: it comes from a manuscript called the *Surat al-In'am* (Chapter on the Cattle), dated to the late nineteenth century, that contains a version of the *na'l* bearing an uncanny resemblance to the form that the KMMS series used for the Mediterranean as a manifestation of the Prophet's sandal-imprint (Figures 10 and 11). A second example is a pair of sandal-imprints in the *Rawdat al-Safa fi Wasf Na'l al-Mustafa* (Description of the Pure One's Sandal in the Garden of Purity) commissioned by one of the last Ottoman caliphs, Abdülmecid, in the mid-nineteenth century (Figure 12).<sup>24</sup>

A stylized version from a few centuries earlier (ca. 1700) in an Ottoman eschatological manuscript, *Nur ul-Vahhac* (The Blazing Light), which describes the life of the Prophet Muhammad and the seven stages of heaven and hell, also includes a similarly schematic representation of the sandal-imprint of the Prophet that harks back to the KMMS Mediterranean form (Figure 13).

The problem is that none of the extant images of the Prophet's sandal-imprint predate the KMMS maps – the earliest extant copies of which date from the eleventh century. The earliest extant woodblock example of a pilgrimage scroll (TIEM 4091), which dates from the early thirteenth century, contains a missing fragment of what has been identified as a possible sandal-imprint (Figure 13; see no. 5 in lower panel I).<sup>25</sup> Because the piece in question is missing we are unable to make a determination of the form used and can only wager that it would probably have resembled a version of the

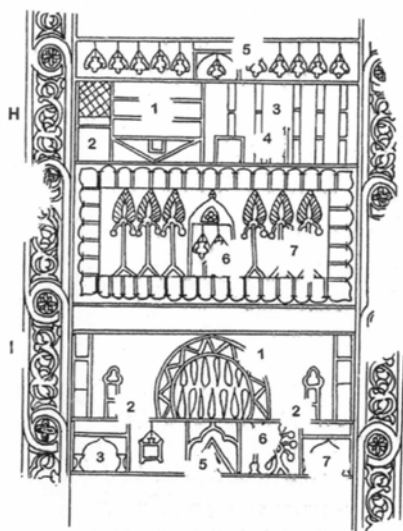
standard icon, as there are only so many ways the bottom of a male sandal from the period could have been represented. Presuming we could argue that by the outset of the thirteenth century representations of the Prophet were beginning to circulate, judging by the tiny size of the missing/damaged fragment in the Jerusalem section of the scroll in the collection of the Türk ve İslam Eserleri Müzesi in Istanbul, these representations would have been very small and in no way as bold and dynamic as the full-page representations of the medieval Mediterranean KMMS (Figure 10) or the early modern Ottoman prayer manuals (Figure 14).

The practice of venerating the Prophet's sandal appears to have started in North Africa and the Maghreb following the seventh –and eighth-century conquests<sup>26</sup>–

24. I am grateful to Christiane Gruber for this high-quality image and for bringing the Indiana manuscript to our attention in her excellent article that analyses the images in this Ottoman prayer manual in detail. GRUBER, Christiane: «A Pious Cure-All: The Ottoman Illustrated Prayer Manual in the Lilly Library», in GRUBER, Christiane (ed.): *The Islamic Manuscript Tradition: Ten Centuries of Book Arts in Indiana University Collections*. Bloomington, Indiana University Press, 2010, 135–137 and figs. 4.8 and 4.10. Available online at <<https://www.academia.edu/456884/>> [1 June 2017].

25. AKSOY, Şule and MILSTEIN, Rachel: «A Collection of Thirteenth-Century Illustrated Hajj Certificates», in SCHICK, Irvin Cemil and DERMAN, Uğur (eds.): *65 Yaş Armağanı*. Istanbul, Sabancı Üniversitesi, 2000, 113–114, fig. 4.

26. Wheeler, Brandon. *Op. cit.* 110; and, ABDULFATTAH, Iman R. *Op. cit.* 77.



Detail of Figure  
 H. Medina: 1. The tomb chamber 2. *Mihrāb Fātima* 3. *Al-ravafa* 4. *Miḥbar* 5. Hanging lamps 6. The dome of oils 7. Palm trees.  
 I. Jerusalem: 1. The Dome of the Temple 2. Minarets 3. *Mihrāb* (of al-Aqṣā or of David) 4. The cradle of Jesus 5. The Prophet's footprint on the Rock 6. The olive tree 7. *Mihrāb* (of David or of Zachariah).

FIG. 14: SKETCH OF THE EARLIEST EXTANT EXAMPLE OF A PILGRIMAGE SCROLL (TIEM 4091) WITH A MISSING FRAGMENT OF A POSSIBLE SANDAL-PRINT (SEE N<sup>o</sup>. 5 IN LOWER PANEL I). EARLY 13<sup>TH</sup> CENTURY. AFTER AKSOY AND MILSTEIN (2000), FIG. 4.

and could be seen as another tie-in to the shape ascribed to the Mediterranean by the KMMS designers. Thanks to the vociferous condemnation by the conservative theologian Ibn Taymiyya (d. 1328) of *na'l* worship and the way in which he was beaten back by enraged crowds in Damascus for trying to destroy one, we can surmise that by the fourteenth century the Prophet's sandal-imprint had grown significantly in venerated stature.<sup>27</sup>

As Avinoam Shalem has shown, by the fourteenth-century the sandal-imprints of the Prophet and his companions (*ṣaḥāba*) began to be used symbolically to demarcate fiefs (*iqṭā'*), such as that of Hebron, and therefore ownership.<sup>28</sup> Thus, the use of the *na'l* (Prophet's sandal-imprint) can be read as a stamp of ownership, and its use as the symbolic form for representing the Mediterranean in the KMMS mapping tradition could be read as an indication of Islam claiming the intention of taking over control of the Mediterranean from its rival Christian forces.<sup>29</sup>

By the fifteenth century we begin to see illuminated examples of the Prophet's sandal-imprint being included in pilgrimage scrolls.<sup>30</sup> This growth in popularity set the stage in the sixteenth century for full-page manuscript folio examples of the Prophet Muhammad's sandal-imprint to make their way into regular circulation. Spurred on by active Ottoman interest in

acquiring prophetic relics and using them to illustrate Ottoman prayer books, this surge starts with Selim I's wresting of the Haramayn (the two holy sites of Mecca and Medina) from Mamluk control and continues well into the nineteenth century, peaking in the twilight years of the Ottoman empire.<sup>31</sup>

## NA'L NUANCE?

One element unites all prior writing on the Prophet's footprint and sandal-imprint, and that is the abundance of positive platitudes. The history of the reception of the Prophet's footprint and sandal-imprint is buried in an aura of veneration with the only negativity stemming from attempts by naysayers such as Ibn Taymiyya to stay the crowds from kissing and swooning over it.

27. GRUBER, Christiane. *Prophet Muhammad's Footprint*. 298.

28. SHALEM, Avinoam: «Tamīm al-Dārī: A Portrait of Him as the First Muslim Artisan», *Oriente Moderno*, 23, 2 (2004), 509 and 513–514.

29. I am grateful to Avinoam Shalem for this suggestion. Further discussion of interpretations of the form of the KMMS Mediterranean will be provided in the author's forthcoming *Mediterranean in the Islamic Cartographic Imagination*.

30. FLOOD, Barry Finbarr. *Op. cit.* Fig. 29.3.

31. GRUBER, Christiane. *Pious Cure-All ...* 133–136; FLOOD, Barry Finbarr. *Op. cit.* 469–470.

But what if before it was venerated the Prophet used his sandal during his lifetime to convey admonishment? After all, shoes, even the shoes of Prophets, embody the dual elements of positivity and negativity. Shoes are usually worn to protect our feet, but they can also sometimes be used as a form of chastisement. In the Middle East there is a widespread folk *adab* –the operational mandate of Muslim culture– that the height of disrespect is to throw a shoe at someone’s head. We saw it in operation a decade ago. Many people probably still remember the furore and shock following an Iraqi reporter’s effort to hit the then American President George W. Bush’s head with his shoe during a press briefing in Baghdad on December 14, 2008. It fits with *adab*-based protocol that still operates in Muslim society.

Today, the Prophet’s shoe is only seen in an ultra-positive light, however. There is no nuance. Not only does the Prophet’s shoe have no negative connotations but there is no effort to create hierarchy among his relics. Shoe, footprint, hair, tooth, *burda* (cape), *siwāk*: all appear to carry exactly the same level of piety without distinction.

Since the KMMS Mediterranean map predates the earliest extant renditions of the Prophet’s *na’l*, it is possible that the earliest representation of the Prophet’s sandal-imprint could have carried a different meaning prior to the fourteenth century explosion in *na’l* veneration. It is possible that originally the *na’l* carried a more nuanced meaning within which both a positive and a negative meaning were embedded? By extension, we can inquire if the relics of the Prophet and his *ṣaḥāba* had more nuanced meanings in the earlier centuries that were obscured by the growth in their popularity from the fourteenth century onwards?

A hadith from geographer al-Muqaddasi (fl. late 10<sup>th</sup> century), copies of whose book *Aḥsan at-taqāsīm fī ma’rifat al-aqālīm* (The Best Divisions for Knowledge of the Regions) contain maps, injects an alternate narrative. He tells us that:

When God created the Sea of al-Sham, he uttered this inspiration to it: «I have created thee and designed thee as a carrier for some of my servants, who seek my bounty, praising me, worshipping me, magnifying me, and glorifying me; so how wilt thou act towards them?» Said the sea: «My Lord, then shall I drown them». Said God: «Begone, for I curse thee, and will diminish thy worth and thy fish». Then God said to the sea of al-’Iraq [the Persian Gulf/Indian Ocean] the selfsame words, and it said: «My Lord, in that case I shall carry them on my back; when they praise Thee I praise Thee with them, and when they worship Thee I worship Thee with them, when they magnify Thee I magnify Thee with them». Said the Lord: «Go, for I have blessed thee, and will increase thy bounty and thy fish».<sup>32</sup>

If, as this hadith suggests, the Mediterranean in contradistinction to the PIR was cursed by God, what form could be used to represent such a curse? Could a sandal-imprint form be read as a sign of the Prophet Muhammad’s disdain?

---

32. AL-MUQADDASĪ, *Aḥsan at-taqāsīm fī ma’rifat al-aqālīm*, transl. by COLLINS, Basil Anthony: *The Best Divisions for Knowledge of the Earth*. London, Centre for Muslim Contribution to Civilization and Garnet Publishing, 1994, 17.

Here we run into some concerns, as it does not fit with the standard discourse on the blessings conveyed by the Prophet's footprint and sandal-imprint. But what if there is a distinction between the two and the sandal-imprint was used to convey a sentiment of disdain in the tenth century when these KMMS maps were reputedly first conceived? Though we cannot be sure as to the tradition's early date, the association between sandal and disrespect (or disapproval) in the Muslim tradition would fit with the aforementioned *adab*-based protocol that still operates in Muslim society.

When it comes to the distinction between the forms ascribed to the twin seas of the PIR and the Mediterranean of tooth and sandal-imprint, we are dealing with a case of sacral hierarchy. Both are sacred, but one is more sacred than the other.

That said, it is indeed telling that over the course of the centuries it is the *na'l* form of the Prophet's sandal-imprint that comes to dominate the symbolic repertoire of Prophetic veneration and not the symbolic form of his tooth. Is this related, perchance, to the priority that the Mediterranean arena receives from the early modern period onwards at the expense of the Indian Ocean?

The Mediterranean was destined in Islamic history to play second-fiddle to its mightier PIR counterpart as confirmed by the hadith cited above. It was the sea of the Muslims that carried them safely and proudly as opposed to the Mediterranean that presented endless challenges, faced as they were on its opposite flank by bellicose Christians bent on pushing the Muslims back.

It is no surprise then to find that the PIR is depicted in the KMMS world maps as significantly larger than the Mediterranean and often with a hooked Red Sea end that visually threatens to capture the Mediterranean (see Figures 3 and 4).<sup>33</sup>

This fits with the reading of undertones of Islamo-Christian tension between the two seas that is further manifest in the close-up macro illustrations of each sea. When viewed at an angle, the individual map of PIR is even more dramatically hook-shaped with the distinct shape of an eye tooth, one of the four most important teeth in our mouth (see Figure 8). A tooth-shaped PIR is in keeping with the interpretation of the Mediterranean as an early version of the Prophet's *na'l* (sandal-imprint). The hadith cited above validates this reading, as do textual discussions of the Mediterranean as being a difficult and stormy sea that raged in particular on Thursday nights, the night before the day of Muslim prayer.<sup>34</sup>

Thus it is that the twin seas of the PIR and MED are embedded with an overt illustrated tension that can be read in the vein of Islamo-Christian sibling rivalry.<sup>35</sup> It is an artistic posturing of visual opposition that balloons and wanes with dynasties and the geographical map manuscripts that they sponsored. After all, every good royal court in the medieval Islamic world worth its snuff had as part of its propaganda machine ateliers with artists seasoned in communicating the desired

33. See discussion of the most exaggerated versions of this phenomenon in PINTO, Karen: «The Maps Are the Message: Mehmet II's Patronage of an 'Ottoman Cluster'», *Imago Mundi*, 63, 2 (2011), 155–179.

34. AL-MUQADDASĪ. *Op. cit.* 16.

35. For more on this theory see BULLIET, Richard W.: *The Case of Islamo-Christian Civilization*. New York, Columbia University Press, 2004.



message of the dynasty.<sup>36</sup> Manuscript copies range from productions in Abbasid Iraq, Fatimid Cairo, Norman Palermo and Timurid Samarqand to Ottoman Istanbul, Safavid Qazvin and Mughal Agra, and variations in the renditions of symbolic map forms inlaid with a matrix of places changes distinctively from atelier to atelier.

## THE SECOND SET OF TWIN SEAS: THE CASPIAN AND THE ARAL

The world maps indicate a second set of twin seas: the inland seas of the Caspian and the Aral as two small, usually identical, eye or keyhole type of shapes that puncture the northern end of the Asian land mass. Referred collectively to by Arab geographers as *buḥayrat* (small sea) rather than *baḥr*, the designation used for the larger seas, these two smaller inland seas are therefore not as dominant as the image of the Encircling Ocean that encases the entire world, nor are they as distinctive as the tooth and sandal-imprint forms of the PIR and the Mediterranean, but they are compelling nonetheless as they occupy the line of the final bulwark that separates civilized portions of the Asian land mass from its barren northern extremities inhabited by monsters and mythical creatures, including Gog and Magog-type barbaric beings.

The Caspian and Aral Seas, the great inland seas of Inner Asia that feature prominently in ancient and medieval yore, feature on the KMMS world maps as a set of similarly sized, perfectly round keyhole-shaped inland seas placed so close together as to resemble an evenly spaced set of eyes studding the continental land mass of Asia (see Figures 1, 2 and 3).<sup>37</sup>

What is the purpose of these two inland seas? How is it that if they are land-locked they are not considered lakes? Size appears to be the primary consideration, salt only secondarily. The Dead Sea is high in salt content but not designated a sea by Muslims, yet the Caspian is, though it has significantly less salt.<sup>38</sup>

Are they two separate seas or mirror images of each other? The ever-shifting Oxus River that presently feeds the Aral Sea earlier fed into both the Caspian and the Aral. It moved completely over to feeding the Aral sometime in the later medieval period when Muslims were actively involved in the area. As a result, the Arabic and Persian geographies reflect the changing nature of the river through conflicting accounts. During the period of the tenth and eleventh centuries when the tribes of the Turkic Ghuzz occupied the large stretch from the eastern Caspian to the western Aral, the mighty Oxus fed both.<sup>39</sup>

36. See, PINTO, Karen. *Maps are the Message ...*

37. In an unpublished piece, Ducène tracks the evolution of the Caspian and the Aral seas in the Muslim geographical mind from their discovery of the seas following their seventh-century invasions into the region of Iran and the Caucasus up through the mathematical discussions in al-Khwārizmī to the depiction in the KMMS manuscripts. DUCÈNE, Jean-Charles. *Caspian Sea ...* 1–5.

38. MIQUEL, André. *Op. cit.* Vol. 3, 228–230.

39. The medieval Islamic geographers and historians mention the Aral Sea often and in detail. There is a working theory that the Oxus River (Jayhūn) first fed the Caspian and shifted slowly towards the Aral until at some point in the



The question of shared feeder rivers becomes relevant in the context of the representation of these two seas in the KMMS tradition. At the level of the world map both are given identical keyhole-like representations in spite of the Caspian being significantly larger than the Aral Sea.<sup>40</sup> At the regional level there is only a close-up map of the Caspian Sea (Figure 15), with the Aral Sea only forming an incidental edge to the map of the area of Khwārizm of north-eastern Iran.

Given their twinned depiction at the world level and singular depiction at the regional scale, these two seas can only be addressed collectively and in a non-specific manner because they lie along the northern-most limits of the civilized world (*al-arḍ al-ma'mūra*) as known to Muslims. As such, they are not as familiar to the Muslims as PIR and the Mediterranean. Forming in their layout the arc of the bulwark against barbarians of the northernmost reaches of Eurasia, the Caspian and Aral Seas occupy for Muslim geographers and historians a liminal space. This aspect is reflected in their naming conventions: *Baḥr al-Khazar* is most commonly used to designate the Caspian, not as a sea of the Muslims, but as a sea of the non-Muslim Khazars who controlled the northern end of the sea in the ninth and tenth centuries; and *Buḥayrat Khwārizm* denotes the Aral as a reminder that it is the sea on the edge of the Muslim realm in the north-eastern-most province of Iran.

The famous gates of Darband (Bāb al-Abwāb, which translates literally as the «Gate of Gates»), which Alexander the Great is said to have used to bottle up the barbaric apocalyptic races, lie on the western bank of the Caspian. The Arab geographers describe this famous wall as adorned with statues and talismanic images that reinforced its strength to ward off evil and keep any impending apocalypse at bay.<sup>41</sup> Travellers who ventured beyond the northern edges of the Caspian and Aral Seas faced the danger of being swallowed by the terrible races and disappearing off the map.

At the same time, the Ural and Altai mountains that surrounded the two seas were associated with the cosmographic mountains of Qāf that separated the world from the greater outer realms of God. Thus if one ventured far enough beyond them, one was not only in danger of meeting monsters but also within grasp of the heavenly reaches of God (see Figure 4 and the earlier discussion of the *Jabal Qāf* that surround the world). In this is encapsulated the liminality of the space of these two smaller seas on the outer fringes of the known world.

On the one hand, these two seas are known for dark putrid waters filled with monstrous creatures (*sākin min sukkān*),<sup>42</sup> strange uninhabited islands of dogs and sheep and mermaids emerging from the bellies of gigantic fish, and, on the other hand, they are known for containing fountains of life fed by the Amū-daryā (Oxus)

---

40. Today it is almost non-existent as a result of the terrible 1950s-era Soviet efforts to turn the area into a cotton-producing centre that depleted and all but destroyed the Aral Sea. Efforts are underway to revive its northern end.

41. ZADEH, Travis: *Mapping Frontiers across Medieval Islam: Geography, Translation, and the 'Abbasid Empire*. New York, I. B. Tauris, 2011, 42, 70, 76.

42. ZADEH, Travis. *Op. cit.* 76 and pl. 3 for an image of the Caspian Sea monster from an al-Qazwīnī manuscript.

and Syr-daryā (Jaxartes), two of the rivers designated as the rivers of Paradise emanating from the godly mountains of Qāf that encircle the world.<sup>43</sup>

It is this quixotic liminal space that the mini-seas of the Caspian and Aral occupy as barriers to apocalyptic monsters and as gateways to the highest realms of God. It is for this reason that the forms attributed to them look like, on the one hand, eyes and, on the other, keyholes, indicating that they are gateways to be monitored and respected.

## CONCLUSION

Due to their divine nature, the seas figure in the medieval Islamic maps as perfect and smooth shapes without irregular coastlines. Each can be argued to have symbolic emanations of their own. The Mediterranean equals a sandal-imprint, possibly that of the Prophet Muhammad, at the close-up regional scale (see Figures 10, 11 and 12). At the level of the world it morphs from the form of a footprint into a teardrop. On the opposite end is the Indian Ocean in a hook-shaped form that resembles that of an eye tooth at the regional level and a hook-ended arm at the world level (see Figures 6, 7 and 8). These two make up the arms that stretch out into (or, depending on your perspective, out of) the Encircling Ocean.<sup>44</sup> In the middle of the Asian land mass the Caspian and Aral Seas glimmer like a pair of blue or sometimes green eyes –depending on the colour code for the seas that varies from map to map. Collectively they create a refracted set of splintered arms and eyes surrounded by the quixotic Encircling Ocean of good and evil that connects cosmographically to the nine spheres beyond, which end in the ultimate overarching realm of God that encircles all.<sup>45</sup>

This interpretation of the seas in the KMMS maps represents a stylized vision of the world that, on the basis of the longevity of the KMMS mapping tradition, held sway for at least eight centuries. From the depiction of the seas in KMMS world maps we can assert that they can be read as an amorphous fluid mass of the divine amidst traces of the diabolic. This analysis of the seas in the Islamic cartographic imagination reaffirms that cosmogony establishes a timeless space that transcends history and geography.<sup>46</sup>

---

43. The other two designated rivers of Paradise are the Nile and the Euphrates.

44. Al-Istakhri and Ibn Hawqal argue that the two seas feed into the Encircling Ocean, whereas al-Muqaddasi argues the reverse.

45. Extended discussion on the godliness of Islamic seas and Neoplatonic influences will be included in the author's forthcoming book: PINTO, Karen: *What is Islamic About Islamic Maps? The Diabolical and the Divine*, Amsterdam, Arc Humanities Press of Amsterdam University Press, 2019.

46. MIQUEL, André. *Op. cit.* Vol. 3, 232, argues that cosmogony is timeless in his masterful reading of the Islamic geographers.

## BIBLIOGRAPHY

## Primary:

- AL-IŞTAKHRĪ: *Kitāb al-masālik wa-al-mamālik*, ed. by AL-ḤĪNĪ, Muḥammad Jābir ‘Abd al-’Āl. Cairo, Wazārat al-Thaqāfa, 1961.
- AL-MUQADDASĪ: *Aḥsan at-taqāsīm fī ma’rifat al-aqālīm*, transl. by COLLINS, Basil Anthony: *The Best Divisions for Knowledge of the Earth*. London, Centre for Muslim Contribution to Civilization and Garnet Publishing, 1994.
- IBN ḤAWQAL: *Configuration de la terre (Kitāb sūrat al- arḍ)*, transl. by KRAMERS, J. H. and WIET, G. 2 vols. Beirut: Commission internationale pour la traduction des chefs-d’œuvre; Paris, Éditions G.- P. Maisonneuve & Larose, 1964.
- The Qur’an*, transl. with an introduction by KHALIDI, Tarif. London, Penguin, 2008.

## Secondary:

- ABDULFATTAH, Iman R.: «Relics of the Prophet and Practices of His Veneration in Medieval Cairo», *Journal of Islamic Archaeology*, 1, 1 (2014), 75–105.
- AKSOY, Şule and MILSTEIN, Rachel: «A Collection of Thirteenth-Century Illustrated Hajj Certificates», in SCHICK, Irvin Cemil and DERMAN, Uğur (eds.): *65 Yaş Armağanı*. Istanbul, Sabancı Üniversitesi, 2000, 101–34.
- AYDIN, Hilmi: *The Sacred Trusts: Pavilion of the Sacred Relics*, Topkapi Palace Museum, Istanbul. Clifton, NJ, Tughra Books, 2009.
- BARTHOLD, W.: *Nachrichten über den Aral-See und den unteren Lauf des Amu-darja von den ältesten Zeiten bis zum XVII. Jahrhundert*. Leipzig, Otto Wigand m.b.h., 1910.
- BULLIET, Richard W.: *The Case of Islamo-Christian Civilization*. New York, Columbia University Press, 2004.
- DUCÈNE, Jean-Charles: «The Knowledge of the Seas According to the Ottoman Translations and Adaptation of Arabic Works (15<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> c.)», in *Uluslararası Piri Reis ve Türk Denizcilik Tarihi Sempozyumu, 26–29 Eylül 2013, İstanbul*, vol. 4. Ankara, Türk Tarih Kurumu, 2014, 123–134 and 301–304.
- DUCÈNE, Jean-Charles: «Les îles de l’océan Indien dans les sources arabes médiévales: lente découverte ou imagination galopante?», in CANNUYER, Christian (ed.): *L’île, regards orientaux: varia orientalia, biblica et Antiqua*, Lille, Société belge d’études orientales, 2013, 125–134.
- DUCÈNE, Jean-Charles: «The Ports of the Western coast of India according to Arabic geographers (Eighth-Fifteenth centuries AD): A glimpse into the geography», in BOUSSAC, Marie-Françoise, SALLES, Jean-François and YON, Jean-Baptiste (eds.): *Ports of the Ancient Indian Ocean*. Delhi, Primus Books, 2016, 165–178.
- DUCÈNE, Jean-Charles: «The Cartography of the Caspian Sea in the Islamic Cartography (17<sup>th</sup> c.)», Communication given to the Second II International Congress of Eurasian Maritime History, Saint Petersburg, 23–26 July 2014 (unpublished) <[https://www.academia.edu/8055620/The\\_cartography\\_of\\_the\\_Caspian\\_Sea\\_in\\_the\\_Islamic\\_Cartography\\_17th\\_c.\\_](https://www.academia.edu/8055620/The_cartography_of_the_Caspian_Sea_in_the_Islamic_Cartography_17th_c._)>.
- ELIAS, Jamal: «Islam and the Devotional Image in Pakistan», in METCALF, Barbara, (ed.): *Islam in South Asia in Practice*. Princeton, Princeton University Press, 2009, 120–132.

- FLOOD, Finbarr Barry: «Bodies and Becoming: Mimesis, Mediation, and the Ingestion of the Sacred in Christianity and Islam», in PROMEY, Sally M. (ed.): *Sensational Religion: Sensory Cultures in Material Practice*. New Haven, Yale University Press, 2014, 459–493.
- GRUBER, Christiane: «A Pious Cure-All: The Ottoman Illustrated Prayer Manual in the Lilly Library», in GRUBER, Christiane (ed.): *The Islamic Manuscript Tradition: Ten Centuries of Book Arts in Indiana University Collections*. Bloomington, Indiana University Press, 2010, 117–153.
- GRUBER, Christiane: «The Prophet Muhammad's Footprint», in HILLENBRAND, Robert, PEACOCK, A.C.S. and ABDULLAEVA, Firuza (eds.): *Ferdowsi, the Mongols and the History of Iran: Art, Literature and Culture from Early Islam to Qajar Persia*. London, I. B. Tauris, 2013, 297–307.
- KRAMERS, J.H.: «La question Balḥī-Iṣṭāḥrī-Ibn Ḥawḳal et l'Atlas de l'Islam», *Acta Orientalia*, 10 (1932), 9–30.
- MILLER, Konrad: *Mappae arabicae: Arabische Welt- und Länderkarten des 9–13. Jahrhunderts*, 6 vols. Stuttgart, 1926–31. Facsimile reprint, 2 vols., ed. by Fuat Sezgin. Frankfurt am Main, Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, 1994.
- MIQUEL, André: *La géographie humaine du monde musulman jusqu'au milieu du 11<sup>e</sup> siècle*, 4 vols. Paris, Mouton, 1967–88.
- NAPIER, Gordon: *Pocket A-Z of the Knights Templar: A Guide to Their History and Legacy*. Stroud, Spellmount, 2014.
- PINTO, Karen: «Surat Baḥr al-Rūm (Picture of the Sea of Byzantium): Possible Meanings Underlying the Forms», in TOLIAS, George and LOUPIS, Dimitris (eds.): *Eastern Mediterranean Cartographies: The Cartography of the Mediterranean World*. Athens, Institute for Neohellenic Research, 2004, 234–241.
- PINTO, Karen: «The Maps Are the Message: Mehmet II's Patronage of an 'Ottoman Cluster'», *Imago Mundi*, 63, 2 (2011), 155–179.
- PINTO, Karen: *Medieval Islamic Maps: An Exploration*. Chicago, The University of Chicago Press, 2016.
- SHALEM, Avinoam: «Tamīm al-Dārī: A Portrait of Him as the First Muslim Artisan», *Oriente Moderno*, 23, 2 (2004), 507–515.
- VAGNON, Emmanuelle and VALLET, Éric: *La fabrique de l'océan Indien: Cartes d'Orient et d'Occident (Antiquité-XVI<sup>e</sup> siècle)*. Paris, Sorbonne, 2017.
- WHEELER, Brannon: «Relics in Islam», *Islamica*, 11 (2004), 107–112.
- WHEELER, Brannon: *Mecca and Eden: Ritual, Relics, and Territory in Islam*. Chicago, The University of Chicago Press, 2006.
- ZADEH, Travis: *Mapping Frontiers across Medieval Islam: Geography, Translation, and the 'Abbasid Empire*. New York, I. B. Tauris, 2011.



# A TALE OF TWO IVORIES: ELEPHANT AND WALRUS

## UNA HISTORIA DE DOS MARFILES: EL ELEFANTE Y LA MORSA<sup>1</sup>

Matthew Elliott Gillman<sup>2</sup>

Recibido: 17/02/2017 · Aceptado: 18/4/2017

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2017.18314>

### Abstract

I propose that elephant and walrus ivory were imperfect substitutes in the medieval economy, appreciated and used as distinct substances. This argument draws upon two ongoing debates, though seemingly unrelated –one about the colonization of Greenland, one about a material known in Arabic as *khutū*. By reading different bodies of research against each other, I propose new avenues for research in the study of medieval art and trade networks. This uses a combination of historical, philological, artifactual, and material-based approaches. Rather than offering solutions, this essay seeks to open paths for research by specialists in various disciplines.

### Keywords

Economics trade; Ivory – trade; Norse Atlantic; *Odobenus rosmarus*; Volga River; *khutu*.

### Resumen

En este trabajo propongo que el marfil de elefante y de morsa fueron sustitutos imperfectos en la economía medieval, tratándose de materiales bien diferenciados, ambos utilizados y apreciados. Este argumento se basa en dos debates continuados, aunque aparentemente desvinculado –uno acerca de la colonización de Groenlandia, el otro acerca de un material conocido en lengua árabe como *khutū*. A través de la lectura de diferentes textos de investigación contrarios entre sí, propongo nuevas vías de investigación en el estudio de las redes del arte medieval y su comercio. Esto supone la utilización de una combinación de enfoques histórico, filológico, arqueológico y basado en la cultura material. Más que ofrecer soluciones, este

---

1. *Author's Note*: An excerpted version of this paper was presented as part of the Cambridge-Columbia Symposium in the History of Art on 13 February 2017, in New York, and 3 March 2017, at King's College, where it benefitted from collegial discussion. Thanks are due to Avinoam Shalem and especially two anonymous reviewers from the journal for suggestions which greatly clarified the essay in its longer form; any errors remain, of course, my own.

2. Matthew Elliott Gillman, Ph.D. candidate, Department of Art History and Archaeology, Columbia University in the City of New York. C. e.: [m.e.gillman@columbia.edu](mailto:m.e.gillman@columbia.edu)



ensayo busca la apertura de vías de investigación por los especialistas de diferentes disciplinas.

**Palabras clave**

Economía – comercio; Marfil – comercio; Atlántico nórdico; *Odobenus rosmarus*; Río Volga; *khutu*.

.....

«No part of the world, to our modern way of thinking, stands any longer in rigid isolation; lands and peoples of the farthest Thule draw nearer and nearer and join into the general frame of history.» –Berthold Laufer (1913)<sup>3</sup>

Focusing on a pair of luxury materials, this essay offers a short story about long-distance trade during the «global» middle ages.<sup>4</sup> It emerges as a response to two seemingly unrelated historiographic puzzles: one, the role of walrus ivory in the Norse Atlantic economy; the other, the origins of a mysterious material known in Arabic sources as *khutū*. Debated within distinct specializations, these seemingly intractable problems could benefit from being read against each other. In one, walrus is seen as being in economic competition with elephant; in the other, *khutū* is prized specifically for its distinction from the pachyderm. Brought together, they raise questions about substitutability and the relative value of materials –namely ivories– in different regions of the medieval world.

Navigating multiple geographies and discourses, both humanist and social-scientific, this story remains in many respects speculative.<sup>5</sup> I begin by examining the Norse problem in relationship to the morphological properties of various ivories. The lessons learned from materiality stand to revise our relationship to textual sources. In the second section, I therefore turn to *khutū* and the limits of philology in identifying its source. Bringing both threads into dialogue in section three, I consider networks of long-distance trade and practices of material substitution. Having but skimmed various aspects of ivory in the *oikoumene* between approximately the 9<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries, the conclusion spells out paths for future work.

## MATERIALITY & NORSE COLONIZATION

Around the 790s, Scandinavian Norse began raiding the British Isles, intensifying their efforts by the mid-9<sup>th</sup> century. After a brief period of integration and Christianization, westward attacks resumed in the closing decades of the 10<sup>th</sup> century. During this latter phase, the Norse began expanding northward into the Atlantic,

3. LAUFER, Berthold: «Arabic and Chinese Trade in Walrus and Narwhal Ivory», *T'oung Pao* 14, 3 (1913), 347.

4. The idea of a global middle ages has gained traction in recent years. One of the earliest formulations was that of «world-systems theory» deployed in ABU-LUGHOD, Janet: *Before European Hegemony: The World System, A.D. 1250–1350*. New York, Oxford University Press, 1989. Yet the «global» has also been studied in a variety of periods from antiquity to the present; see, for example, PECK, Amelia (ed.): *Interwoven Globe: The Worldwide Textile Trade, 1500–1800*, New York: Metropolitan Museum of Art, 2013; ARUZ, Joan. «Art and Networks of Interaction across the Mediterranean», in ARUZ, Joan, GRAFF, Sarah B., and RAKIC, Yelena (eds.): *Assyria to Iberia at the Dawn of the Classical Age*. New York, Metropolitan Museum of Art, 2014, 112–24; and the essays in CASID, Jill H. and D'SOUZA, Aruna (eds.): *Art History in the Wake of the Global Turn*. Williamstown, Clark Art Institute, 2014. Collectively, these studies would seem to suggest that globalism's opposite (for which there may not be exactly one word but several –localism, isolationism, and so forth) is instead a historical exception; alternatively, or additionally, this might point toward the cheapness of the term's application.

5. This negotiation of disciplinary boundary-crossing is also explicated in MICHAÏLIDIS, Melanie: «Samanid Silver and Trade along the Fur Route», *Medieval Encounters* 18 (2012), 316–17. Michailidis focuses on the direct exchange between the Samanids and Scandinavia along the Volga, namely involving textiles and silver; we can nevertheless situate this «Fur Route» within other outlying paths of exchange –here, connecting to the Atlantic.



FIGURE 1. VERTICAL PERSPECTIVE MAP OF THE MEDIEVAL WORLD. Image: Catherine Colford and Matthew Elliott Gillman.

particularly to Iceland. From there, they continued on to establish two settlements in Greenland, beginning around 985, and another in Vinland, today's Newfoundland (Figure 1).<sup>6</sup> Scholars, for at least two decades, have posited walrus hunting for trade in its ivory as a primary motivation for the colonization of Greenland. This leads to a secondary problem, regarding their subsequent collapse sometime in the 15<sup>th</sup> century. Although an early theory attributed decline to Eskimo attacks, a second wave of scholarship made an economic argument: that an influx of elephant ivory into continental Europe in the later middle ages caused a walrus ivory price drop; this in turn made the transatlantic enterprise, dependent largely upon imported supplies, uneconomical.<sup>7</sup>

In the past few years, on the basis of new archaeology and re-readings of textual evidence, a third wave of scholarship has emerged, tending toward more nuanced

6. For an overview of Norse/Viking history, see FORTE, Angelo, ORAM, Richard and PEDERSON, Frederik: *Viking Empires*. Cambridge and New York, Cambridge University Press, 2005.

7. I have unfortunately not hitherto been able to trace the exact origin of the ivory thesis in Norse historiography. On one hand, a number of studies are in languages outside my competence (such as Danish); on the other, many citations are nested –one author citing a certain author who, when checked, in turn cites someone else, deferring the ultimate authority of the claim. On the question of elephant ivory competition, see comments by ARNEBORG, Jette: «The High Arctic 'Utmark' of the Norse Greenlanders», in ANDERSSON, H., ERSGARD, L., and SVENSSON, E. (eds.): *Outland Use in Preindustrial Europe*. Lund, Institute of Archaeology, 1998; who in turn cites a 1995 study by Else Roesdahl.

albeit still tentative explanations for Greenland's demise. Rather than pinning it on a single cause, scholars now favor an interrelated complex of factors, including climate change and emigration. Although the settlements are seen by some as economically self-sufficient, the ivory thesis continues to be included among possible components.<sup>8</sup> Kirsten Seaver has suggested that a supply-side decrease, initiated by the settlers themselves, meant that walrus retained or even gained luxury value in the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> centuries.<sup>9</sup>

Left unexamined in these discussions (which seem partially to hinge on the settlers' agency or lack thereof) is the underlying proposition about import competition in Europe. In the medieval era, the supply of elephant ivory was controlled by Muslim dynasties in North Africa, whom scholars claim retained the 'preferable' material for themselves.<sup>10</sup> This left Europeans with a supposedly substandard substance: walrus. Yet artists in the Eastern Mediterranean and Central Asia, despite having access to elephant, also used walrus ivory. Allowing –for the purposes of this paper– the reality of a late medieval increase in elephant ivory in Europe, its effects would not have been so clear-cut in inter-regional trade.<sup>11</sup> To use modern economic parlance, I would posit that elephant and walrus ivory were not perfectly substitutable commodities.<sup>12</sup> By this, I mean that consumers of raw ivory –whether artisans or, in some cases, collectors of exotica– were at least partially non-responsive to price changes due to perceptions of differentiation between the two goods.

At present, there seem to be too few data-points available to reconstruct the cost of walrus ivory over time. We know, for example, that in the late 1320s, a 300kg load of walrus ivory was sold for 11kg of silver.<sup>13</sup> It is unclear, however, whether this is a decline from a century before. Nevertheless, the material's continued use into the early modern period betrays ongoing economic opportunity. After the 15<sup>th</sup> century,

---

8. BERGLUND, Joel: «The Decline of the Norse Settlements in Greenland», *Arctic Anthropology* 23, nos. 1–2 (1986), 109–35; DUGMORE, Andrew J. et al.: «Cultural adaptation, compounding vulnerabilities and conjunctures in Norse Greenland», *Proceedings of the National Academy of Sciences* 109, 10 (2012), 3658–63; LYNNERUP, Niels: «Endperiod Demographics of the Greenland Norse», *Journal of the North Atlantic* 7 (2014), 18–24; Frei, K. M. et al.: «Was it for Walrus? Viking Age settlement and medieval walrus ivory trade in Iceland and Greenland», *World Archaeology* 47, 3 (2015), 439–66; ARNEBORG, Jette: «Norse Greenland – research into abandonment», in KRISTIANSEN, Mette Svart, ROESDAHL, Else, and GRAHAM-CAMPBELL, James (eds.): *Medieval Archaeology in Scandinavia and Beyond: History, trends and tomorrow*. Aarhus, Aarhus University Press, 2015, 257–71. KELLER, Christian, while sitting within this same trend of reassessment, has an alternative take that involved Greenlanders shifting voluntarily from ivory to stockfish as a main export; see «Furs, Fish, and Ivory: Medieval Norsemen at the Arctic Fringe», *Journal of the North Atlantic* 3 (2010), 1–23.

9. SEAVER, Kirsten A.: «Desirable Teeth: The Medieval Trade in Arctic and African Ivory», *Journal of Global History* 4, 2 (2009), 276–82.

10. For a brief review, see GABORIT-CHOPIN, Danielle: «Le commerce de l'ivoire en Méditerranée durant le Moyen Âge», *Bulletin Archéologique* 34 (2008), esp. 26.

11. For an analysis of this uptick, see GUÉRIN, Sarah M.: «Avario d'ogni regione: The Supply of Elephant Ivory to Northern Europe in the Gothic Era», *Journal of Medieval History* 36 (2010), 156–74.

12. A textbook definition gives the example of nickels and dimes as perfect substitutes: as long as an individual receives one dime in exchange for two nickels, or vice versa, the exact assortment of change one has (e.g. two dimes; four nickels; or one dime and two nickels) makes no difference. In the case of other products, the exchange is usually not on parity but rather involves at least slight preference for one or the other. See MANKIW, N. Gregory: *Principles of Economics, Fourth Edition*. Mason, OH, Thomson South-Western, 2007, 461.

13. NØRLUND, Poul: *Viking Settlers in Greenland*. Cambridge, Cambridge University Press, 1936, 99.

the period of Greenland's demise, Russia became heavily involved in walrus ivory and the related fur trade, exporting to both Europe and the Middle East.<sup>14</sup> Given the apparent profitability of the enterprise, even in an era of wider access to elephantine ivory, this transition remains to be better analyzed.

While economic historical data is scarce on pricing structures, we can nevertheless witness imperfect substitutability by indirect means. These include the morphological properties of ivory; artistic strategies in handling the material; and, of course, textual references. The ivory-competition thesis is reliant upon a purported trade pattern broadly without necessarily considering what happened in the destination market at the level of the object. This latter approach is predicated upon attention to materiality, first deployed by Anthony Cutler and Arthur MacGregor in the mid-1980s and which has since gained ground in the analysis of artistic production methods.<sup>15</sup>

Yet studies of ivory qua raw material, particularly non-elephantine varieties, remain predicated upon generalist guides, like Benjamin Burack, and early anthropological studies.<sup>16</sup> Meanwhile, scientific investigation into the underlying structure of the material remains ongoing.<sup>17</sup> Publications on the visual and experimental differentiation of ivory's geographic and zoological sources has emerged from a presentist and legalistic anti-poaching framework, though its results are applicable elsewhere.<sup>18</sup> New techniques remain, however, under-exploited. Among these include Raman spectroscopy, capable of identifying species, and isotopic analysis, for differentiating geographic origin through trace minerals.<sup>19</sup> Although deployed as part of excavations at Norse sites, such archaeometric techniques have not been

14. LAUFER, Berthold: «Arabic and Chinese Trade...» 337–38; CAMMANN, Schuyler V. R.: «Carvings in Walrus Ivory,» *University Museum Bulletin* 18, 3 (1954), 13–14.

15. CUTLER, Anthony: *The Craft of Ivory: Sources, Techniques, and Uses in the Mediterranean World, A.C. 200–1400*. Washington, DC, Dumbarton Oaks, 1985; MACGREGOR, Arthur: *Bone, Antler, Ivory & Horn: The Technology of Skeletal Materials since the Roman Period*. London, Croom Helm, and Totowa, NJ, Barnes & Noble, 1985.

16. BURACK, Benjamin: *Ivory and its Uses*. Rutland, VT and Tokyo, Charles E. Tuttle, 1984, published shortly preceding Cutler and MacGregor which, although taking more of a connoisseurial-collecting approach, likely partakes of a similar interest in the material at the time. For citations thereof, c.f. SHALEM, Avinoam: *The Oliphant: Islamic Objects in Historical Context*. Leiden and Boston, Brill, 2004, 14–17; HOLLOWELL, Julie: «Ancient Ivories in a Global World,» in FITZHUGH, William W., CROWELL, Aron L., and HOLLOWELL, Julie (eds.): *Gifts from the Ancestors: Ancient Ivories of Bering Strait*. New Haven and London, Yale University Press, 2009, 252; among others.

17. SINGH, Rina Rani *et al.*: «Using Morphometric and Analytic Techniques to Characterize Elephant Ivory,» *Forensic Science International* 162 (2006), 144–51; LOCKE, Michael: «Structure of Ivory,» *Journal of Morphology* 269 (2008), 423–50.

18. ESPINOZA, Edgard O. and MANN, Mary-Jacque: *Identification Guide for Ivory and Ivory Substitutes*. Washington, DC, World Wildlife Fund, 1992; MANN, William R. and MARTS, Charles M.: *Ivory Identification: A Photographic Reference Guide*. Temple Hills, MD, Ivorymann Publishing, 2013. Many experimental studies of ivory are forthright about this commitment; see, for example, YIN, Zuowei *et al.*: «A Comparison of Modern and Fossil Ivories Using Multiple Techniques,» *Gems & Gemology* 49, 1 (2013), 16–27.

19. VAN DER MERWE, N. J. *et al.*: «Source-Area Identification of Elephant Ivory by Isotopic Analysis,» *Nature* 346 (1990), 744–746; TAKEUCHI, T., NAKANO, Y., and KOIKE, H.: «Neutron Activation Analysis of Ivory of African Elephants,» *Journal of Radioanalytical and Nuclear Chemistry* 205, 2 (1996), 301–309; BURRAGATO, F. *et al.*: «New Forensic Tool for the Identification of Elephant or Mammoth Ivory,» *Forensic Science International* 96 (1998), 189–96; SHIMOYAMA, Masahiko, MORIMOTO, Susumu, and OZAKI, Yukihiro: «Non-destructive analysis of the two subspecies of African elephants, mammoth, hippopotamus, and sperm whale ivories by visible and short-wave near infrared spectroscopy and chemometrics,» *Analyst* 129 (2004), 559–63; BANERJEE, Arun: «Non-Destructive Investigation of Ivory by FTIR and Raman Spectroscopy,» in BÜHL, Gudrun, CUTLER, Anthony, and EFFENBERGER, Arne (eds.): *Spätantike und byzantinische Elfenbeinbildwerke im Diskurs*. Wiesbaden, Reichert Verlag, 2008, 1–7.

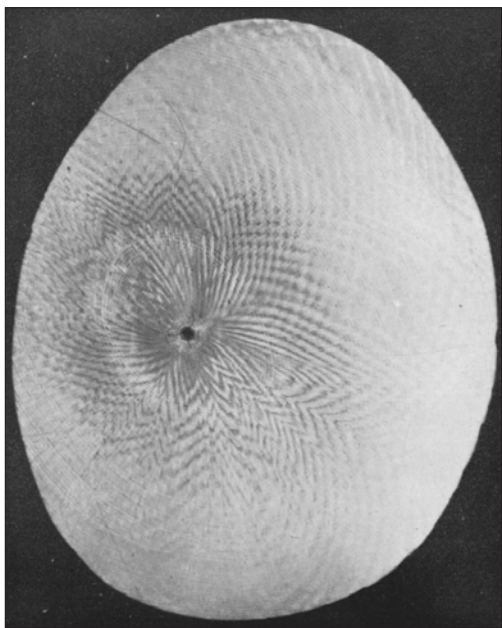


FIGURE 2A. TRANSVERSE SECTION PHOTOGRAPH OF ELEPHANT IVORY. Image: Penniman, T.K.: *Pictures of Ivory* (1952), Plate I, by permission of the Pitt Rivers Museum, Oxford.

routinely applied in museum settings.<sup>20</sup> Only in recent years have some publications, such as the Victoria & Albert Museum's three-volume catalog of medieval ivories, chosen to attribute a zoological source for works in ivory.<sup>21</sup> Nevertheless, a comparative, morphologically minded approach, enriched by such studies, can be brought to bear even in reevaluating textual sources (as in the subsequent section).

Unqualified, the word «ivory» today brings to mind elephant tusks. Although the Latin *ebur* referred exclusively to this kind in antiquity, later European vernaculars as well as the Arabic and Persian *'āj* were ambivalent.<sup>22</sup> Even among elephants, there were three distinct species in Africa –the Forest, Savannah, and North African Elephants– as well as the Asian Elephant.<sup>23</sup> The North African variety went extinct in late antiquity –a result not of poaching for ivory, as is the threat today, but rather due to their use in sport.<sup>24</sup> A fifth variety of proboscidean ivory derives from the extinct mammoth, whose remains are still found preserved in the Siberian tundra.<sup>25</sup> All share a number of characteristic features,

including patterns of regularly intersecting lines, seen in section, referred to as a «Schreger pattern» (Figure 2A).<sup>26</sup>

Whether medieval Europe relied upon primarily an African species or the Asian one is a matter of conflicting opinion. Ralph Pinder-Wilson claimed it was «unlikely that India exported ivory in any quantity to the Near East or Europe as it scarcely produced enough for its own needs.»<sup>27</sup> Diana Rowan has argued the opposite, that «around the time of Christ, India replaced Africa as the primary source of ivory in the West, a fact substantiated by frequent reference to *ebur indicum* by Latin

20. FREI, Karin *et al.*: «Was it for Walrus?» 448–57. Although analyzing bone material, see as precedent the work by HARRISON, Ramona, ROBERTS, Howell M., and ADDERLEV, W. Paul: «Gásir in Eyjafjörður: International Exchange and Local Economy in Medieval Iceland», *Journal of the North Atlantic* 1 (2008), 99–119.

21. WILLIAMSON, Paul: *Medieval Ivory Carvings: Early Christian to Romanesque*. London, V&A Publishing, 2010; WILLIAMSON, Paul and DAVIES, Glyn: *Medieval Ivory Carvings: 1200-1550*, 2vv. London, V&A Publishing, 2014.

22. Among other authors, PLINY THE ELDER mentions the material in his *Natural History, Volume III: Books 8–11*. Trans. RACKHAM, Harris. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1940, 7, 25. For a general outline of antique ivory, see GILL, D. W. J.: «The Ivory Trade», in FITTON, J. Lesley (ed.): *Ivory in Greece and the Eastern Mediterranean from the Bronze Age to the Hellenistic Period*. London, British Museum, 1992, 233–37. As SHALEM, Avinoam, *Op. cit.* 13–14, notes, the term *'āj* seems to refer metonymically to the bend in the tusk, whereas there is also a more specific term for «elephant teeth» (*nāb al-fīl*).

23. «Family Elephantidae,» in KINGDON, Jonathan (ed.): *Mammals of Africa*, vol. 5. London, Bloomsbury, 2013, 176.

24. CUTLER, Anthony. *The Craft of Ivory*. 23–24.

25. BURACK, Benjamin, *Op. cit.* 30; MACGREGOR, Arthur, *Op. cit.* 40.

26. These are named after naturalist Bernhard Gottlieb Schreger (d. 1825); see LOCKE, Michael, *Op. cit.* 430–33.

27. PINDER-WILSON, Ralph: «*'Ādj*.» *Encyclopedia of Islam*, online.



FIGURE 3. GARDAR CROZIER FOUND IN THE EASTERN SETTLEMENT. WALRUS IVORY. NATIONALMUSEET (COPENHAGEN), (CAT. N<sup>o</sup>. D11154). Image: Lennart Larsen/Nationalmuseet (CC-BY-SA).

authors.»<sup>28</sup> Each makes recourse to a 19<sup>th</sup> century author for their claim.<sup>29</sup> Confusing matters is evidence for an apparent trade in ivory *between* Africa and India.<sup>30</sup> This trade could, perhaps, relate to the Asian elephant's use as a war machine, precluding its conscription for artistic purposes. Even when so used, the tusks of the different species have variations, particularly in size. Cutler notes that Indian ivory tends to be narrower in diameter; short of experimental identification, objects above a certain girth are likely to be of African origin.<sup>31</sup>

Whereas elephant ivory had been used since antiquity, walrus was a relative newcomer. Although some exceptional artifacts survive from the 7<sup>th</sup> century or even earlier,<sup>32</sup> the material is first attested textually through the oft-quoted Norwegian sailor Ohthere in 890.<sup>33</sup> The use of walrus ivory in Middle Eastern art around this time has been little examined, likely due to scant physical evidence.<sup>34</sup> It has been suggested, perhaps tenuously, that the material was already known to the Sasanian dynasty (224–651) in Persia.<sup>35</sup> At the very least, it arrived sometime in the early years of Abbasid rule (750–1258).

Whether or not ivory was the primary motivator for the establishment of the Greenland settlements at the end of the 10<sup>th</sup> century, there is clear evidence of walrus hunting taking place there.<sup>36</sup>

Commercial ivory from Greenland was probably distributed to continental Europe through Bergen; other tusks paid as in-kind tithes transited Trondheim.<sup>37</sup> With the exception of the so-called Gardar Crozier (Figure 3), ivory

28. ROWAN, Diana P.: «Reconsideration of an Unusual Ivory Diptych», *Artibus Asiae* 46, 4 (1985), 252. NB: I have here interpolated a comma between «Christ» and «India.»

29. PINDER-WILSON, Ralph, *Op. cit.*, cites HEYD, W.: *Histoire du commerce du Levant au Moyen Age*. Leipzig, Harrassowitz, 1886, 629–30; ROWAN, Diana, *Op. cit.* 252, n. 6, cites the entry of JACOB, Alfred: «Ebur», in *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*. Paris, Hachette, 1892.

30. COSMAS INDICOPLEUSTÈS: *Topographie chrétienne*, Tome III. WOLSKA-CONUS, Wanda (trans.): Paris, Les Éditions du Cerf, 1973, 352–55.

31. CUTLER, Anthony. *The Craft of Ivory*. 27–28.

32. ROESDAHL, Else: «Walrus ivory – demand, supply, workshops, and Greenland», in MORTENSEN, Andras and ARGE, Símun V. (eds.): *Viking and Norse in the North Atlantic: Selected Papers from the Proceedings of the Fourteenth Viking Congress*. Tórshavn, Føroya Fróðskaparfelag, 2005, 184; ROESDAHL, Else: «L'ivoire de morse et les colonies norroises», *Proxima Thulé* 3 (1998), 17.

33. LUND, Niels (ed.) and FELL, Christine E. (trans.): *Two Voyagers at the Court of King Alfred*. York, William Sessions Limited, 1984, 18–22.

34. SHALEM, Avinoam, *Op. cit.* 30.

35. FREI, Richard N.: «Byzantine and Sasanian Trade Relations with Northeastern Russia», *Dumbarton Oaks Papers* 26 (1972), 266; CHOKSY, Jamsheed K.: «Sassanians», in BOWERSOCK, G. W., BROWN, Peter and GRABAR, Oleg (eds.): *Late Antiquity: Guide to the Postclassical World*. Cambridge, MA, Belknap Press, 1999, 682–83.

36. An overview is offered in FREI, Karin *et al.* «Was it for Walrus?...» 445–48.

37. PIERCE, Elizabeth: «Walrus Hunting and the Ivory Trade in the North Atlantic», in CALDWELL, David H. and HALL, Mark A. (eds.): *The Lewis Chessmen: New Perspectives*. Edinburgh, National Museums Scotland, 2014, 177.

does not appear to have been worked in Iceland or Greenland, only exported as a raw material; a handful of finished works, also croziers, were nevertheless reimported.<sup>38</sup>

Contrary to Atlantic historiography, it does not appear that elephant and walrus were treated similarly in the market or workshop. Only a handful of applications used both types – particularly small items such as gaming pieces. In other types of works, we tend to find one or the other. Freestanding sculpture, for example, seems invariably elephantine; sword and knife handles, on the other hand, are most often made with walrus. This difference was also partly regional: the former (alongside other devotional objects such as portable altars) a European tendency; the latter, a Middle Eastern one. There are nevertheless some exceptions to this characterization, such as a walrus knife handle found in a metalsmith's workshop in Perth. Stratigraphically datable to the early 14<sup>th</sup> century, its relative lateness provides a counterexample to the European (re)adoption of elephant ivory.<sup>39</sup>

There are three main features that distinguish the two varieties and, thereby, their possible subsequent uses. The subtlest one regards profile, in that elephant tusks appear circular in section, whereas walrus are oval. A second, more limiting feature is size: Whereas elephant tusks can reach lengths of nearly 3,5m,<sup>40</sup> this is the length of a walrus' entire body.<sup>41</sup> The latter's tusks are instead about one-half to three-quarters of a meter.<sup>42</sup> For reductive sculptural processes, this poses a physical limit on possible works. An alternative, using additive processes to make a larger object, was in some instances circumscribed by law. A set of 13<sup>th</sup> century Parisian guild regulations compiled by Étienne Boileau, *Le livre des métiers*, specified that sculptors (*ymagiers tailleurs*), with only a couple of exceptions, had to work in a single piece rather than joining.<sup>43</sup> This is not to say that some artists did not do so;<sup>44</sup> in one peculiar example, the Herlufsholm Christ, the body is made of one piece of elephant ivory with attached arms of walrus.<sup>45</sup>

A final distinction, key for the subsequent discussion, involves the interior structure. Elephant and mammoth share the aforementioned Schreger pattern. This is absent from walrus, which is instead characterized by an outer layer of «plain» ivory and an inner, granular core of so-called secondary dentine or osteodentine, which

38. PIERCE, Elizabeth, *Op. cit.* 178; ÞÓRARINSSON, Guðmundur G.: «The Lewis Chessmen: The Icelandic Theory», in CALDWELL, David H. and HALL, Mark, A.: *Op. cit.* 208–209.

39. HALL, M. A.: «An Ivory Knife Handle from the High Street, Perth, Scotland: Consuming Ritual in a Medieval Burgh», *Medieval Archaeology* 45 (2001), 169–88.

40. «Family Elephantidae», in KINGDON, Jonathan, *Op. cit.* 177.

41. RAY, G. Carleton: «Walrus, the Beringian 'Tooth-Walker'», in FITZHUGH, William W., CROWELL, Aron L. and HOLLOWELL, Julie (eds.): *Gifts from the Ancestors: Ancient Ivories of Bering Strait*, (New Haven and London: Yale University Press, 2009), 46.

42. CAMMANN, Schuyler V. R., *Op. cit.* 3; RAY, G. Carleton, *Op. cit.*, *loc. cit.*

43. Translated and cited by SEARS, Elizabeth: «Ivory and Ivory-Workers in Medieval Paris», in BARNET, Peter (ed.): *Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age*. Detroit, Detroit Institute of Arts; Princeton, Princeton University Press, 1997, 21.

44. LEVINE, Adam Harris: «Putting Together the Pieces: Composite Techniques in Gothic Ivories», *The Sculpture Journal* 23, 1 (2014), 41–50.

45. DAVIES, Glyn and GUÉRIN, Sarah: «Introduction», *The Sculpture Journal* 23, 1 (2014), 10; NYBORG, Ebbe: «The Beginnings of Gothic Ivory Sculpture: Recent Discoveries in a Group of Danish Ivories», *The Sculpture Journal* 23, 1 (2014), 31.





FIGURE 2B. TRANSVERSE SECTION PHOTOGRAPH OF WALRUS IVORY. Image: Penniman, T. K., *Pictures of Ivory* (1952), Plate VIII, by permission of the Pitt Rivers Museum, Oxford.

has a mottled, reddish appearance (Figure 2B).<sup>46</sup> Within European art history, it is an open question whether or not this substance was a desirable or lamentable aspect, something to be revealed or concealed. Meanwhile, Middle Eastern contexts suggest both possibilities, depending on the period and places. Although there are a plethora of examples from the early modern period, the paucity of surviving medieval objects makes it difficult to assess whether these represent a continuity with or departure from earlier practices.

The earliest extant Islamic ivories, which are elephantine, originate from the Abbasid residence at Humayma, likely predating the family's political ascendance in the mid-8<sup>th</sup> century.<sup>47</sup> Better-known medieval works are the pyxes and caskets produced at the Umayyad court in al-Andalus (though others were produced in the Islamic East) as well as oliphants, variously attributed to Egypt, Sicily, and southern Italy. Three of the earliest comparanda for walrus-hilt edged weapons are at the Furusiyya Art Foundation. One is the partially calcified hilt of a Sicilian short-sword, considered 12<sup>th</sup> or 13<sup>th</sup> century.<sup>48</sup> This is pre-

dated by two small ivory knife hilts, one with preserved blade, which are of alleged Afghan provenance and attributed to the 10<sup>th</sup> to 12<sup>th</sup> century.<sup>49</sup>

There is then a temporal and spatial gap in evidence before the early modern appearance, *en masse*, of ivory objects in the Ottoman, Safavid, Mughal, and Qajar realms. A curved sword (Turkish *yatağan*), produced by Ahmad Tekelü in a Constantinopolitan court workshop around the 1520s, has a single-piece walrus ivory pommel. Its osteodentine is partially interrupted by a silver gilt boss which may constitute part of a structurally necessary peen block (Figure 4).<sup>50</sup> Even with the inclusion of gold floral scrolls and two inset rubies, the granular center remains visible rather than concealed. Later Ottoman *yatağans* were constructed instead of bifurcated pommels with plates of various materials, including walrus. One example, produced in 1864-65 for a certain Mustafa Ağa, readily reveals the mottling

46. LOCKE, Michael: «Structure of Ivory», *Journal of Morphology* 269 (2008), 444. He attributes the term «secondary dentine» to ESPINOZA, Edgard O. and MANN, Mary-Jacque. *Identification Guide for Ivory and Ivory Substitutes*. Washington, DC, World Wildlife Fund, 1992, although the description goes back to Cammann in the 1950s, if not earlier; c.f. «Carvings in Walrus Ivory», 4.

47. FOOTE, Rebecca M.: «Frescoes and Carved Ivory from the Abbasid Family Homestead at Humeima», *Journal of Roman Archaeology* 12 (1999), 423-29.

48. MOHAMED, Bashir: *The Arts of the Muslim Knight: The Furusiyya Art Foundation Collection*. Milan, Skira, 2008, 40-41, cat. n° 10.

49. MOHAMED, Bashir, *Op. cit.* 149, cat. nos. 141 and 142.

50. For a description, see ALEXANDER, David G.: *Islamic Arms and Armor in the Metropolitan Museum of Art*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2015, 152-54, cat. n° 57. «Ivory» is noted in the material list but «walrus ivory» specified in the formal description.



FIGURE 4. DETAIL OF AN OTTOMAN YATAĞAN FROM THE WORKSHOP OF AHMED TEKELÜ, CA. 1525–30. STEEL, WALRUS IVORY, GOLD, SILVER, TURQUOISE, PEARL, AND RUBY. METROPOLITAN MUSEUM OF ART (NEW YORK, NY), PURCHASE, LILA ACHESON WALLACE GIFT, (ACC. N° 1993.14). Image: Public Domain (CCo).

in the oversized lobes which, when worn in a belt, would have been on display (Figure 5).<sup>51</sup>

Meanwhile, the Persian treatment of the material seems to downplay or even avoid the osteodentine. An early example is a sword roughly contemporaneous to the Tekelü example, made for Shah Tahmasp (r. 1524–76) and now at the Victoria & Albert Museum. It consists of two thin, double-spiraled walrus plaques framed by plain metal shims.<sup>52</sup> Appearing creamy white, it could pass as elephantine. Later, Qajar-era daggers instead do reveal a more or less intense reddish coloring.<sup>53</sup> Another extant example in London, produced by Muḥammad Hādī in 1798, appears to work primarily with the walrus tusk's core, producing an even, subdued mottling.<sup>54</sup>

## PHILOLOGY & EURASIAN TRADE

To be fair, these aesthetic and economic differences would not be immediately surmised by reading contemporary sources, which instead employ confused terminology and understandings of the materials. This has in turn possibly limited the scope of modern discussion. Here, we can use

the example of the Arabic and Persian *khutū*. Although not appearing in European languages, it is attested in a number Chinese texts (as *ku tu hsi*), where it is sometimes believed to be the skull of a «thousand-year snake.»<sup>55</sup> Our main source on the subject is the lapidary of al-Bīrūnī (d. 1048), *The Book Most Comprehensive in Knowledge of Precious Stones (Kitāb al-jamāhir fī maʿrifat al-jawāhir)*.<sup>56</sup> He notes its animal rather

51. This particular example is previously unpublished and its source of acquisition unknown; for a comparable piece in print, one dated 1280/1863–64, see ALEXANDER, David: *The Arts of War: Arms and Armour of the 7th to 19th Centuries*. London, Nour Foundation, 1992, 116–17, cat. n° 62. BOŠKOVIĆ, Dora: *Zbinka Jatagana u Hrvatskom Povijesnom Muzeju u Zagrebu*. Zagreb: Hrvatski Povijesni Muzej, 2006, a catalog of *yatağans* with bilingual essay and Croatian entries providing a substantial corpus of such weapons, does not distinguish between bone, elephant ivory, and walrus ivory.

52. London, Victoria & Albert Museum, n°. 3378(1S).

53. For published examples, see ALLAN, James and GILMOUR, Brian: *Persian Steel: The Tanavoli Collection*. Oxford, Oxford University Press, 2000, 151–53, Pls. A.8–A.10. These three objects, incidentally, are labeled only as «ivory» rather than walrus ivory; c.f. comments pertaining to n. 21, above.

54. London, Victoria & Albert Museum, n°. 715–1889.

55. Laufer attempts to place the origin of the Chinese word in a Tungusic language; yet, as he also notes, this would be coeval with al-Biruni's writing. The origin of the word therefore remains unclear. See LAUFER, Berthold. «Arabic and Chinese Trade...», 318–19.

56. I have frequently modified the English translation –BİRÜNİ, Muḥammad ibn Aḥmad: *The Book Most Comprehensive in Knowledge on Precious Stones*, trans. H. M. Said (Islamabad: Pakistan Hijra Council, 1410/1989)– by consulting an edition of the Arabic text, namely BİRÜNİ, Muḥammad ibn Aḥmad: *Al-Jamāhir fī al-jawāhir*. ed. Yūsuf al-Hādī, Iran: Sharikat al-Nashr al-ʿIlmī waʿl-Thaqāfī, 1995.



FIGURE 5. DETAIL OF AN OTTOMAN YATAĞAN DATED 1281/1864-65. STEEL, WALRUS IVORY, TURQUOISE, CORAL, AND RUBY-COLORED GLASS. WASHINGTON STATE HISTORICAL SOCIETY (TACOMA, WA), CAT. N.º. 3853. Image: By permission of the Washington State Historical Society).

than mineral origin as well as the idea that it quivers or sweats in the presence of poisoned food.<sup>57</sup> He claims to have met with some Chinese ambassadors (*al-rusul al-wāridīna min qitā'ī*), who noted that this property was the material's main interest.

Following this is a brief discussion of competing claims about *khutū*'s geographic and zoological origins. The ambassadors claimed it came from the «forehead of a bull,» which Bīrūnī took to mean a certain species of Kyrgyz mountain goat. (This has been reprised by a pair of modern scholars, who non-exclusively associate the material with the musk-ox.<sup>58</sup>) Bīrūnī himself disbelieved this, instead suspecting a marine origin.<sup>59</sup> 20<sup>th</sup> century scholars have in turn offered various possibilities, namely elephant (viz. the Asian species), walrus, and frozen mammoth.<sup>60</sup> Some have

57. BĪRŪNĪ, *On Precious Stones*, 180.

58. LAVERS, C. and KNAPP, M.: «On the origin of *khutū*», *Archives of Natural History* 35, 2 (2008), 313–15. This hypothesis is, by their own admission, rather difficult –although the animal fits al-Bīrūnī's description, it had been long extinct in Eurasia and was instead only found in North America (The species has since been reintroduced in modern times.) Their suggestion of a possible trade across the Bering Strait is intriguing and, if true, could be linked to Central Asia via Korea and China; see p. 95, below.

59. BĪRŪNĪ, *Al-Jamāhir fī al-jawāhir*, 338–341.

60. LAUFER, Berthold. «Ivory in China», 32–33, 53–56.

also associated it with the idea of the unicorn, which animal Richard Ettinghausen linked to the rhinoceros (*karkadan*).<sup>61</sup>

Bīrūnī at one point also notes, encyclopedically if dismissively, that some claimed *khutū* was «the forehead of a giant bird» (‘*azm jabhah ṭā’ir ‘azīm jiddan*).<sup>62</sup> Today, the forehead of the Helmeted Hornbill (*Rhinoplax vigil*), hunted in southeast Asia, is indeed used as an ivory substitute.<sup>63</sup> This use is attested in the late 14<sup>th</sup> century *Essential Criteria of Antiquities* (*Ko Ku Yao Lun*), dependent on earlier Chinese sources,<sup>64</sup> though mistaking hornbill for a fish.<sup>65</sup> These together might help us make sense of an entry for *khutū* in Kāshgārī’s 11<sup>th</sup> century *Compendium of the Turkish Languages* (*Diwān Lughāt al-Türk*), who noted it as «horn of a sea fish imported from China,» among other possibilities.<sup>66</sup> One might thereby be tempted to make a connection between this bird, *khutū*, and even the monsoon-based maritime trade which passed through the Strait of Malacca in the 8<sup>th</sup> and 9<sup>th</sup> centuries, if not later.<sup>67</sup> Although circumstantially curious, the medieval description of *khutū*’s visual properties may preclude such a reading.

The other key reference used by today’s historians regarding *khutū* is a 1913 article by Berthold Laufer of Chicago’s Field Museum of Natural History. Although he supplied extensive philological evidence, his interpretations thereof are sometimes problematic. Beginning from the title, he claimed that the term must apply to both walrus and narwhal ivory.<sup>68</sup> The latter seems unlikely and its inclusion is based upon a false logic of elimination. To summarize Laufer’s argument: First, the existence of words in Chinese for rhino horn and elephant or mammoth ivory means another word is not possible, since there could be no confusion over something already known. (That Arabic sources occasionally use the term «fish-teeth» for a substance which must also be walrus seems not to have posed the same difficulty to him.<sup>69</sup>) Second, he asserts that the «only two other creatures on this globe furnishing ivory» were walrus and narwhal; both must therefore be included.<sup>70</sup> Strangely, he does *not* allow for confusion with additional ivory substitutes, such as Dugong, which he relegates to a footnote.<sup>71</sup>

61. ETTINGHAUSEN, Richard: *The Unicorn*. Washington, DC, Smithsonian Institution, 1950, 6–11.

62. BĪRŪNĪ, *On Precious Stones*, 180; BĪRŪNĪ, *Al-Jamāhir fī al-jawāhir*, 340.

63. BURACK, Benjamin, *Op. cit.* 37.

64. CAO, Zhao: *Chinese Connoisseurship: The Ko Ku Yao Lun, The Essential Criteria of Antiquities*. Sir Percival David (Ed. and trans.) New York, Praeger, 1971, 125. This text, accessible to me only in translation, is a slightly problematic specimen. David worked from a 1459/1462 printing, which enlarged the 1388 text with interpolations, sometimes misquoted, from earlier works. Such, at least, was the critique leveled by WATT, J. C. Y. in his review from *Journal of the Hong Kong Branch of the Royal Asiatic Society* 12 (1972), 213–18. David nevertheless notes where these insertions occur.

65. CAO, Zhao, *Op. cit.* 130.

66. DANKOFF, Robert: «A Note on *khutū* and *chatuq*», *Journal of the American Oriental Society* 93, 4 (1973), 542.

67. GUY, John: «Rare and Strange Goods: International Trade in Ninth-Century Asia», in KRAHL, Regina *et al.* (eds.): *Shipwrecked: Tang Treasures and Monsoon Winds*. Washington, DC, Arthur M. Sackler Gallery, 2010, 18–27.

68. See also LAUFER, Berthold: «Arabic and Chinese Trade», 338, n. 2.

69. On the thorniness of this issue, see ETTINGHAUSEN: *Op. cit.* 140–41; LAVERS and KNAPP: *Op. cit.* 312–13.

70. LAUFER, Berthold. «Arabic and Chinese Trade», 329–32.

71. *Idem.*, 350–51, n. 5. On various modern sources of ivory alternatives, see Burack, *Op. cit.* 28–40, supplemented by MACGREGOR, Arthur, *Op. cit.* 41.

Yet Laufer's claim that there is no distinction between walrus and narwhal, later affirmed by Ettinghausen and Robert Dankoff, was based solely on modern commerce.<sup>72</sup> For what medieval evidence exists, this conflation seems unsupported. Narwhal tusks do not appear to have been carved, let alone used in fragmented pieces. Instead, we tend to find the material preserved whole in church treasuries, showcasing its distinctive twisting structure.<sup>73</sup> The main exception is a pair of English Romanesque narwhal teeth, partially carved for use as either processional staffs or candlesticks.<sup>74</sup> (Meanwhile, the only narwhal ivory object from the Muslim world of which I am aware is an early 17<sup>th</sup> century Mughal archer's ring depicting Christ Pantokrator –surely an unusual specimen.<sup>75</sup>) Laufer hedges only at the end of his winding article, admitting «that a confusion with mammoth ivory was possible, in view of the fact» –with no evidence provided– «that it seldom was the complete tusk which was the object of trade.»<sup>76</sup> Vladimir Minorsky later noted, contra Laufer, that the Chinese and Arabic words seemed to mean different things.<sup>77</sup>

Laufer's argument rests upon a positivist logic, bordering on a kind of linguistic determinism. Claiming that language cognitively structures individual and collective experience of the world, the absence of a word indicates the absence of a concept.<sup>78</sup> (And, conversely, a word has a one-to-one relationship to its concept.) However, since language precedes a first experience of exotica, it holds the potential to fall short in the act of description. Even with the benefit of recollection and reflection, this very befuddlement is a recurring trope in medieval ekphrasis, especially in diplomatic contexts.<sup>79</sup> This is a real or affected failure of expression (part of the discourse of exotica), not sight and apprehension. Given ivories' long-range trade movements, we should expect a certain amount of confusion over the ontological «reality» of materials. *Khutū*, in other words, might simply be a word applied to a number of different materials whose zoological origins were lost in transit. «*Khutū*» might simply denote an eastern –that is, Siberian– origin, rather than one from the Volga trade.<sup>80</sup>

Another locale possibly involved in this trade, which seems to have escaped prior notice, may have been Korea. This again comes from comparing notes between two

72. LAUFER, Berthold. «Arabic and Chinese Trade», 337, 350; DANKOFF, Robert, *Op. cit.* 542–43.

73. SHALEM, Avinoam. 124.

74. Victoria & Albert Museum, London, A.79–1936, and World Museum, Liverpool, 1995.42. This is in contrast to the claim by LAVERS, C. and KNAPP, M.: *Op. cit.* 308–309, who suggest that «the tusks [...] were probably cut up before being traded.»

75. WELCH, Stuart Cary: *India: Art and Culture, 1300–1900*. New York, Metropolitan Museum of Art, 1985, 205, cat. n° 134.

76. LAUFER, Berthold. «Arabic and Chinese Trade», 356.

77. MINORSKY, Vladimir (ed. and trans.): *Sharaf al-Zamān Ṭāhir Marvazī on China, the Turks, and India*. London, Royal Asiatic Society, 1942, 82–83.

78. A recent defense of this idea proposed that scholars have overstated and oversimplified the original concept; see SHARIFIAN, Farzad, «Cultural Linguistics and Linguistic Relativity,» *Language Sciences* 59 (2017), 83–92.

79. See, for example, the account of two Byzantine ambassadors visiting al-Muqtadir, as related in *Book of Gifts and Rarities (Kitāb al-Hadāyā wa al-Tuḥaf)*, ed. and trans. AL-QADDŪMĪ, Ghāda al-Ḥijjāwī. Cambridge, MA, Harvard Center for Middle Eastern Studies, 1996, 150–55. This idea of bewilderment is discussed, though from a different perspective, by DUGGAN, T. M. P.: «Diplomatic Shock and Awe: Moving, Sometimes Speaking, Islamic Sculptures», *Al-Masaq: Islam and the Medieval Mediterranean* 21, 3 (2009), 229–67.

80. LAVERS and KNAPP, *Op. cit.* 312–13.

rather different sources. One is the anonymously composed first half of *Reports on China and India* (*Akhbār al-Ṣind wa'l-Hind*), an early to mid-9<sup>th</sup> century compendium of traveller's accounts likely produced in Iraq. It makes reference to Korea (*al-Silā*, i.e. the Silla dynasty, 57 BCE–935 CE), noting simply that of the author's «circle of informants,» none «ever made it there and brought back a reliable report.» He does add a couple of small details, such as the fact that Koreans «exchange[d] gifts with the ruler of China». <sup>81</sup> Indeed, a century later, the *Institutional History of Tang* (*T'ang huiyao*) by Wang Pu (d. 982) noted that its eponymous dynasty had received several Korean gifts of fish-tusks in the eighth century. <sup>82</sup>

For the present purposes, it is not absolute clarification of identity but rather questions of perceived value which are important. Al-Bīrūnī, who sometimes made comments about collectors, claimed that two rulers had objects of *khutū*: the Saffarid Amīr Abū Ja'far b. Bānū (r. 922–63), a casket; the Ghaznavid Sultān Maḥmūd (r. 998–1030), an inkwell. <sup>83</sup> Gifts of the material to Sultān Maḥmūd are also reported in the *Ornament of Histories* (*Zayn al-akhbār*) of 'Abd al-Ḥayy b. Zaḥḥāk Gardīzī (fl. mid-11<sup>th</sup> century). <sup>84</sup> This was situated as part of a larger exchange of presents between himself and the Qarakhanid ruler Qadir Khān (r. 1026–32) in which the latter received, among other items, «ten female elephants» with fine trappings from the Sultān. <sup>85</sup> The story suggests that, for someone with access to elephants like Sultān Maḥmūd, *khutū* was an appropriate counter-gift to receive.

## ARTIFACT AND ARTIFICE

Aside from terms for the materials as a whole, there was also a language, somewhat opaque today, for describing tooth anatomy which has not yet been considered in understanding this puzzle. Mammoth ivory, for example, is highly variable in color depending on burial conditions. Al-Bīrūnī's reference to a low-grade, «dusty» *khutū* could be a reference to mammoth ivory spotted by a lichen colony. <sup>86</sup> In another comment, he refers to shavings (*nuḥātah*) and pith (*lubb*) of *khutū*. The latter also seems to be referred to as «the essence of the teeth» (*jawhar al-sinn*), which «has sword [damascening] patterns» (*fī nuqūshihī al-firindīya*). <sup>87</sup> Damascening can produce either periodic or aperiodic lines in steel. This could refer to the regularly intersecting lines forming the Schreger Pattern in elephant or mammoth; the former

81. *Two Arabic Travel Books* (New York: New York University Press, 2014), 65.

82. Cited by SCHAFER, Edward H.: *The Golden Peaches of Samarkand: A Study of T'ang Exotics*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1963, 242.

83. BĪRŪNĪ, *On Precious Stones*, 181; BĪRŪNĪ, *Al-Jamāhir fī 'al-jawāhir*, 341.

84. GARDĪZĪ, 'Abd al-Ḥayy ibn Zaḥḥāk: *The Ornament of Histories: A History of the Eastern Islamic Lands, AD 650-1041*, ed. and trans. Edmund Bosworth. London, I. B. Tauris, 2011, 94–95.

85. *Ibidem*.

86. On the grades of ivory, see *On Precious Stones*, 181; on the growth of lichens in archaeological ivory, see EDWARDS, Howell G. M. et al.: «Ancient Biodeterioration: An FT–Raman Spectroscopic Study of Mammoth and Elephant Ivory», *Analytical and Bioanalytical Chemistry* 383 (2005), 720.

87. AL-BĪRŪNĪ, *Al-Jamāhir fī al-jawāhir*, 339; *On Precious Stones*, 180, gives simply «it has patterns described over it.»

requires close inspection of a tusk cut at certain angles in order to be visible, whereas the latter's lines are sometimes emphasized by environmental condition. More likely could be osteodentine, easily visible and revealing semi-random patterns. Its use as a knife hilt would have thereby visually coordinated with the blade. Suggestively, a small number of watered-steel blades have been preserved in Afghanistan which likely date from the Ghaznavid (977–1186) or Ghurid (1011–1215) period (Figure 6).<sup>88</sup>



FIGURE 6. KNIFE BLADE (DETAIL), POSSIBLY AFGHANISTAN, CA. 11<sup>TH</sup>–13<sup>TH</sup> CENTURY. STEEL AND GOLD. METROPOLITAN MUSEUM OF ART (NEW YORK, NY), PURCHASE, ARTHUR OCHS SULZBERGER GIFT, ACC. N<sup>o</sup>. 2005.382. Image: Public Domain (CCo).

Another, trickier morphological term which may be related is found in a late 8<sup>th</sup> century work on glass coloring by Jābir b. Ḥayyān (d. ca. 815). He gives a recipe for a «green oyster shell resembling corundum,» calling for a number of standard inorganic ingredients as well as something called «*sadrat al-‘āj*» or «*sandarūs al-‘āj*.»<sup>89</sup> Ahmad al-Hassan, in his translation and commentary of the work, noted that *sandarūs* is a tree resin but was unsure how to gloss the complete phrase.<sup>90</sup> Literally meaning «ivory resin,» it suggests an interior substance; perhaps appropriately, walrus osteodentine's clumpy appearance resembles frequently traded aromatic resins like Frankincense.

That different ivories were not all the same is apparent not only from the foregoing discussion, of materials used for their own sake, but also in references to faked products. Bīrūnī speaks of a man from Khwarazm who found a «tooth» which he had fashioned into blade hilts and subsequently sold in Mecca as *khutū*.<sup>91</sup> This was

88. See ALEXANDER, David: *Islamic Arms and Armor*. 194–95, cat. n<sup>o</sup> 75; these unfortunately originate from uncontrolled excavations, thereby posing difficulty with dating.

89. AL-HASSAN, Ahmad Y.: «An Eighth Century Arabic Treatise on the Colouring of Glass: *Kitāb al-Durra al-Maknuḥa* (The Book of the Hidden Pearl) of Jābir ibn Ḥayyān (c. 721–c. 815)», *Arabic Sciences and Philosophy* 19 (2009), 151–52.

90. AL-HASSAN, Ahmad Y., *Op. cit.* 151, n. 115. This term should be distinguished from its inversion, *‘āj al-sandarūs*, which could mean an ivory-colored resin.

91. BĪRŪNĪ, *On Precious Stones*, 180. A somewhat similar story appears in the lapidary of al-Tifāshī (d. 1253), *Flowers of Thoughts on the Gems of Stones* (*Azhār al-afkār fī jawāhir al-ahjār*). A certain merchant, travelling in Turkish lands, claimed to have purchased a «snake skull» for 55 *dīnārs*, turning it into three knives (*sakākīn*) which he subsequently sold to a ruler for 500 *dīnārs*. This material, too, was attributed the quality of sweating near poison. See ABUL HUDA, Samar Najm (ed. and trans.): *Arab Roots of Gemology: Ahmad ibn Yusuf Al Tifaschi's Best Thoughts on the Best of Stones*. Lanham, MD, and London, Scarecrow Press, 1998, 134 (for English) and 52 (for Arabic).

simply a matter of «passing,» rather than adulteration, though we also hear of the latter. An early 14<sup>th</sup> century Chinese connoisseur, Ye Sen, commented that *khutū* emitted a certain scent when rubbed; if a sample was instead odorless, it was to be taken as counterfeit.<sup>92</sup> (Incidentally, this odor has been noted by modern authors and, I would note, might recall the mysterious «resin» of Ibn Ḥayyān.<sup>93</sup>) Regardless of the smell itself, the existence of a procedure for identifying fakes suggests the presence of such pieces in the market.

Some ivories were also modified to have alternative properties. Cutler notes medieval instructions of flattening ivory to widen it, though he finds them unconvincing.<sup>94</sup> Some travelers, such as André Thevet (d. 1590), also noted instances of bending ivory; in his case, it was to pass it off as alicorn horn (i.e. narwhal).<sup>95</sup> These are paralleled by the possibility of imitating rhino with buffalo horn.<sup>96</sup> Together, they suggest that different ivory and skeletal materials could be appreciated on their own terms as distinctive products –enough to warrant attempts to adulterate certain materials into seemingly higher quality ones.

This identification and, as in Bīrūnī, quality grading was dependent on largely on visual assessment of color, shape, and other features. Any confusion between materials was possible in large part to the distances involved in transporting them. Something about the craft of ivory carving, perhaps for this same reason, is frequently enmeshed in an ill-defined intercultural orbit. Many objects or groups of objects remain difficult to place in terms of workshop location or cultural space: oliphants, the Salerno ivories, Charlemagne's elephant, the Gansu ivory.<sup>97</sup> Curiously, however, such interstitial, stylistically ambiguous ivories are elephantine. Meanwhile, walrus is instead differentiated by a technical and aesthetic matter –the treatment of osteodentine– approached as either a flaw or desideratum. Where elephant-based ivory objects mark a space through the use of a certain style, the space of walrus' reception is instead conditioned simply by the qualities of the constituent material.

## CONCLUSION

As a coda, the question might remain how *khutū*, walrus, and other ivories as understood in central and western Asia were related to the north Atlantic, except

92. Cited by LAUFER, Berthold. *Ivory in China*. 55–56. For a brief biography of the author, see Zhou Mi's *Record of Clouds and Mist Passing Before One's Eyes: An Annotated Translation*, ed. and trans. Ankeney Weitz, Leiden and Boston: Brill, 2002, 29–31.

93. LAUFER, Berthold: *Op. cit.* 358.

94. CUTLER, Anthony: «The Making of Justinian Diptychs», *Byzantion* 54 (1984), 81.

95. Cited by ETTINGHAUSEN, Richard, *Op. cit.* 120–21.

96. CHAPMAN, Jan: *The Art of Rhinoceros Horn Carving in China*. London, Christie's, 1999, 55–62.

97. On oliphants, see SHALEM, Avinoam, *Op. cit.* 50–79; on the Salerno ivories, essays in DELL'ACQUA, Francesca et al. (eds.): *The Salerno Ivories: Objects, Histories, Contexts*. Berlin, Mann Verlag, 2016; on the so-called chessman, FLOOD, Finbarr Barry: «Conflict and Cosmopolitanism in 'Arab' Sind», in BROWN, Rebecca M. and HUTTON, Deborah S. (eds.): *A Companion to Asian Art and Architecture*. Malden, MA and Oxford, Blackwell, 2011, 377–82; on the Gansu ivory, ROWAN, Diana, *Op. cit.*; on the problem of ivory identification in medieval Europe, RANDALL, Richard H., Jr. *The Golden Age of Ivory: Gothic Carvings in North American Collections*. New York, Hudson Hills Press, 1993, 10–16.



by coincidence of the animal's circumpolar distribution. Although medieval travellers speak about *khutū* and fish teeth coming from the land of the Turks, and sometimes more specifically Khwarazm, it should be kept in mind how this region was linked yet further north or northwest.<sup>98</sup>

Material exchanges between the Middle East and Scandinavia are attested primarily through a number of Norse coin hoards. Together, these amount to some 85,000 pieces, most often Abbasid gold *dīnārs* and Samanid silver *dirhams*.<sup>99</sup> Other objects are also known to have transited, such as an Iranian bronze brazier found in a Swedish forest, or a silver ring from a 9<sup>th</sup> century grave, set with a glass cabochon featuring a Kufic inscription.<sup>100</sup> There is even a Buddha sculpture from the Swat Valley, in today's Pakistan, which arrived in Sweden by the year 800.<sup>101</sup> On the basis of numismatic epigraphy, it seems that the Volga trade –linking the Baltic and Caspian Seas– ended by the 11<sup>th</sup> century. Except for a period of political instability ca. 1150–1225, alternative routes were also in operation; following the Mongol invasions in the early 13<sup>th</sup> century, these shifted west, toward the Black Sea.<sup>102</sup>

Meanwhile, continental works were known to circulate in Iceland, though the exact mechanisms of exchange are often obscure. For example, a series of carved fir panels originating in the Skagafjörður district, later reused as rafters, were shown by Selma Jónsdóttir to reflect a Byzantine-style composition of the Last Judgment. She argued that a series of rogue bishops, familiar with the church of Monte Cassino in Italy, must have provided the compositional model for the work, produced around the year 1070.<sup>103</sup> This would be, we might add by way of coincidence, about four years after the donation of a pair of bronze doors to Monte Cassino by a certain merchant named Maurus of Amalfi.<sup>104</sup> This same Maurus, patron

98. This is not to preclude a relationship between Iran and Central Asia with Siberia as well. In HOLLOWELL, Julie, *Op. cit.* 252, it is taken for granted that walrus ivory from the Bering Strait reached the Islamic world. The above reference to fish teeth from Korea (n. 82) may provide the link between these two regions.

99. JANSSON, Ingmar: «The Way to the East», in ROESDAHL, Else and WILSON, David M. (eds.): *From Viking to Crusader: The Scandinavians and Europe, 800-1200*. New York, Rizzoli, 1992, 80.

100. ÅDAHL, Karin: «An Early Islamic Incense Burner of Bronze in a Swedish Collection», in GNOLI, Gherardo and PANAINO, Antonio. *Proceedings of the First European Conference on Iranian Studies*. Rome, Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente, 1991, 333–45; WÄRMLÄNDER, Sebastian K. T. S. et al.: «Analysis and interpretation of a unique Arabic finger ring from the Viking Age town of Birka, Sweden», *Scanning: The Journal of Scanning Microscopies* 37, 2 (2015), 131–37. For a discussion of objects found along the Volga route, see MICHAELIDIS, Melanie, *Op. cit.* 323–29.

101. RAMÍREZ-WEAVER, Eric: «Islamic Silver for Carolingian Reforms and the Buddha-Image of Helgö: Rethinking Carolingian Connections with the East, 790–820», in WONG, Dorothy C. and HELDT, Gustav (eds.): *China and Beyond in the Mediaeval Period: Cultural Crossings and Inter-Regional Connections*. New Delhi, Manohar; Amherst, NY, Cambria Press, 2014, 171–86.

102. MARTIN, Janet: *Treasure of the Land of Darkness: The Fur Trade and its Significance for Medieval Russia*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986, 16–34.

103. JÓNSDÓTTIR, Selma: *An 11th Century Byzantine Last Judgement in Iceland*. Reykjavík, Almenna Bókafélagið, 1959. Her discussion was not mentioned amongst the bibliography in the catalog entry for two other panels originating at the same farm in Flataungu by GRAHAM-CAMPBELL, James: *Viking Artefacts: A Select Catalogue*. London, British Museum, 1980, 161, cat. n<sup>o</sup>. 539.

104. Although he was apparently the original donor, most of the current panels appear to be later; see BLOCH, Herbert: «Origin and Fate of the Bronze Doors of Abbot Desiderius of Monte Cassino», *Dumbarton Oaks Papers* 41 (1987), 89–102.

of the well-known Farfa Casket, may have been involved –somewhat ironically– in the African ivory trade.<sup>105</sup>

This last anecdote suggests the scale and seeming intractability of medieval «globalism.» None of the foregoing discussion is therefore decisive; rather, it simply suggests some alternative approaches to questions which have remained unresolved. Although I might disqualify myself as an interloper in questions of the Atlantic, Else Roesdahl has already noted that the «inter-relation between the demand for elephant and walrus ivory [...] is crucial to an understanding of the history of the Norse in Greenland.»<sup>106</sup> In this, the Mediterranean and Central Asian market for walrus ivory should also be kept in mind. Inversely, specialists of «Islamic» art may find northwestern Europe remote to their own research. Yet the transit of ivory as raw material, if less often as complete artifacts, spanned most every circuit of trade which composed the trans-local medieval economy.<sup>107</sup> It brings to mind Laufer's comment, used as the epigraph to this essay, about the circumpolar Thule entering «the general frame of history.» We are left to believe that seemingly distant points may yet turn out to be interrelated, if delicately.

---

105. GUÉRIN, Sarah M.: «Forgotten Routes?...» 87–91. On the casket's dating, see CRIVELLO, Fabrizio: «Gli avori del gruppo di 'Amalfi/Salerno'. Considerazioni sui presupposti, sulla cronologia e la localizzazione», in DELL'ACQUA, Francesca *et al.*: *The Salerno Ivories: Objects, Histories, Contexts* (Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2017), 63–66.

106. ROESDAHL, Else: *Op. cit.* 189.

107. ABU-LUGHOD, Janet, *Op. cit.* 32–38. Indeed, the Norse/North Atlantic would constitute another, overlooked circuit in her schema –though also, looking at Atlantic scholarship, one in decline during her period of study.

## BIBLIOGRAPHY

## Primary Sources

- ABUL HUDA, Samar Najm (ed. and trans.): *Arab Roots of Gemology: Ahmad ibn Yusuf Al Tifaschi's Best Thoughts on the Best of Stones*. Lanham, MD, and London, Scarecrow Press, 1998.
- BĪRŪNĪ, Muḥammad ibn Aḥmad: *The Book Most Comprehensive in Knowledge on Precious Stones*. Trans. H. M. Said. Islamabad: Pakistan Hijra Council, 1410/1989.
- BĪRŪNĪ, Muḥammad ibn Aḥmad: *Al-Jamāhir fī al-jawāhir*. Ed. Yuṣuf al-Hādī. Iran: Sharikat al-Nashr al-‘Ilmī wa’l-Thaqāfī, 1995.
- BOOK OF GIFTS AND RARITIES (*Kitāb al-Hadāyā wa al-Tuḥaf*). Ed. and trans. Ghāda al-Ḥijjāwī al-Qaddūmī. Cambridge, MA: Harvard Center for Middle Eastern Studies, 1996.
- CAO, Zhao: *Chinese Connoisseurship: The Ko Ku Yao Lun, The Essential Criteria of Antiquities*. Ed. and trans. Sir Percival David. New York: Praeger, 1971.
- COSMAS INDICOPLEUSTÈS: *Topographie chrétienne*, Tome III. WOLSKA-CONUS, Wanda (trans.): Paris, Les Éditions du Cerf, 1973.
- IBN FAḌLĀN, Aḥmad: «Mission to the Volga.» Trans. James E. Montgomery. In *Two Arabic Travel Books*, New York: New York University Press, 2014.
- GARDĪZĪ, ‘Abd al-Ḥayy ibn Zaḥḥāk: *The Ornament of Histories: A History of the Eastern Islamic Lands, AD 650-1041*. Ed. and trans. Edmund Bosworth. London: I. B. Tauris, 2011.
- AL-HASSAN, Ahmad Y.: «An Eighth Century Arabic Treatise on the Colouring of Glass: *Kitāb al-Durra al-Maknūna* (The Book of the Hidden Pearl) of Jābir ibn Ḥayyān (c. 721–c. 815).» *Arabic Sciences and Philosophy* 19 (2009), 121–56.
- LUND, Niels (ed.) and FELL, Christine E. (trans.): *Two Voyagers at the Court of King Alfred*. York, William Sessions Limited, 1984.
- MINORSKY, Vladimir (ed. and trans.): *Sharaf al-Zamān Ṭāhir Marvazī on China, the Turks, and India*. London: Royal Asiatic Society, 1942.
- PLINY THE ELDER: *Natural History, Volume III: Books 8-II*. Trans. Harris Rackham. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1940.
- SĪRĀFĪ, Abū Zayd Ḥasan ibn Yazīd: «Accounts of China and India.» Trans. Tim Mackintosh-Smith. In *Two Arabic Travel Books*, New York: New York University Press, 2014.
- ZHOU, Mi: *Zhou Mi's Record of Clouds and Mist Passing Before One's Eyes: An Annotated Translation*. Ed. and trans. Ankeney Weitz. Leiden and Boston: Brill, 2002.

## Secondary Literature

- ABU-LUGHOD, Janet: *Before European Hegemony: The World System, A.D. 1250-1350*. New York: Oxford University Press, 1989.
- ÅDAHL, Karin: «An Early Islamic Incense Burner of Bronze in a Swedish Collection», in GNOLI, Gherardo and PANAINO, Antonio (eds.): *Proceedings of the First European Conference on Iranian Studies*. Rome, Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente, 1991, 333-45.
- ALEXANDER, David G.: *The Arts of War: Arms and Armour of the 7<sup>th</sup> to 19<sup>th</sup> Centuries*. London: Nour Foundation, 1992.
- ALEXANDER, David G: *Islamic Arms and Armor in the Metropolitan Museum of Art*. New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University Press, 2015.

- ARNEBORG, Jette: «The High Arctic 'Utmark' of the Norse Greenlanders.» In ANDERSSON, Hans, ERSGÅRD, Lars, and SVENSSON, Eva (eds.): *Outland Use in Preindustrial Europe*. Lund, Lund University Institute of Archaeology, 1998, 156-66.
- ARNEBORG, Jette: «Norse Greenland – research into abandonment.» In KRISTIANSEN, Svart, ROESDAHL, Else, and GRAHAM-CAMPBELL, James (eds.): *Medieval Archaeology in Scandinavia and Beyond: History, trends and tomorrow*. Aarhus, Aarhus University Press, 2015, 257-71.
- ARUZ, Joan: «Art and Networks of Interaction across the Mediterranean.» In ARUZ, Joan, GRAFF, Sarah B., and RAKIC, Yelena (eds.): *Assyria to Iberia at the Dawn of the Classical Age*. New York, Metropolitan Museum of Art, 2014, 112-24.
- BANERJEE, Arun: «Non-Destructive Investigation of Ivory by FTIR and Raman Spectroscopy.» In BÜHL, Gudrun, CUTLER, Anthony, and EFFENBERGER, Arne (eds.): *Spätantike und byzantinische Elfenbeinbildwerke im Diskurs*. Wiesbaden, Reichert Verlag, 2008, 1-7.
- BERGLUND, Joel: «The Decline of the Norse Settlements in Greenland», *Arctic Anthropology* 23, nos. 1-2 (1986), 109-35.
- BLOCH, Herbert: «Origin and Fate of the Bronze Doors of Abbot Desiderius of Monte Cassino.» *Dumbarton Oaks Papers* 41 (1987), 89-102.
- BOŠKOVIĆ, Dora: *Zbinka Jatagana u Hrvatskom Povijesnom Muzeju u Zagrebu*. Zagreb: Hrvatski Povijesni Muzej, 2006.
- BURACK, Benjamin: *Ivory and its Uses*. Rutland, VT and Tokyo: Charles E. Tuttle, 1984.
- BURRAGATO, F. et al.: «New Forensic Tool for the Identification of Elephant or Mammoth Ivory», *Forensic Science International* 96 (1998), 189-96.
- CAMMANN, Schuyler V. R.: «Carvings in Walrus Ivory», *University Museum Bulletin* 18, 3 (1954), 2-31.
- CASID, Jill H. and D'SOUZA, Aruna (eds.): *Art History in the Wake of the Global Turn*. Williamstown, Clark Art Institute, 2014.
- CHAPMAN, Jan: *The Art of Rhinoceros Horn Carving in China*. London, Christie's, 1999.
- CHOKSY, Jamsheed K.: «Sassanians.» In BOWERSOCK, G. W., BROWN, Peter, and GRABAR, Oleg (eds.): *Late Antiquity: Guide to the Postclassical World*, Cambridge, MA Belknap Press, 1999.
- CRIVELLO, Fabrizio: «Gli avori del gruppo di 'Amalfi/Salerno'. Considerazioni sui presupposti, sulla cronologia e la localizzazione», in DELL'ACQUA, Francesca et al.: *The Salerno Ivories: Objects, Histories, Contexts*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2017, 61-72.
- CUTLER, Anthony: «The Making of Justinian Diptychs», *Byzantion* 54 (1984), 75-115.
- CUTLER, Anthony: *The Craft of Ivory: Sources, Techniques, and Uses in the Mediterranean World, A.C. 200-1400*. Washington, DC, Dumbarton Oaks, 1985.
- DANKOFF, Robert: «A Note on *khutū* and *chatuq*», *Journal of the American Oriental Society* 93, 4 (1973), 542-43.
- DAVIES, Glyn and GUÉRIN, Sarah: «Introduction», *The Sculpture Journal* 23, 1 (2014), 7-12.
- DELL'ACQUA, Francesca et al. (eds.): *The Salerno Ivories: Objects, Histories, Contexts*. Berlin, Mann Verlag, 2016.
- DELLIAUX, Maxime: «Le morse et le phoque dans les mers du nord au Moyen Âge: Chasse, exploitation, commerce. Une approche par les textes», *Anthropozoologica* 51, 2 (2016), 85-96.
- DUGGAN, T. M. P.: «Diplomatic Shock and Awe: Moving, Sometimes Speaking, Islamic Sculptures», *Al-Masaq: Islam and the Medieval Mediterranean* 21, 3 (2009), pp. 229-67.
- DUGMORE, Andrew J. et al.: «Cultural adaptation, compounding vulnerabilities and conjunctures in Norse Greenland», *Proceedings of the National Academy of Sciences* 109, 10 (2012), 3658-63.

- EDWARDS, H. G. M., NIK HASSAN, N. F. and ARYA, N.: «Evaluation of Raman Spectroscopy and Application of Chemometric Methods for the Differentiation of Contemporary Ivory Specimens I: Elephant and Mammalian Species», *Journal of Raman Spectroscopy* 37, 1–3 (2006), 353–60.
- ENGHOFF, Inge Bødker: *Hunting, fishing and animal husbandry at The Farm Beneath the Sand, Western Greenland: An archaeozoological analysis of a Norse farm in the Western settlement*. Copenhagen, Danish Polar Center, 2003.
- ESPINOZA, Edgard O. and MANN, Mary-Jacque: *Identification Guide for Ivory and Ivory Substitutes*. Washington, DC, World Wildlife Fund, 1992.
- FLOOD, Finbarr Barry: «Conflict and Cosmopolitanism in 'Arab' Sind.» In BROWN, Rebecca M and HUTTON, Deborah S. A.: *A Companion to Asian Art and Architecture*, Malden, MA and Oxford, Blackwell, 2011, 365–97.
- FITZHUGH, William W, CROWELL, Aron L, and HOLLOWELL, Julie (eds.): *Gifts from the Ancestors: Ancient Ivories of Bering Strait*. New Haven and London, Yale University Press, 2009.
- FORTE, Angelo, ORAM, Richard and PEDERSEN, Frederik: *Viking Empires*. Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- FREI, K. M. *et al.*: «Was it for Walrus? Viking Age settlement and medieval walrus ivory trade in Iceland and Greenland», *World Archaeology* 47, 3 (2015), 439–66.
- FREI, Richard N: «Byzantine and Sasanian Trade Relations with Northeastern Russia», *Dumbarton Oaks Papers* 26 (1972), 263–69.
- GABORIT-CHOPIN, Danielle: «Le commerce de l'ivoire en Méditerranée durant le Moyen Âge», *Bulletin Archéologique* 34 (2008), 23–33.
- GERRITSEN, Anne and RIELLO, Giorgio: «Spaces of Global Interactions: The Material Landscapes of Global History», In eadem (eds.): *Writing Material Culture History* (London, Bloomsbury, 2015), III–33.
- GILL, D. W. J.: «The Ivory Trade», in FITTON, J. Lesley: *Ivory in Greece and the Eastern Mediterranean from the Bronze Age to the Hellenistic Period*. London, British Museum, 1992, 233–37.
- GOSDEN, Chris: «Making Sense: Archaeology and Aesthetics», *World Archaeology* 33, 2 (2001), 163–67.
- GRAHAM-CAMPBELL, James: *Viking Artefacts: A Select Catalogue*. London: British Museum, 1980.
- GUÉRIN, Sarah M.: «Aorio d'ogni regione: The Supply of Elephant Ivory to Northern Europe in the Gothic Era», *Journal of Medieval History* 36 (2010), 156–74.
- GUÉRIN, Sarah M.: «Forgotten Routes? Italy, Ifriqiya and the Trans-Saharan Ivory Trade», *Al-Masaq: Islam and the Medieval Mediterranean* 25, 1 (2013), 70–91.
- GUY, John: «Rare and Strange Goods: International Trade in Ninth-Century Asia», In KRAHL, Regina *et al.* (eds.): *Shipwrecked: Tang Treasures and Monsoon Winds*. Washington, DC, Arthur M. Sackler Gallery, 2010, 18–27.
- HALL, M. A.: «An Ivory Knife Handle from the High Street, Perth, Scotland: Consuming Ritual in a Medieval Burgh», *Medieval Archaeology* 45 (2001), 169–88.
- HARRISON, Ramona, ROBERTS, Howell M, and ADDERLEV, W Paul: «Gásir in Eyjafjörður: International Exchange and Local Economy in Medieval Iceland», *Journal of the North Atlantic* 1 (2008), 99–119.
- HOFFMAN, Eva R.: «Pathways of Portability: Islamic and Christian Interchange from the Tenth to the Twelfth Century», *Art History* 24, 1 (2001), 17–50.
- JÓNSDÓTTIR, Selma: *An 11<sup>th</sup> Century Byzantine Last Judgement in Iceland*. Reykjavík, Almenna Bókafélagið, 1959.

- KELLER, Christian: «Furs, Fish, and Ivory: Medieval Norsemen at the Arctic Fringe», *Journal of the North Atlantic* 3 (2010), 1–23.
- KINGDON, Jonathan (ed.): *Mammals of Africa*. London, Bloomsbury, 2013.
- KIPARSKY, Valentin: *L'Histoire du morse*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1952.
- KUNZ, George Frederick: *Ivory and the Elephant in Art, in Archaeology, and in Science*. Garden City, NY, Doubleday, Page, and Company, 1916.
- LAUFER, Berthold: «Arabic and Chinese Trade in Walrus and Narwhal Ivory», *T'oung Pao* 14, 3 (1913), 315–70.
- LAUFER, Berthold: *Ivory in China*. Chicago, Field Museum of Natural History, 1925.
- LAVERS, C. and KNAPP, M.: «On the origin of *khutū*», *Archives of Natural History* 35, 2 (2008), 306–18.
- LEVINE, Adam Harris: «Putting Together the Pieces: Composite Techniques in Gothic Ivories», *Sculpture Journal* 23, 1 (2014), 41–50.
- LIN, James C. S.: *The Immortal Stone: Chinese Jades from the Neolithic Period to the Twentieth Century*. London, Scala, 2009.
- LOCKE, Michael: «The Structure of Ivory», *Journal of Morphology* 269 (2008), 423–50.
- LONG, D. A., EDWARDS, H. G. M., and FARWELL, D. W.: «The Goodmanham Plane: Raman Spectroscopic Analysis of a Roman Ivory Artefact», *Journal of Raman Spectroscopy* 39, 3 (2008), 322–30.
- LYNNERUP, Niels: «Endperiod Demographics of the Greenland Norse», *Journal of the North Atlantic* 7 (2014), 18–24.
- MACGREGOR, Arthur: *Bone, Antler, Ivory & Horn: The Technology of Skeletal Materials since the Roman Period*. London, Croom Helm and Totowa, NJ, Barnes & Noble, 1985.
- MANKIW, N. Gregory: *Principles of Economics, Fourth Edition*. Mason, OH, Thomson South-Western, 2007.
- MANN, William R. and MARTS, Charles M.: *Ivory Identification: A Photographic Reference Guide*. Temple Hills, MD, Ivorymann Publishing, 2013.
- MANUTCHEHR-DANAI, Mohsen: *Dictionary of Gems and Gemology*. New York, Springer, 2005.
- MARTIN, Janet: *Treasure of the Land of Darkness: The Fur Trade and its Significance for Medieval Russia*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986, 16–34.
- MICHAILIDIS, Melanie: «Samanid Silver and Trade along the Fur Route», *Medieval Encounters* 18 (2012), 315–38.
- MOHAMED, Bashir: *The Arts of the Muslim Knight: The Furusiyya Art Foundation Collection*. Milan, Skira, 2008.
- NØRLUND, Poul: *Viking Settlers in Greenland*. Cambridge, Cambridge University Press, 1936.
- NYBORG, Ebbe: «The Beginnings of Gothic Ivory Sculpture: Recent Discoveries in a Group of Danish Ivories», *The Sculpture Journal* 23, 1 (2014), 31–39.
- OGILVIE, Astrid E. J.: «Seals and Sea Ice in Medieval Greenland», *Journal of the North Atlantic* 2 (2009), 60–80.
- PECK, Amelia (ed.): *Interwoven Globe: The Worldwide Textile Trade, 1500-1800*. New York, Metropolitan Museum of Art, 2013.
- PENNIMAN, T. K.: *Pictures of Ivory and other Animal Teeth, Bone and Antler*. Oxford: Oxford University Press for the Pitt Rivers Museum, 1952.
- PIERCE, Elizabeth: «Walrus Hunting and the Ivory Trade in the North Atlantic.» In CALDWELL, David H. and HALL, Mark A. (eds.): *The Lewis Chessmen: New Perspectives*. Edinburgh, National Museums Scotland, 2014, 168–83.
- PINDER-WILSON, Ralph: «*Ādj*.» *Encyclopedia of Islam*, online.

- RAMÍREZ-WEAVER, Eric: «Islamic Silver for Carolingian Reforms and the Buddha-Image of Helgö: Rethinking Carolingian Connections with the East, 790–820.» In WONG, Dorothy C. and HELDT, Gustav (eds.): *China and Beyond in the Mediaeval Period: Cultural Crossings and Inter-Regional Connections*. New Delhi, Manohar; Amherst, NY, Cambria Press, 2014, 171–86.
- RANDALL, Richard H. Jr.: *The Golden Age of Ivory: Gothic Carvings in North American Collections*. New York, Hudson Hills Press, 1993.
- RICHARDSON, Catherine: «Written Texts and the Performance of Materiality.» In GERRITSEN Anne and RIELLO Giorgio (eds.): *Writing Material Culture History*, (London: Bloomsbury, 2015), 43–58.
- ROESDAHL, Else: «L'ivoire de morse et les colonies norroises», *Proxima Thulé* 3 (1998), 10–48.
- ROESDAHL, Else: «Walrus ivory – demand, supply, workshops, and Greenland.» In *Viking and Norse in the North Atlantic: Selected Papers from the Proceedings of the Fourteenth Viking Congress* (Tórshavn: Føroya Fróðskaparfelag, 2005), 182–91.
- ROESDAHL, Else and WILSON, David M. (eds.): *From Viking to Crusader: The Scandinavians and Europe, 800-1200*. New York, Rizzoli, 1992.
- ROUSE, Robert: «Dynamic fluidity and wet ontology: Current work on the archipelagic North Sea», *postmedieval* 7, 4 (2016), 572–80.
- ROWAN, Diana P.: «Reconsideration of an Unusual Ivory Diptych», *Artibus Asiae* 46, 4 (1985), 251–304.
- SCHAFER, Edward H.: *The Golden Peaches of Samarkand: A Study of T'ang Exotics*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1963.
- SEEVER, Kirsten A.: «Desirable Teeth: The Medieval Trade in Arctic and African Ivory», *Journal of Global History* 4, 2 (2009), 271–92.
- SHALEM, Avinoam: *The Oliphant: Islamic Objects in Historical Context*. Leiden and Boston, Brill, 2004.
- SHARIFIAN, Farzad: «Cultural Linguistics and Linguistic Relativity», *Language Sciences* 59 (2017), 83–92.
- SEARS, Elizabeth: «Ivory and Ivory Workers in Medieval Paris.» In BARNET, Peter (ed.): *Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age*. Detroit, Detroit Institute of Arts; Princeton: Princeton University Press, 1997, 18–37.
- SHIMOYAMA, Masahiko, MORIMOTO Susumu, and OZAKI, Yukihiro: «Non-destructive analysis of the two subspecies of African elephants, mammoth, hippopotamus, and sperm whale ivories by visible and short-wave near infrared spectroscopy and chemometrics», *Analyst* 129 (2004), 559–63.
- SINGH, Rina Rani *et al.*: «Using Morphometric and Analytic Techniques to Characterize Elephant Ivory», *Forensic Science International* 162 (2006), 144–51.
- TAKEUCHI, T., NAKANO, Y., and KOIKE, H.: «Neutron Activation Analysis of Ivory of African Elephants», *Journal of Radioanalytical and Nuclear Chemistry* 205, 2 (1996), 301–309.
- ÞÓRARINSSON, Guðmundur G.: «The Lewis Chessmen: The Icelandic Theory.» In CALDWELL, David H. and HALL, Mark A. (eds.): *The Lewis Chessmen: New Perspectives*. Edinburgh, National Museums Scotland, 2014, 201–18.
- VAN DER MERWE, N. J. *et al.*: «Source-Area Identification of Elephant Ivory by Isotopic Analysis», *Nature* 346 (1990), 744–746.
- WÄRMLÄNDER, Sebastian K. T. S. *et al.*: «Analysis and interpretation of a unique Arabic finger ring from the Viking Age town of Birka, Sweden», *Scanning: The Journal of Scanning Microscopies* 37, 2 (2015), 131–37.

- WART, J. C. Y.: «*Chinese Connoisseurship: The Ko Ku Yao Lun. The Essential Criteria of Antiquities* by Percival David», *Journal of the Hong Kong Branch of the Royal Asiatic Society* 12 (1972), 213-18.
- WELCH, Stuart Cary: *India: Art and Culture, 1300-1900*. New York, Metropolitan Museum of Art, 1985.
- WILLIAMSON, Paul: *Medieval Ivory Carvings: Early Christian to Romanesque*. London, V&A Publishing, 2010.
- WILLIAMSON, Paul and DAVIES, Glyn: *Medieval Ivory Carvings: 1200-1550*. 2vv. London, V&A Publishing, 2014.
- WU, Jie: «A Study of Group Compositions in Early Tang China (618-713)», Unpubl. Ph.D. diss.: University of Washington, 2008.
- YIN, Zuowei *et al.*: «A Comparison of Modern and Fossil Ivories Using Multiple Techniques», *Gems & Gemology* 49, 1 (2013), 16-27.





# REFLECTIONS ON A BRIDGE AND ITS WATERS: FLEETING ACCESS AT JAZIRAT B. ‘UMAR / CIZRE / ‘AIN DIWAR<sup>1</sup>

## REFLEJOS SOBRE UN PUENTE Y SUS AGUAS: UN ACCESO RÁPIDO A JACIRAT B. ‘UMAR / CIZRE / ‘AIN DIWAR

Persis Berlekamp<sup>2</sup>

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2017.19301>

### Abstract

Whether for medieval or modern audiences, the Zangid bridge at Jazirat b. ‘Umar / Cizre / ‘Ain Diwar has been integrally linked to its waters. Historically, reflections of its dome-like arch, astrological reliefs, and Kufic calligraphy shimmered on them in shifting combinations. The bridge and its waters thereby together expressed the widespread poetic trope of the earth as the mirror of the heavens, the causal link medieval audiences believed existed between terrestrial and celestial realms, and the highly elusive nature of earthly access to heavenly influences. In the modern world, the same waters define the troubled state border between Syria and Turkey. As a result, scholarly access to the bridge has also been highly elusive, making it particularly vulnerable to theft, and endangering our access to the past. The bridge and its waters showcase the sophistication of medieval relationships between art and nature, while illustrating the intractability of modern challenges to historical inquiry.

---

1. The interlocutors and assistants whose comments and contributions have made this article possible are many. For their helpful comments, either on related talks, or on earlier versions of the present piece, I particularly thank Claudia Brittenham, Ross Burns, Elizabeth Childs, Joachim Gierlichs, Gülru Necipoğlu, Nathaniel Jones, Alexander Nemerov, Bissera Pentcheva, Christine Philiou, Jennifer Pruitt, Avinoam Shalem, and Wheeler Thackston. I am grateful to Bridget Madden of The University of Chicago’s Visual Resources Center (VRC) for seeing the longer term uses of images initially made for this article, and to Whitney Gaylord, also of the VRC, for both the skill and the imagination she brought to the composition of Figures 6 and 10. The University of Chicago’s Center for Ancient Middle Eastern Landscapes (CAMEL), the Oriental Institute of the University of Chicago, and particularly Robert Tate, assisted with maps; Isaac Tannenbaum made the local map in Figure 3 at CAMEL. Nora Lambert assisted with an obscure reference to the «Ponte» article. Frances Lee managed correspondence for high resolution images and permission to publish them. George Stifo and Joachim Gierlichs generously shared their photography and answered my queries. Maria Duggun made working with Newcastle University Library a joy. I thank them all. Any flaws in the article are, however, of course my own.

2. Associate Professor of Art History and the College; Affiliated Faculty, Near Eastern Languages and Civilizations. The University of Chicago. C. e.: [berlekam@uchicago.edu](mailto:berlekam@uchicago.edu)

## Keywords

Islamic architecture; astrology; mirror writing; war; art market.

## Resumen

Tanto para la sociedad medieval como para la moderna, el puente Zangid en Jacirat b. 'Umar / Cizre / 'Ain Diwar ha estado siempre íntimamente ligado a sus aguas. Históricamente, los reflejos de su arco de bóveda, los relieves astrológicos y la caligrafía cúfica brillaron sobre ellos en una variedad de combinaciones. El conjunto del puente y sus aguas expresaban el amplio símil poético de la tierra como espejo del cielo, el vínculo casual que la sociedad medieval pensaba que existía entre los ámbitos terrestre y celestial, así como la naturaleza altamente intangible del acceso terrenal a las esferas celestiales. En el mundo actual, esas mismas aguas delimitan la conflictiva línea fronteriza entre los estados de Siria y Turquía. Como resultado, el acceso de los expertos al puente también ha sido muy restringido, convertida en una zona peligrosa por los robos y que dificulta nuestro acceso al pasado. Por todo ello, el puente y sus aguas ejemplarizan la sofisticada relación medieval entre arte y naturaleza, a la vez que ilustran los inextricables desafíos actuales en la investigación histórica.

## Palabras clave

Arquitectura islámica; astrología; escritura especular; guerra; mercado de arte.

.....



FIGURE 1. A POSTCARD OF THE SURVIVING SPAN OF THE BRIDGE AT JAZIRAT B. 'UMAR, POSTMARKED 1907.

«When the Real [God] had brought into being  
the universe ...  
it was like an unpolished mirror ...  
what was required  
was the polishing of the mirror  
that is the world».<sup>3</sup>

–Ibn 'Arabi (1165-1240)

Water. Liquid water that rises, falls, and moves with the tides, the seasons, and geological time. It is an elusive material our human hands can never quite grasp, and yet for millennia we have contrived not only to work around it but also to work with it. Under some conditions, its placid surface reflects its surroundings with exquisite clarity (Figure 1); under others, its turbulent waves threaten destruction and occlude its depths. Seas, lakes, and rivers nourish precious materials such as pearls and coral, and they hide lost treasure and refuse. Yet regardless of what they else hold, water –liquid water that comes and goes– is ultimately their defining material.

---

3. SELLS, Michael: «Ibn 'Arabi's Polished Mirror: Perspective Shift and Meaning Event», *Studia Islamica* 67 (1988), 126.

Accordingly, medieval Islamic cosmographies conventionally grouped discussions of seas, lakes, and rivers together, as different types of watery features in the earthly realm. Maps of rivers emphasized this fluid connection. For example, a map of the Tigris in a manuscript now in Oxford does not attempt to pin down the exact shape of the Tigris' course from a bird's eye view; rather it arranges the river's main tributaries, as well as the larger cities nearby, around and along a deep blue route that winds across and down the page until it feeds into the Persian Gulf (Figure 2).<sup>4</sup> The map is oriented with north rather than south on top, a departure from prevailing conventions of pre-modern Islamic cartography in which south more often appeared at the top. For a modern audience, this north at top orientation makes the map easier to read, but for a medieval map maker, it allows the Persian Gulf to occupy the lower left of the page, the expected «end» in the reading direction of an Arabic text. It thus positions that sea as the Tigris' conclusion.

Until different sections of it were separated by modern state borders, the Tigris was a major thoroughfare for the transport of people and goods, though access to its upper reaches could easily be cut off by a series of choke points.<sup>5</sup> The furthest upstream that cargo boats could predictably reach was a town known in the medieval period as Jazirat b. 'Umar.<sup>6</sup> East-west land routes also crossed the Tigris there,<sup>7</sup> and it was thus a town of considerable importance. The region to which it belonged, in the upper reaches of the Tigris and Euphrates rivers, was called the Jazira (Figure 3, inset).<sup>8</sup> Among Jazirat b. 'Umar's monuments was the bridge whose surviving span is shown in the postcard that introduces this essay. As will be discussed in more detail below, scholarly opinion has been divided on whether to classify it as ancient or medieval, but it is best known to scholars for its remarkable astrological relief program, the medieval provenance of which is beyond serious dispute.

In both structure and decoration, the bridge is closely related to two bridges in Eastern Turkey: the Dicle (or Tigris) Bridge at Hasankeyf; and the Malabadi Bridge over the Batman River near Silvan, the medieval aspects of which constituted a reconstruction of an earlier bridge.<sup>9</sup> Whereas the chronicler Ibn al-Athir (d. 1223) identifies the Zangids' vizier Jamal al-Din al-Isfahani (d. 1163-4) as the patron of

4. SAVAGE-SMITH, Emilie and RAPOPORT, Yossef (eds.): *The Book of Curiosities: A critical edition*. World-Wide-Web publication. ([www.bodley.ox.ac.uk/bookofcuriosities](http://www.bodley.ox.ac.uk/bookofcuriosities)) (March 2007).

5. ALGAZE, Guillermo; HAMMER, Emily and PARKER, Bradley: «The Tigris-Euphrates Archaeological Reconnaissance Project. Final Report of the Cizre Dam and Cizre-Silopi Plan Survey Areas», *Anatolica* 38 (2012), 4.

6. NICOLLE, David: «The Zangid bridge of Ġazirat ibn 'Umar ('Ayn Diwār/Cizre): a New Look at the Carved Panel of an Armoured Horseman», *Bulletin d'études Orientales* 64 (2015), 227.

7. ALGAZE, Guillermo, *et al. Op. cit.*, 4-5.

8. Local map by Isaac Tannenbaum, based in part ALGAZE, Guillermo: «A New Frontier: First Results of the Tigris-Euphrates Archaeological Reconnaissance Project, 1988», *Journal of Near Eastern Studies*, 48 (1989), fig.5, inset detail.

9. The structural comparison is well laid out by MEINECKE, Michael: *Patterns of Stylistic Change in Islamic Architecture: Local Traditions versus Migrating Artists*. New York, New York University Press, 1996, 58-60. For further discussion with more analysis of the figural reliefs on the other two bridges, and for their bibliography, see WHELAN, Estelle: *The Public Figure: Political Iconography in Medieval Mesopotamia*. London, Melisende, 2006, 394-400, 406-411. For her discussion of the Jazirat b. 'Umar bridge, see 422-429. Another related Artuqid bridge crosses the Devegeçidi in Syria, but it does not have reliefs. GALLIAZZO, Vittorio: «Ponte», in ROMANINI, Angiola Maria *et al.* (eds.): *Enciclopedia dell'Arte Medievale*. Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998, vol. 9, 639.



FIGURE 2. THE RIVER TIGRIS. *THE BOOK OF CURIOSITIES OF THE SCIENCES AND MARVELS FOR THE EYES* (KITĀB GHARĀ'IB AL-FUNŪN WA-MULAH AL-'UYŪN). EGYPT OR SYRIA, TWELFTH OR THIRTEENTH CENTURY. 32.4 X 24.5 CM. Oxford, Bodleian Library, MSS Arab C 90, fol. 43a.

the Jazirat b. ʿUmar bridge,<sup>10</sup> another chronicler, Ibn al-Azraq, mentions Artuqid rulers among the patrons of the latter two: Fakhr al-Din Qara Arslan of Amid and Hasankeyf (r. 1144-67) for the Hasankeyf bridge, and Najm al-Din Alpi of Mardin (r. 1152-76) for the Malabadi Bridge.<sup>11</sup>

Regardless of the age of their foundations, all three bear figural reliefs dated to the twelfth century. These, rather than other aspects of the bridges' decorative programs, such as the contrasting bands of stone on the upstream side of the pier at Jazirat b. ʿUmar (Figure 4, center bottom), have attracted considerable attention. Some scholars such as Gönül Öney have approached the reliefs at all three bridges as sources of astrological motifs; while others such as Joachim Gierlich have paid particularly close attention to the astrological themes expressed at Jazirat

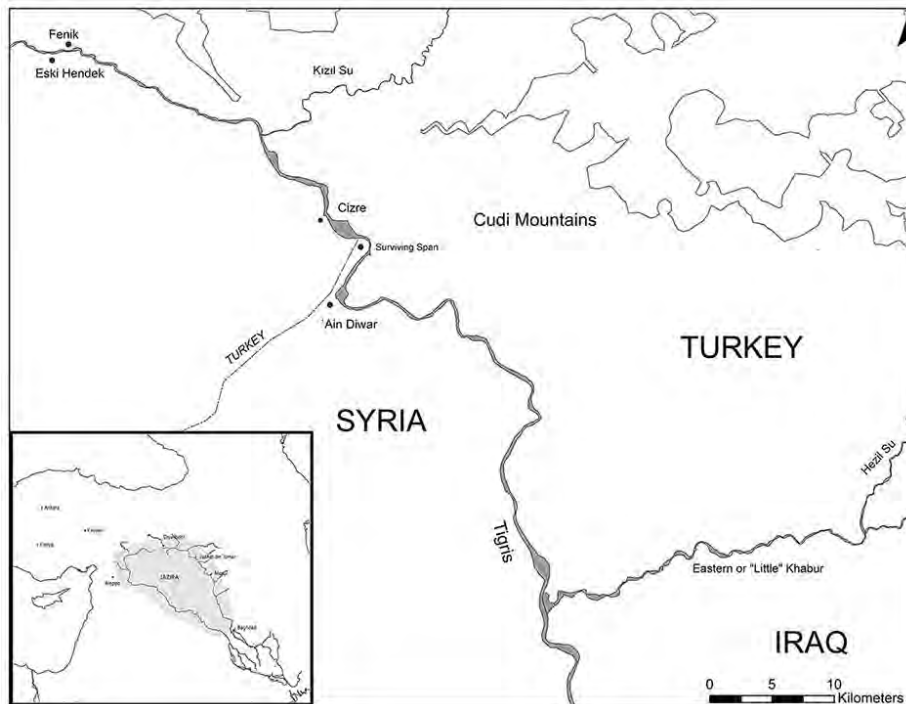


FIGURE 3. JAZIRAT B. ʿUMAR / CIZRE / ʿAIN DIWAR AND THE BRIDGE IN LOCAL MODERN GEOGRAPHY (LARGE MAP) AND IN REGIONAL MEDIEVAL GEOGRAPHY (INSET). Both maps produced at the Center for Ancient Middle Eastern Landscapes, the Oriental Institute of University of Chicago. Local map by Isaac Tannenbaum; regional inset map by author with the kind assistance of Robert Tate.

10. IBN AL-ATHIR, Abu al-Hasan ʿAli: *al-Kamil fi al-Tarikh*, Beirut: Dār Ṣādir, 67-1965; Vol. 308 ,II; RICHARDS, Donald S. (trans.): *The Chronicle of Ibn al-Athir for the Crusading Period from al-Kāmil fi'l-ta'rikh, Part 2*. Farnham, Ashgate, 2007, 152.

11. WHELAN, Estelle. *Op. Cit.* 406, n. 89 and 394, n. 4, citing Ibn al-Azraq, *Tarikh mayyafarqin*, British Library Or. 5803, 6309, fol. 180a. There was also an inscription on the latter bridge, now damaged. Jean Sauvaget read it as crediting the bridge to Najm al-Din's father and predecessor, Timurtaş of Mardin (r. 1122-1152). GABRIEL, Albert: *Voyages archéologiques dans la Turquie orientale*. Paris, E. de Boccard, 1940, vol. 1, p. 345, no. 128; COMBE, Etienne, SAUVAGET, Jean and WIET, Gaston: *Répertoire chronologique d'épigraphie arabe*. Cairo, Institut français d'archéologie orientale du Caire, 1931-1991, vol. 8, 244-245, no. 3134.

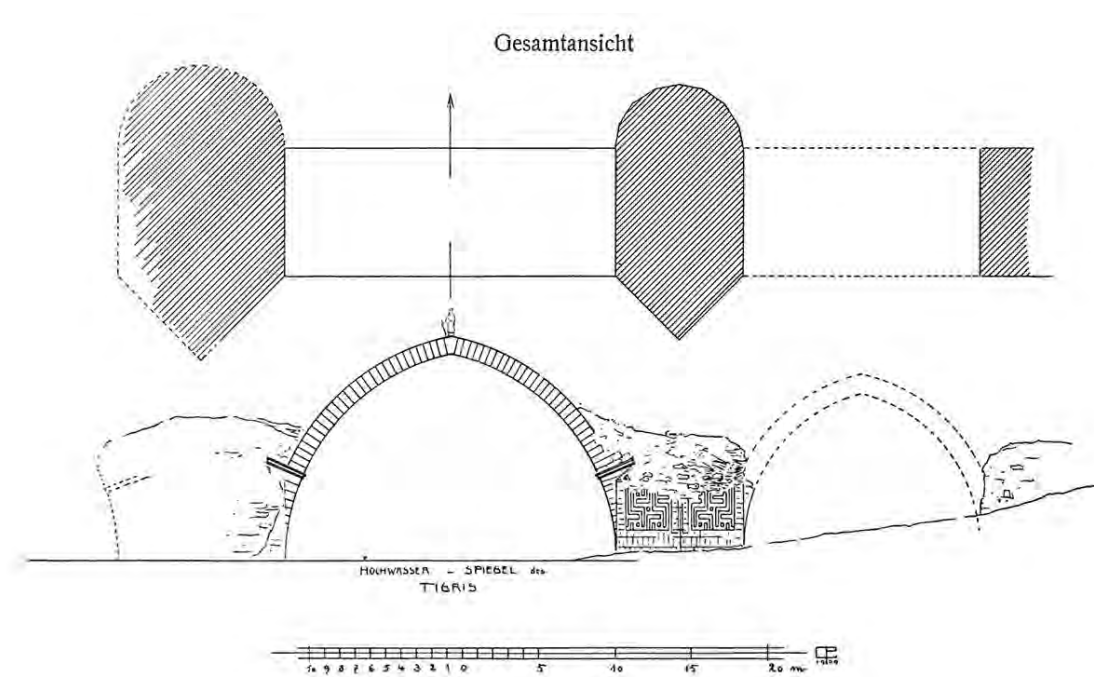


FIGURE 4. CONRAD PREUSSER'S LINE DRAWING SHOWING GROUND PLAN AND ELEVATION FROM THE UPSTREAM SIDE. AFTER PREUSSER, *NORDMESOPOTAMISCHE BAUDENKMÄLER ALTCHRISTLICHER UND ISLAMISCHER ZEIT*, (Leipzig: J.C. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1911), plate 38, middle image.

b. 'Umar.<sup>12</sup> By contrast, Estelle Whelan has interpreted the reliefs on the Artuqid bridges in Turkey as expressions of Artuqid sovereignty, but remarks that the program at Jazirat b. 'Umar is «more puzzling». Given that she recognizes that its reliefs are astrological, this comment seems to suggest that she finds a primarily astrological interpretation inherently unsatisfying; perhaps, despite acknowledging the importance of astrology in ancient and medieval intellectual circles, and despite the well-established courtly resonances of astrological iconography in Islamic art, she nonetheless perceives astrology as disconnected from the broader social context.<sup>13</sup>

The postcard calls any such assumed disconnect into question because it shows that the bridge's decorative program, including its astrological reliefs, were tantalizingly perceptible from afar, and thus directed at least in part towards a broad audience. With specific reference to the walls of Konya, which were adorned with a variety of sculptures and inscriptions, Scott Redford has pointed out that city walls in this period «constituted the backdrop for ceremonies of official welcome – *istiqbal*– in which guests were met before the walls and then conducted into town».<sup>14</sup>

12. ÖNEY, Gönül: «Sun and moon rosettes in the shape of human heads in Anatolian Seljuk architecture», *Anatolica*, 3 (1969-70), 195-203, plates XXI-XXVI; GIERLICH, Joachim: *Mittelalterliche Tierreliefs in Anatolien und Mesopotamien*. Tübingen, Ernst Wasmuth Verlag, 1996, 125-6.

13. WHELAN, Estelle. *Op. Cit.* 38, 24; BAER, Eva: «The Ruler in Cosmic Setting: A Note on Medieval Islamic Iconography», in DANESHVARI, Abbas (ed.): *Essays in Islamic Art and Architecture in Honor of Katharina Otto-Dorn*. Malibu, CA, Undena Publications, 1981, pp. 13-19.

14. REDFORD, Scott: «The Seljuqs of Rum and the Antique», *Muqarnas* 10 (1993): 148-156.





FIGURE 5. THE SURVIVING SPAN OF THE BRIDGE, AS PHOTOGRAPHED BY GERTRUDE BELL IN MAY 1909. The Gertrude Bell Archive, Newcastle University, M\_o89.

The Jazirat b. ‘Umar bridge was not part of a city wall, but it would certainly have served the purpose of impressing not only the town’s inhabitants, but also its visitors, many of whom would have arrived by boat when the Tigris was navigable.

The postcard demands that we consider how the bridge would have been perceived from afar by calling attention to another remarkable feature of the monument: the dynamic visual interplay between the bridge and its water (Figure 1). Most dramatically, the arch and its reflection together suggest an almost complete circle, interrupted in the lower left quadrant by a protrusion of muddy shoreline into the river. Less obvious, but equally important, just below the left pier on the surface of the water where the shoreline recedes slightly, we can also glimpse a partial reflection of the bridge’s astrological reliefs. While the reliefs certainly merit further close examination, the postcard urges us to also step back, consider the larger setting in which they belong, and the multiple ways in which they could be viewed. The photograph taken by Gertrude Bell (Figure 5), shot from closer range and when the waters of the Tigris were higher, hints at the same phenomenon. Her black and white print emphasizes the contrast between the twelfth-century zodiacal limestone reliefs at the base of the arch, and the darker basalt masonry into which they are set.<sup>15</sup> It also emphasizes the effects of both light and shadow on

15. GODFREY, Jonathan: *Gertrude Bell, Photographer. A Preliminary Report into Her Cameras and Methods*, (Unpublished Paper), Newcastle Upon Tyne, 1998, 2.

the water's shimmering surface. From both the postcard and Bell's photograph, we can understand that under certain conditions, the bridge and the river worked in visual symbiosis. Together, they expressed the widespread medieval poetic trope of the earth as the mirror of the heavens.

As both the postcard and the print have aged, scratches and flecks have appeared across their watery areas, reminding us that the shimmer in both, like the shimmer on the water, is ephemeral. The processing stamp on the postcard literally dates it. Both images thereby offer twenty-first century viewers a quick visual suggestion of how this historic bridge put the idea of the earth as the mirror of the heavens into visual form, even as they remind us of their own age and material vulnerability.

In the medieval world, as the sometimes calm, sometimes turbulent Tigris rose and fell, the river and the bridge together offered only evanescent glimpses of the earth as the mirror of the heavens. In the modern world, the Tigris and geopolitics together have offered scholars only fleeting opportunities to visit, document, and study the bridge. In this essay, I reflect on the relationship between the bridge and the water that is its *sine qua non*. Through this analysis, the bridge emerges as a particularly rich example of how sophisticated the relationship between art and nature could be in the medieval period. But in this case, to reflect on the bridge and its waters is also to reflect on how we study them. It requires us to reflect on the inextricable links between the tangible and intangible things that we make as humans – from art, architecture, and infrastructure to political borders, identities, and ideologies. In combination, these inevitably frame, complicate, and sometimes impede our access to the past.

## THE DOCUMENTED BRIDGE AND THE WATERS BETWEEN

The photograph in the postcard has never previously been considered by the monument's scholars (who include archaeologists, historians of art and architecture, iconographers, and historians of arms and armor). Instead, as David Nicolle has recently discussed in conjunction with the welcome publication of his own photographs,<sup>16</sup> many of them such as Whelan have continued to rely on the better known photographs and line drawings by Conrad Preusser, a member of the German Babylon Expedition, who visited it in April 1909 (eg., Figure 4).<sup>17</sup> Gertrude Bell, the British archaeologist and spy, visited it a month later in May 1909, and following the digitization of her archive by Newcastle University Library, her photographs, which expand the small corpus of available views, are also now available to scholars (eg., Figure 5).<sup>18</sup>

16. NICOLLE, David. *Op. Cit.*

17. PREUSSER, Conrad: *Nordmesopotamische Baudenkmäler altchristlicher und islamischer Zeit*. Leipzig, J.C. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1911, 23-29, and plates 38-40.

18. BELL, Gertrude: «The Gertrude Bell Archive, Newcastle University Library». In <<http://www.gerty.ncl.ac.uk/>> (September 8, 2016).

When the Ottoman Empire was carved up into the initial nation states of the modern Middle East in the 1920's (a process in which Bell played no small part),<sup>19</sup> about 30 km of the Tigris were designated to define a section of the political border between modern Syria and modern Turkey (Figure 3). These 30 km, near the point where Turkey, Syria, and Iraq meet, include the part of the Tigris once traversed by the Jazirat b. 'Umar bridge. However, just upstream, the border cuts away from the Tigris, and becomes the land border between Syria and medieval Jazirat b. 'Umar's modern counterpart: Cizre, Turkey. This is the location of Jazirat b. 'Umar's twelfth-century mosque, and the bridge's surviving span is less than 5 km away as the crow flies. But the span is on the Syrian side of the border, 3,5 km northeast of the town of 'Ain Diwar. As for the bridge's other surviving piers, they have fallen into the no man's land between.<sup>20</sup>

David Nicolle has rightly pointed out that the bridge's precise location in relation to the Syrian-Turkish border has greatly complicated access to it ever since, and that this difficulty has significantly hampered its historiography. However, he was incorrect in his suggestion that his own visit on June 25, 2000 was the first scholarly visit to the bridge since the border had been established.<sup>21</sup> All the scholars he mentions whose requests to visit it were denied, tried to get there from the Turkish side. In the second half of the twentieth century, getting there from within Syria, though difficult, was not impossible. In his handbook to Syrian sites, Ross Burns explained that access required a four-wheel drive vehicle, a police escort by special arrangement, and the low water levels of late summer.<sup>22</sup> Both Gierlichs and Michael Meinecke succeeded in visiting it from Syria.<sup>23</sup>

Nicolle thought that the reason he was granted permission to visit the span from Cizre in June 2000 was that he happened to ask only four days after the death of the Syrian President Hafiz al-Asad.<sup>24</sup> But following announcements made by the Turkish government in 2002 and 2003, this seems unlikely. Rather, it is now clear that the most pernicious reason one could not visit the surviving span from Turkey was that the border had been mined in the 1950's; a comprehensive campaign for

19. For a popular account of Bell's role, see HOWELL, Georgina: *Gertrude Bell: Queen of the Desert, Shaper of Nations*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 2008.

20. The two most closely related Artuqid bridges, by contrast, fall within Turkish territory, and have been comparatively accessible. Unfortunately the Ilisu Dam puts all of Hasankeyf including its bridge under threat; because this was recognized years ago, teams from both Ankara University and Middle East Technical University led by M. Oluş Arık have done considerable archaeological and surveying work, and have published extensive color photography, about Hasankeyf. ARIK, M. Oluş: *Hasankeyf: Üç Dünyanın Buluştuğu Kent*. Istanbul, Aralık, 2003.

21. NICOLLE, David. *Op. Cit.* 231.

22. BURNS, Ross: *The Monuments of Syria: A Guide*. New York, New York University Press, 1992, 27-28.

23. Joachim Gierlichs, in a generous response to my e-mail query, informed me that he visited it from Syria in spring 1993, and took several photographs, including then one that he has graciously granted me permission to publish in the present article as Figure 8, previously published in color in HATTSTEIN, Markus and DELIUS, Peter (eds.): *Islam, Kunst und Architektur*. Munich, Könemann, 2000, 381. Gierlichs' photographs of the other reliefs appear in GIERLICH, Joachim. *Op. Cit.* plates 45-47. Meinecke's posthumously published book states that he visited it from Raqqa, Syria, in May 1989; it also includes photographs credited to him and catalogued as if they were taken in 1984. MEINECKE, Michael. *Op. Cit.* 57; Plates 17, b and c; 20, b.

24. NICOLLE, David. *Op. Cit.* 231.



FIGURE 6. DIGITALLY SQUARED VIEWS OF THE ASTROLOGICAL RELIEF PANELS, BASED ON PHOTOGRAPHS TAKEN IN 1909 BY CONRAD PREUSSER (TOP); IN 2001 BY DAVID NICOLLE (MIDDLE), AND IN 2003 BY GEORGE STIFO (BOTTOM). FROM RIGHT TO LEFT IN THE READING DIRECTION OF BOTH ARABIC AND PERSIAN: SATURN, JUPITER, MARS, THE SUN, VENUS, MERCURY, THE MOON, AND THE ECLIPSE DRAGON. Montage by Whitney Gaylord and the Visual Resources Center, the University of Chicago.

clearing the mines began in 1998.<sup>25</sup> In hindsight, it seems the Turkish authorities most likely granted Nicolle permission because of their confidence in this campaign. Unfortunately, in the past decade and a half, the Turkish-Syrian border has again become extremely dangerous for multiple reasons. For the great majority of scholars, access to the bridge seems impossible for the foreseeable future.

Despite the scholarly publication of not only Nicolle's photographs, but also those of Gierlich and Meinecke, and despite the internet posting of photographs taken by various individuals on the Syrian side of the border in the early twenty-first century, Preusser's and Bell's photographs still occupy a central place in the bridge's fascinating if spotty historiography. Tragically, recent damage to the bridge, likely caused by theft, cements their importance (Figure 6). That historiography has important implications for local resurgence of interest in the bridge as an ancient monument today, while also helping to explain the lack of popular engagement with the bridge's compelling medieval history.

That the bridge's medieval history has not attracted more popular attention is otherwise somewhat surprising, because the aspect of the bridge that has most interested scholars is its program of astrological reliefs, and scholars agree on their twelfth-century provenance. Each appeared as a large rectangular panel (about 1.2 x 1 m), itself composed of a grid of light limestone slabs, set against a dark basalt ground.<sup>26</sup> One of the slabs from the Sun panel disappeared between 1911 and 2000, but otherwise, Nicolle's and Gierlich's higher resolution color photographs of the reliefs supersede Preusser's and Bell's. They had inscriptions, but their legibility has been compromised.<sup>27</sup> Nonetheless, the sequence, which has been elucidated

25. INTERNATIONAL CAMPAIGN TO BAN LANDMINES: *Landmine Monitor Report 2003: Toward a Mine-free World*. New York, Human Rights Watch, 2003, 699-700.

26. WHELAN, Estelle. *Op. Cit.* 423; ÖNEY, Gönül. *Op. Cit.* 199.

27. HERZFELD, Ernst: «Der Thron des Khosrô. Quellenkritische und ikonographische Studien über Grenzgebiete der Kunstgeschichte des Morgen- und Abendlandes (Fortsetzung)», *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*,

in detail, is iconographically clear. While the inscriptions can enrich close readings of each of these reliefs, such readings are beyond the scope of this essay. It is the sequence that matters to the present analysis of the bridge as viewed from afar, and that sequence is visually obvious. Reading from right to left, there were high relief personifications of the seven standard medieval planets – Saturn, Jupiter, Mars, the Sun, Venus, Mercury, and the Moon – as well as an additional entity, the Eclipse Dragon, which came to be treated as an eighth planet in the astrology of the time. Each appeared with the zodiacal sign of its exaltation.<sup>28</sup>

The relief program is thus unequivocally astrological. By contrast, the character of the relief programs at the two directly comparable Artuqid bridges is more ambiguous. Albert Gabriel saw them, too, as astrological, but this has been disputed. Whelan, for example, acknowledges a lunar crescent on the Malabadi bridge as discussed by Öney, but whereas Öney understood it in astrological terms, Whelan understands the same motif as fully subsumed into a courtly program. As for the bridge at Hasankeyf, where Gabriel saw personified signs of the zodiac, Whelan sees courtly attendants.<sup>29</sup> My point is not to suggest that these interpretations are mutually exclusive – on the contrary, the possible courtly resonance of astrological themes is well established in the history of medieval Islamic art.<sup>30</sup> Rather, it is to point out of the three bridges, the one at Jazirat b. ‘Umar stands out as the one whose engagement with astrology most demands our consideration.

Figure 6 is designed to lay out the full astrological program of the Jazirat b. ‘Umar bridge, and its recent history, with schematic clarity. But it is important to keep in mind that because of the unusual ground plan of the pier, the eight reliefs could never have been seen simultaneously on the actual bridge. The upstream side is formed of two vertical planes meeting at an angle, and the downstream side where the reliefs are placed spans the rough outline of a hemisphere with eight distinct planes (Figure 4, center top). Each of these planes is adorned with one panel. Therefore, depending on the angle of viewing, one might see three or four panels on the base of the arch, as in figures 1 and 5. When the skies were bright and the water was placid, one might have seen more reliefs simultaneously mirrored on the water than on the pier itself: the earth as the mirror of the heavens.

Architectural expression of the idea that the earth was a reflection of the heavens was certainly not unprecedented. Indeed, it is a recurring leitmotif in the significant art historical bibliography on «the dome of heaven». That bibliography builds on Karl Lehmann’s 1945 argument that from the classical to the Baroque, architectural domes represented cosmological ones.<sup>31</sup> Scholars have rightly debated the scope of

41 (1920), 137-9; NICOLLE, David. *Op. Cit.* 237.

28. WHELAN, Estelle. *Op. Cit.* 422-6. On the eclipse dragon see HARTNER, Willy: «The Pseudoplanetary Nodes of the Moon’s Orbit in Hindu and Islamic Iconographies», *Ars Islamica*, 5 (1938): 112-154; GIERLICH, Joachim: «Das Mosul-Tor von Amādiya im Nordirak. Ein unbekanntes islamisches Figurenrelief und seine Bedeutung», *Baghdader Mitteilungen*, 26 (1995): 195-206.

29. GABRIEL, Albert: *Monuments turcs d’Anatolie*. Paris, E. de Boccard, 1931-34, Vol I, 235, 75-76; WHELAN, Estelle. *Op. Cit.* 397, 399, 406-408, 410; Gönül. *Op. Cit.*

30. BAER, Eva. *Op. Cit.*

31. LEHMANN, Karl: «The Dome of Heaven», *The Art Bulletin*, 27 (1945): 1-27.

Lehmann's argument –some objecting that it was too sweeping, and others that it did not go far enough. However, it has proved fruitful as either inspiration or foil for scholars from many fields, as has the attention Lehmann paid to floors which mirror the domes above them.<sup>32</sup>

What sets the Jazirat b. 'Umar bridge apart is that it is an exterior structure above an essentially natural surface, rather than a ceiling above an architectural floor or landscape. Floors below interior domes are constructed, even in examples such as Qusayr 'Amra which include reflective pools.<sup>33</sup> By contrast, the «floor» below an exterior bridge typically *is* the surface of the earth. In this sense, the Jazirat b. 'Umar bridge is more like its Artuqid cousins than like the domes that attracted Lehmann's attention. Each of the three bridges' medieval elevations culminated in an apex surmounting a grand central arch; this could reflect in the water such that the arch and its reflection together suggested an orb. Especially when shown by the reflection to constitute the upper half of a full circle, the arch structure of any of these bridges' supporting spans could also appear as the cross section of a dome. Although the reflective waters under any of these bridge's spans could thereby be seen to reflect the «dome of the heavens», the formal expression of the metaphor is particularly compelling at Jazirat b. 'Umar because its relief program makes the most unequivocal foray into astrology. When the Tigris runs beneath it, and the lighting conditions are right, the earth's surface becomes a mirror of depicted heavenly bodies in a very literal sense.

Despite its special relationship with the two Artuqid bridges, the corpus of examples within which the Jazirat b. 'Umar bridge holds this distinction remains grounded in Lehmann's foundational article, and despite the sweeping scope of his argument, his article in turn was grounded in the classical period. Given the depth and vitality of the dialogue between the medieval and classical architectural traditions, it should not be surprising that the bridge should engage a classical architectural metaphor through a medieval poetic trope.

## THE (ROMAN?) BRIDGE, ITS (TIMELESS?) WATERS, AND ACCESS TO ANTIQUITY

The close relationship between medieval and classical architectural traditions also lies behind the sharp divergence in scholarly opinions on when the bridge was first built. Before going on to consider what matters about the bridge's medieval history, it is important to sort this out. While the medieval provenance of the

---

32. SOPER, Alexander: «The 'Dome of Heaven' in Asia», *The Art Bulletin*: 1947: 225-248; MATTHEWS, Thomas: «Cracks in Lehmann's 'Dome of Heaven'», *Notes in the History of Art*, 1 (1982), 12-16; GRABAR, Oleg: «From Dome of Heaven to Pleasure Dome», *Journal of the Society of Architectural Historians*, 49 (1990), 15-21; BLOOM, Jonathan: «The 'Qubbat al-Khaḍrā' and the Iconography of Height in Early Islamic Architecture», *Ars Orientalis*, 23 (1993), 135-41; PENTCHEVA, Bissera: «The Power of Glittering Materiality: Mirror Reflections Between Poetry and Architecture in Greek and Arabic Medieval Culture», *Ancient Near Eastern Studies. Supplementa*, 47 (2014), 223-68.

33. I am grateful to Avinoam Shalem for his suggestion that the reflective pool below this dome might help explain why its constellations are depicted as on a globe rather than as in the sky.

reliefs might seem to suggest that the bridge itself is medieval, this does not entirely settle the question, because many ancient bridges were heavily refurbished in the medieval period. Indeed, Ibn al-Azraq specifies that the Artuqid period patronage of the Malabadi bridge began as a reconstruction project.<sup>34</sup>

Whereas classicists have long thought the Jazirat b. 'Umar bridge was initially built as part of the long-lost Roman city of Bezabde (Phaenicia), medievalists have long identified it with the bridge credited to the Zangid's vizier Jamal al-Din al-Isfahani (d. 1163-4 (559 AH) by the chronicler Ibn al-Athir (1160-1223). The classicists have therefore considered the bridge ancient while the medievalists have considered it medieval. Both positions have generally been articulated on the basis of assumed correspondences between existing architectural remains and references in textual sources; as the bridge's structural materials were used in the region from antiquity through the early modern period, both positions initially seem plausible. Surprisingly, as each camp has been content with its own conclusion, there has been scant acknowledgement of this basic divergence from either side, even less effort to understand the reasoning behind the alternate view, and no effort at all to grapple with the question's broader implications.<sup>35</sup>

In the medieval map (Figure 2), a red circle indicating a city labelled as «Bārzadā» (one of many alternate medieval spellings of Bezabde) appears quite near to where one would expect to find Jazirat b. 'Umar, were it on the map. The circle appears near the large red triangular cluster of rocky forms in the middle of the page, with a label that has been translated by Savage-Smith and Rapoport: «this mountain connects with the mountains of Armenia». In geographical fact (Figure 3), Jazirat b. 'Umar / Cizre / 'Ain Diwar is on a plain nestled amongst mountains (the Ayadh mountains in modern Iraq; and the Cudi mountains in modern Turkey). The circle on the medieval map is also across the Tigris from a tributary identified as the «River Khābūr», shown as a straight line parallel to the top and bottom of the page that incorrectly meets the Tigris from the west. Savage-Smith and Rapoport suggest that it may have been confused with the (western) Khabur, which actually flows into the Euphrates rather than the Tigris. It is also possible that it was confused with the (Eastern, or «Little») Khabur river, which together with its tributary Hezil, flows into the Tigris from the east, south of Jazirat b. 'Umar. For the few kilometers that these two rivers flow together before meeting the Tigris, they form a short stretch of the modern Turkish-Iraqi border.<sup>36</sup>

As the medieval Tigris map suggests, it has long been accepted that Roman Bezabde should be found very near Jazirat b. 'Umar. Bell considered the bibliography of her day in relation to her own observations of the area. Although she did note some evidence that Bezabde might instead have been located at nearby Fenik, she ultimately concurred with the prevailing modern opinion that Roman Bezabde

34. WHELAN, Estelle. *Op. Cit.* citing British Library Or. 5803, 6309, fol. 171b.

35. Nicolle identifies the problem of how to date the bridge as a confusion that needs to be resolved. However, his citation of the relevant passage from Ibn al-Athir does not address the reasons behind the classicists' assumption that the bridge is classical. NICOLLE, David. *Op. Cit.* 228.

36. SAVAGE-SMITH, Emilie and RAPOPORT, Yossef (eds.). *Op. Cit.*; ALGAZE, Guillermo. «The Tigris-Euphrates ...» 4.

was located at Jazirat b. ‘Umar.<sup>37</sup> She may have been a spy, but on this matter, her opinion serves as a telling barometer of what intelligent, careful observers who cared about Bezabde’s location thought. Bell was brilliant –she was the first woman ever to receive a degree from Oxford University–, and precisely because she was working at the highest levels of international intelligence, she was deeply invested in understanding the historical geography of the region.

If Roman Bezabde really were at Jazirat b. ‘Umar, it would make sense to assume that the Jazirat b. ‘Umar bridge represented one of many cases in which an ancient structure was reused, and perhaps refurbished or renovated, in the medieval period. Recent archaeological surveys prompted by the Turkish government’s planned dams, however, shed new light on the question. For the current discussion, the most salient results of these surveys are, first, that neither Roman nor Sasanian remains have been found at modern Cizre. And second, that instead, the remains of a Late Roman fortress city have been found on both sides of the river just 13 km north of Cizre at the site of Eski Hendek/Fenik.<sup>38</sup> With these discoveries, the argument that the site of ancient Bezabde lies under and around modern Eski Hendek/Fenik, is clearly stronger than the assumption that it should lie under modern Cizre. Thus, even though the archaeologists who did these surveys have not called direct attention to the specific implications of their work for dating the bridge, they have undone the most substantive logic behind the idea that the bridge is of antique origin.

Nonetheless, since the evidence of these surveys has not previously been articulated in a manner that explicitly addresses the bridge itself, the popular perception that the bridge is ancient persists. The bridge’s Wikimapia site identifies it as the «Ain Diwar *Roman Bridge*» [emphasis mine]. In the early twenty-first century, when so many people have been tragically displaced from the region, perceiving the bridge as ancient resonates with a genuine sense of nostalgia. Nonetheless, it clearly has Orientalist roots. The French caption on the postcard from the late Ottoman period hints at these (Figure 1). It labels the scene as the ruins of an ancient bridge over the implicitly timeless Tigris, vaguely located in Mesopotamia.

The idea that the bridge is ancient goes hand in hand with its aestheticization as a ruin. Consider how Paul Müller-Simonis, who records that he visited Jazirat b. ‘Umar in December 1888, presents the city and its bridge (Figure 7). He starts by saying that the whole town may be called a ruin, and although he acknowledges that its name implies origins in the Islamic period, he dismisses this by simply stating that one can assume it was actually founded long before. He describes the bridge as being in deplorable condition, with entirely lost vaults and damaged pillars.<sup>39</sup>

The accompanying print depicts the bridge in a ruinous state. The single surviving vault is shown at a slight tilt, dwarfed by the width of the missing central span. Raging waters embattle the structure. A small boat threatens to crash into one of

37. BELL, Gertrude: *Amurath to Amurath*. Second edition. London, MacMillan, 1924, 296 n. 1.

38. ALGAZE, Guillermo. «A New Frontier...» 249-252; ALGAZE, Guillermo. «The Tigris-Euphrates ...» 42-44. I am grateful to Ross Burns for bringing these studies to my attention.

39. MÜLLER-SIMONIS, Paul: *Vom Kaukasus zum persischen meerbusen, Durch Armenien, Kurdistan und Mesopotamien*. Mainz, Kirchheim, 1897, 251-264.





FIGURE 7. THE BRIDGE AS A RUIN, ILLUSTRATING PAUL MÜLLER-SIMONIS' ACCOUNT OF HIS VISIT IN DECEMBER 1888. AFTER MÜLLER-SIMONIS, *VOM KAVKASUS ZUM PERSISCHEN MEERBUSSEN, DURCH ARMENIEN, KURDISTAN UND MESOPOTAMIEN*, MAINZ, 1897. Image between pages 256 and 257.

the piers, or else to barely escape such a fate, heightening the sense of danger. The majestic snow-capped Cudi mountains form a dramatic backdrop, removed from the central image by an almost panoramic band of cliff face, and a hazy mist. Whether or not the artist intended to invoke the moment when Noah's ark finally reached dry ground, said in the Qur'an (11.44) to have occurred in those mountains, their stable, inaccessible strength contrasts strongly with the precarious scene in the immediate foreground. The bridge is thereby visually presented as an ancient ruin lost in a timeless landscape, evoking dramatic nostalgia for the pre-Islamic past.

Müller-Simonis' assumption of Jazirat b. 'Umar's antiquity may have been presented without any evidence, but it was also widespread. The idea that Jazirat b. 'Umar must have had ancient origins cohered with the scholarly opinion that it likely covered ancient Bezabde (Phaenicia). Particularly now that there is clear archaeological evidence to the contrary, it needs to be recognized that the identification of the two sites with each other neatly served Orientalist agendas by collapsing distinctions of historical time.

Medievalists have long accepted not just that the Jazirat b. 'Umar bridge is a medieval structure,<sup>40</sup> but more specifically that it is the bridge that Ibn al-Athir reported built by Zangids' vizier Jamal al-Din al-Isfahani. Ibn al-Athir relates that the vizier died in 1163-4 (559 AH) before the bridge was completed, and medievalists

40. NICOLLE, David. *Op. Cit.* 228-229; WHELAN, Estelle. *Op. Cit.* 422-43; HARTNER, Willy. *Op. Cit.* 114. Ernst Herzfeld dated the bridge to the second half of the twelfth century on stylistic grounds and mentioned Ibn al-Athir's statement in a footnote. HERZFELD, Ernst. *Op. Cit.* 19 n. 2.

generally date the bridge to 1163-4 accordingly. Some also take Ibn al-Athir's account as evidence that it was never completed,<sup>41</sup> which would provide an explanation for the missing vaults. However, we should be wary of assuming that either ambitions or funding for the bridge necessarily died with its initial patron.

Likewise, we cannot necessarily assume that when a medieval chronicler credits a patron, he is crediting him with an entirely new construction rather than a refurbishment. This is why the written sources, though invaluable, are in and of themselves only of limited value for the controversy over whether the bridge should be classified as medieval or antique. What is more fruitful, is to read the same sources in conjunction with an inventory of the remarkable structural relationships between the Jazirat b. 'Umar bridge, the Malabadi bridge, and the Hasankeyf bridge. These have been noted in detail, but their implications for dating the Jazirat b. 'Umar bridge have not been drawn out. They therefore bear reviewing here. The three bridges are related not only by their striking similarities, but also by the compelling logic of their differences.

Meinecke has clearly laid out their structural similarities.<sup>42</sup> All three had triangular elevations over central arches. At the Malabadi bridge, the only one Ibn al-Azraq specifically identified as a reconstruction project, that central arch had a span of 39 m. This was flanked with walls pierced by passageways; the whole bridge was about 150 m long. Also according to Ibn al-Azraq, it was the model for the Hasankeyf bridge. In addition to sharing the Malabadi bridge's triangular elevation, the bridge at Hasankeyf featured a central arch whose span was so close in size (40 m) as to constitute something like an architectural quotation. However, the Hasankeyf bridge was nonetheless clearly the grander of the two: at about 200 m it was longer, and its elevation opened with a sequence of five expansive arches, rather than just one large arch flanked at the ends of the bridge by passageways so much smaller that they almost appear as doorways in comparison. The grander bridge was visible from the Hasankeyf citadel, and these differences seem suitable for the higher status of its site. As for the Jazirat b. 'Umar bridge, at over 140 m long, it combined a length that echoed that of the Malabadi bridge, with the five arch elevation of the Hasankeyf bridge. At the same time, its central arch span of 28 m made it significantly shorter and so less imposing than either of its Artuqid cousins.

A comparison of the ground plans of the piers from all three bridges points to a similar pattern. The ground plans of the piers at both Artuqid bridges consist of two intersecting planes on one side and hemispheres on the other;<sup>43</sup> in comparison the prismatic side of the Jazirat b. 'Umar piers (similarly opposite a side with two intersecting planes), appears as an angular, and therefore perhaps slightly less «perfect», variation on the hemispheres. Along with the significantly shorter elevation of the Jazirat b. 'Umar bridge, the difference in the piers seems appropriate to the fact that its patron was not a ruler, but a vizier, albeit of a different court.

41. WHELAN, Estelle. *Op. Cit.* 423.

42. MEINECKE, Michael. *Op. Cit.* 58-60, particularly figure 15 on p 59, which juxtaposes GABRIEL, Albert. *Voyages...* figs. 57 and 175 with PREUSSER, Conrad. *Op. Cit.* plate 39.

43. GABRIEL, Albert. *Voyages...* figs. 57 and 175.

The precise similarities and sensitive differences between the three bridges call to mind the codes of architectural decorum that later characterized classical Ottoman architecture.<sup>44</sup> Together, they suggest that a similar, if perhaps less rigorously detailed system, may already have been functioning in the region in the twelfth century. A key difference would have been that as in the case of sensibilities regarding coinage at the time, the twelfth-century sense of architectural decorum seems to have signified across a cultural orbit that spanned competing dynasties.<sup>45</sup> For present purposes, though, the central point is that the three bridges refer to each other in ways that are difficult to explain, unless their structural design features were realized at roughly the same time, precisely as the written sources pertaining to the twelfth century also suggest.

## THE MEDIEVAL BRIDGE, ITS MIRRORING WATERS, AND ACCESS TO ASTROLOGY

There were of course practical reasons for building bridges in the twelfth century, as both the population and the number of competing principalities in the region expanded. In general, bridges facilitated the transport of people and goods. At Jazirat b. 'Umar, transport possibilities related directly to the seasonally changing water levels of the Tigris. During the several months of the year when it was low, it could be forded without a bridge. Presumably this was one of the reasons that the east-west land routes crossing the Tigris there had become important. But in the late spring when the river was in flood, those same east-west land routes were severed. A bridge would address this problem, and could potentially also offer a revenue source in the form of toll collection.<sup>46</sup> But there were less immediately practical reasons as well.

Most obviously, monumental civic structures such as bridges were highly visible, and as such afforded opportunities to make strong public statements. These could of course be primarily political in character, as in Whelan's interpretation of both the Hasankeyf bridge and the Malabadi bridges as public statements of Artuqid sovereignty. Then as now, politics inevitably inflected how thoughtful viewers saw their world. But it has never been the only such prism.

As citizens of the modern world, we perceive a lyric beauty in the postcard. There is no doubt that we respond as we do partly because the image's clear geometry and monochrome palette accord well with the formal values of modernism. But if, being aware of this, we can nonetheless try to use the postcard as a window that helps us imagine how medieval audiences saw the bridge at Jazirat b. 'Umar, we

44. NECİPOĞLU, Gülru: *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*. Princeton, Princeton University Press, 2005.

45. CANBY, Sheila *et alii.*: *Court and Cosmos: The Great Age of the Seljuqs*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 2016, 66-71; LEISER, Gary: «Observations on the 'Lion and Sun' Coinage of Ghiyath al-Din Kai-Khusraw II» *Mésogéios*, 2 (1998): 96-114; YALMAN, Suzan: «'Ala al-Din Kaykubad Illuminated: A Rum Seljuk Sultan as Cosmic Ruler», *Muqarnas* 29 (2012): 151-186.

46. NICOLLE, David. *Op. Cit.* 229-30.

should consider that the aesthetic effect of the Tigris' reflective surface would have been even stronger in the medieval period than it is today, for two reasons. First, before the invention of modern mirrors and photography, the images that sometimes appeared on reflective bodies of water, and then disappeared, then appeared and disappeared again, were unparalleled and rare. Second, the cultural resonances attached to such reflections were both specific and multi-layered.

The most splendid city on the medieval Tigris was without question Baghdad, seat of the Abbasid caliphate. Though the caliph was far less powerful in the twelfth century than in the tenth, the idea of Baghdad still stood for the glory of medieval Islamic civilization as a whole. In his eulogistic description of this city, Ibn Jubayr (1145-1217) specifically invoked the Tigris, using two well-established metaphors of both Arabic and Persian poetic tradition: the mirror and the necklace. The Tigris he says, «runs between its eastern and western parts like a mirror shining between two frames, or like a string of pearls between two breasts. The city drinks from it and does not thirst, and looks into a polished mirror that does not tarnish».<sup>47</sup>

It was evident that Jazirat b. 'Umar could not outshine Baghdad's storied stature. Nonetheless, a bridge at Jazirat b. 'Umar, showcasing that city's own relationship with the same reflective, mirror-like Tigris, visually celebrated Jazirat b. 'Umar even as it invoked familiar poetic tropes for exalting cities. One wonders whether, from afar, the sequence of light limestone reliefs, when reflected on the water, might have appeared to an audience whose descriptive lexicon in a formal register included the stock phrase, «a string of pearls», as an example of that metaphor. Regardless, any circle suggested by a reflected arch, such as the one so clearly shown in the postcard, did correspond to the most common shape for the actual round bronze mirrors that circulated widely in this period, and that often had talismanic as well as more mundane purposes.<sup>48</sup>

The fundamental connection between astrology, mirrors, and the world, is well attested in Islamic culture from early medieval Arabic sources to early modern Persian ones and beyond. According to one influential myth, Adam first used to know things about the world by consulting the stars. But then «that became too difficult for him», and so he was sent a mirror from heaven that he could consult instead.<sup>49</sup> As a mirror inevitably receives the images it reflects, so the earth was believed inevitably susceptible to divine influences that it received from the heavens above.

47. BROADHURST, Ronald J.C. (trans.): *The Travels of Ibn Jubayr*. London, Jonathan Cape, 1952., 226. Ibn Battuta also later included these comparisons in his description of the Tigris in Baghdad. See GIBB, Hamilton A.R. (trans.): *The Travels of Ibn Battuta, A.D. 1325-1354*. London, Hakluyt Society, 1958, Vol. 2, 327.

48. CARBONI, Stefano: «Narcissism or Catoptromancy? Mirrors from the Medieval Eastern Islamic World», in Patricia BAKER, Patricia and BREND, Barbara (eds.): *Sifting Sands, Reading Signs: Studies in Honour of Professor Géza Fehérvári*. London, Furnace Publishing, 2006, 161-70; KADOI, Yuka: «Translating from *jing* to *mir'āt* / *ā'ina*: Medieval Islamic Mirrors Revisited», *Art in Translation*, 5 (2013): 251-272.

49. The myth, which has been quoted and analyzed by other scholars, may be found in AL-QADDUMI, Ghada al-Hijjawi, trans.: *Book of Gifts and Rarities = Kitāb al-Hadaya wa al-Tuhaf*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1996, 175 no. 203. ROXBURGH, David: *Prefacing the Image: The Writing of Art History in Sixteenth-Century Iran*. Boston, Brill, 2001, 182; SHALEM, Avinoam: «Objects as carriers of real or contrived memories in a cross-cultural context», *Mitteilungen zur Spätantiken Archäologie und Byzantinischen Kunstgeschichte* 4 (2005): 110.

Astrology was expected to work within a medieval cosmology that modeled the «dome of the heaven» as a physical entity, or series of entities, surrounding the earth. The cosmos was understood as a series of transparent concentric spheres, sometimes described as the seven heavens, with the earth at the center. The earth was understood as nested within all these, so that to look up towards the heavens was to look up towards the inner surfaces of the orbs upon which the stars and planets were arranged. Thus, the phrase, «the dome of heaven», described the upper part of the celestial globe understood to surround the earth.<sup>50</sup>

The comparison between the earth and a mirror, expressed in the poem by Ibn ʿArabi that opens this essay, was thus descriptive as well as metaphorical. Ibn ʿArabi, who did some of his writing in Mosul where the Zangid court was based, likens the earth to a mirror that must be polished to receive emanations from God. His verses should be understood in terms of the medieval Islamic Neoplatonic model of creation by emanation, which, though controversial, nonetheless had implications that were widely accepted.<sup>51</sup> According to this doctrine, all of creation had emanated from God in hierarchical order. Those things that had emanated earlier, such as the angels, the planets and the stars, remained in the heavens closer to God; they retained a comparatively greater degree of the powerful universal soul that ultimately came from God and that connected all creation. Those things that had emanated later had emanated diffusely through earlier emanations. Those that ended up in the terrestrial realm were comparatively lower and further –in both location and stature– and the degree to which they still partook of the universal soul was weaker. By virtue of shared universal soul, weaker terrestrial things remained susceptible to the influences of the stronger celestial things through which they had emanated.<sup>52</sup> The terrestrial world received celestial influences as a mirror receives reflections.

In a post-industrial, digital society, it is difficult to appreciate how widely accepted this basic idea –that the earth was affected by the planets– was. We must consider that in an agricultural society whose basic economy depended directly on seasons and weather, the idea that terrestrial fate was bound to the turning of celestial orbs made intuitive sense.

Further, whereas we distinguish between the science of astronomy and superstition of astrology on epistemological grounds, we should not assume the same binary seemed equally self-evident in the medieval Islamic world. While there was indeed considerable controversy about astrology, it rested on ethical grounds instead. What was controversial was the question of whether it was religiously permissible for humans to use their understanding of how planets related to the terrestrial realm to try to predict or influence the future. The argument against, was that in so doing, astrologers were appealing to powers other than God, and thus committing a

50. EDSON, Evelyn and SAVAGE-SMITH, Emilie: *Medieval Views of the Cosmos*. Oxford, Bodleian Library, 2004, 9-21.

51. Ibn Sina was a major proponent of this doctrine. On the unexpectedly wide circulation of his emanationist views in later madrasa curricula, see BERLEKAMP, Persis: *Wonder, Image, and Cosmos in Medieval Islam*. London, Yale University Press, 16, 46-50, 177.

52. FAKHRY, Majid: *A History of Islamic Philosophy*. New York, Columbia University Press, 1972, 21-7.



FIGURE 8. THE ECLIPSE DRAGON PANEL. PHOTOGRAPHED BY JOACHIM GIERLICH IN SPRING 1993. Image Archive Das Bild des Orients, Berlin / Joachim Gierlich.

form of idolatry; the argument in favor, was that as the planets' power came from God, appealing to them ultimately was an appeal to the divine. The idea that the planets influenced the earth, on the other hand, was hardly controversial. This explains why even though Ibn Taymiyya (1263-1328; a medieval jurist remembered as quite strict in his orthodoxy and very much associated with the modern resurgence of Hanbali Islam) ruled against the practice of astrology, he also said that Jupiter (a munificent planet associated with wisdom) rather than Venus (associated with frivolity) was clearly the titular planet of Islam.<sup>53</sup> This is the context in which medieval Islamic courts vied for the leading astrologers of the day, and in which the astrological reliefs were placed on the Jazirat b. 'Umar bridge.

The program for those reliefs was unprecedented. As mentioned earlier, in addition to the seven standard planets, the bridge also includes a depiction of *al-jawzhar*, the eclipse dragon (Figure 8). Although this entity was already well established in medieval Islamic astrological theory, in Islamic art, it had not been depicted alongside the seven standard planets until it was included in the relief program at the Jazirat b. 'Umar bridge.<sup>54</sup> The fact that the particular program of reliefs was not standard at the time matters. It suggests that whoever chose it either consulted with leading astrologers, or engaged directly with important works of astrology.

53. MICHOT, Yahya: «Ibn Taymiyya on Astrology. Annotated Translation of Three Fatwas», *Journal of Islamic Studies*, 11 (2000), 181.

54. HARTNER, Willy. *Op. Cit.* 120, 131. For a slightly later example that has been linked to the partial solar eclipse of 1199, see AZARPAY, Guitty: «The Eclipse Dragon on an Arabic Frontispiece-Miniature», *Journal of the American Oriental Society*, 98 (1978), 363-74.

It also means, in Willy Hartner's apt phrase, that within the context of Islamic art, the bridge marks *al-jawzhar's* «promotion to planetary rank».<sup>55</sup>

How could this particular entity get elevated to planetary status? And what did that imply for astrology of the time? To answer these questions, we must start by considering that the eclipse dragon form is analogous to a constellation in the sense that both are visual forms that organize knowledge of the sky, except that whereas constellations refer to stars that may actually be seen in the sky, the eclipse dragon references invisible entities of medieval astrological theory. Medieval Islamic astronomers understood that eclipses were caused by the alignment of the earth with the sun and the moon, and they reconciled this with the ancient Near Eastern myth that eclipses happened when celestial dragons swallowed the sun or moon, as follows. They posited that the celestial nodes through which the sun and moon moved when they intersected during eclipses could be identified with the head and tail of a great if invisible celestial eclipse dragon.<sup>56</sup> Since the celestial locations of these nodes were not stable but rather moved, the invisible head and tail of eclipse dragon were understood to move accordingly. So the dragon came to be classified with the so-called «moving stars» (a phrase used for planets), as opposed to the «fixed stars» (a phrase used for what we call stars), and thus it came to be considered as an eighth planet, conventionally represented as a dragon with a knotted body. This makes sense, because the Arabic astronomical term used for a node was *'aqd*, or knot, as if intersecting planetary courses of the sun and moon during an eclipse resulted in a kind of knotty celestial traffic jam.<sup>57</sup>

At the Jazirat b. 'Umar bridge, the well-defined pretzel shaped knot is no small detail added to the dragon's body, rather, in its considerable bulk it comprises most of the body; indeed, it occupies a considerable portion of the whole relief. Its curved volume makes the dragon appear almost portly; and the whole figure is almost as tall as the adjacent horse-bodied archer that represents Sagittarius. Full visual advantage is thereby taken of the pun on *'aqd*. That pun evokes a long tradition of using knots to thwart one's opponent, according to the idea that knots might make things tangled, obstructed, and difficult for them rather than unfettered, open, clear, and easy.<sup>58</sup> In other words, the elevation of the eclipse dragon to planetary status, along with the iconographic convention of the twist in the eclipse dragon's body, subsumed binding spells, which had not initially been astrological, into an astrological framework.

For medieval viewers, the astrological framework of the relief program on the bridge was cumulatively discernible even without close readings of any of the individual reliefs. Those viewers particularly knowledgeable about astrology would also have recognized a new visual expression of astrological theory in the relief program. But even a less specialized audience would have noticed that under changing lighting conditions of days and seasons, and in accordance with the changing position

55. HARTNER, Willy. *Op. Cit.* 132.

56. *Idem.* 131-132.

57. *Idem.* 120, 134.

58. KUEHN, Sara: *The Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art*. Leiden, Brill, 2011, 159-68.

of any given viewer approaching or crossing the bridge, reflections of different combinations of reliefs would have shimmered on the water's surface with greater or lesser clarity. The more or less obvious presence of particular planetary and zodiacal signs on the river's surface gave visual expression to the presence of shifting combinations of astral influences in the terrestrial realm. It therefore called attention to the difficulty of pinning down these influences in desirable combinations, and to the fleeting precariousness of human access to astrological power.

### THE BRIDGE'S UPSTREAM SIDE, ITS MIRRORING KUFIC, AND ACCESS TO THE DIVINE

While the astrological reliefs on the downstream side of the western pier of the bridge's surviving span have intrigued modern scholars, almost nothing has been written about the geometric bands of dark and light stone that adorn the two planes defining the angled plan of the upstream side of the same pier (Figure 9). Best photographed by Bell, they are faced with what she described as «a key pattern» of light limestone and black basalt. Whelan drew attention to the slight recess of the limestone from the basalt, which plays up the dynamism of the contrast.<sup>59</sup> But the suggestion that their geometries might include Kufic calligraphy has not previously been advanced.<sup>60</sup>

The highly geometric type of Kufic in question is notoriously difficult to read. Further, the surfaces of both planes were already damaged when they were first photographed, and to my knowledge there are no photographs shot from an angle that clearly frames either plane in full. In the existing visual documentation, the clearest rendering is Preusser's line drawing of the right plane (Figure 10, a).

Puzzled that no one had considered whether the geometric pattern might include Kufic writing, yet thinking of the Tigris as a mirror for the bridge, I digitally flipped Preusser's line drawing of the pattern vertically, in order to see how it would have appeared if reflected on the Tigris (Figure 10, c). Curiously, the vertically flipped image corresponds in almost every particular to the way the pattern appears on the left plane, shown in Bell's photograph (Figure 9). This made me see that in the sections that remained when they were photographed, the patterns on the two



FIGURE 9. THE GEOMETRIC LIMESTONE AND BASALT FACING UP THE UPSTREAM SIDE OF THE SOUTHWESTERN PIER OF THE SURVIVING SPAN, AS PHOTOGRAPHED BY GERTRUDE BELL IN MAY 1909. The Gertrude Bell Archive, Newcastle University, M\_090.

59. BELL, Gertrude: *Amurath...* 297; WHELAN, Estelle. *Op. Cit.* 423.

60. For the intricate relationship between geometric ornament and writing, particularly this particular form of Kufic, see both GRABAR, Oleg: *The Mediation of Ornament*. Princeton, Princeton University Press, 1992, and NECIPOĞLU, Gülrü: *The Topkapı Scroll: Geometry and Ornament in Islamic Architecture*. Santa Monica, The Getty Center, 1995.



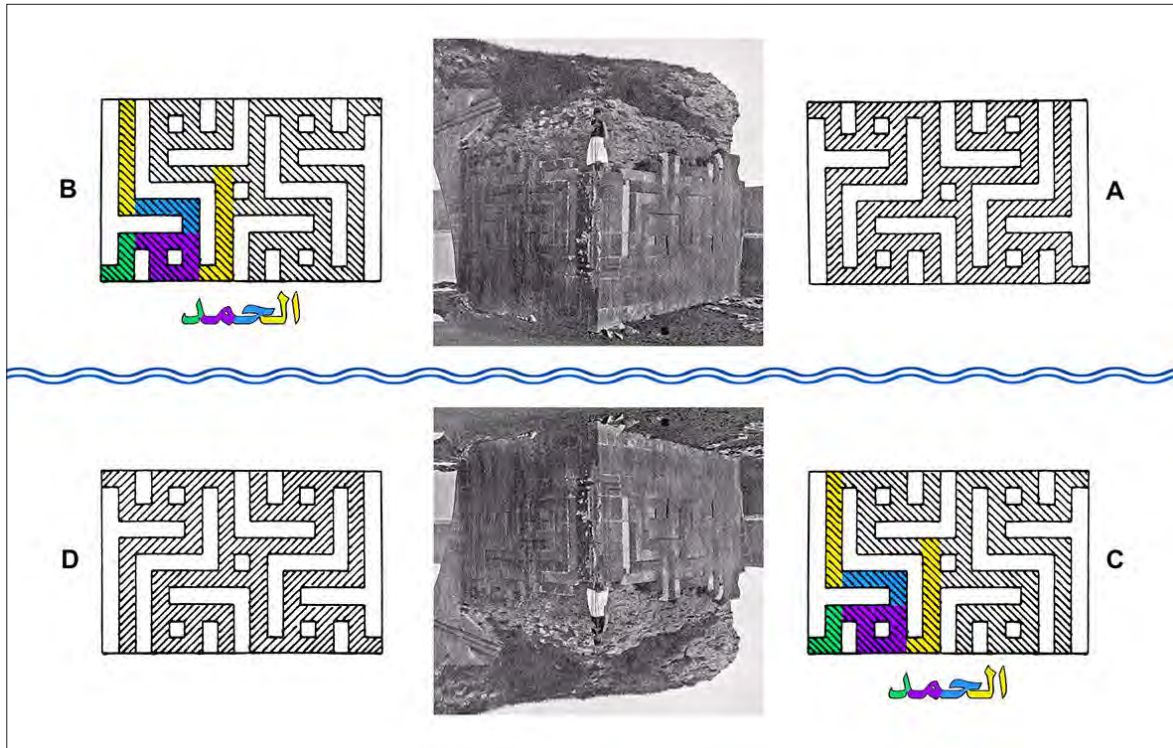


FIGURE 10. KUFIC MIRROR WRITING IN THE GEOMETRIC LIMESTONE AND BASALT FACING. Montage by Whitney Gaylord and the Visual Resources Center, the University of Chicago.

Preusser's photograph of the upstream side of the pier (from *Nordmesopotamische Baudenkmäler*, Plate 39) appears in the center of the upper register; to the right (a) is Preusser's schematic drawing of the right plane. Notice that the upper right corner of his line drawing (and particularly the extension of the second light band from the right all the way to the top) is conjectural, because the photograph shows that part of the facing as missing.

The geometric facing that remained on both planes when the photograph was taken mirror each other; thus a horizontal digital reversal (b) of Preusser's drawing, functions as a schematic of the left plane. Had Preusser drawn this plane instead, he might have recognized it as a Kufic inscription. The color coding traces how it spells «*al-ḥamd*», as read by Wheeler Thackston. The same reading is also possible in the vertical reflection on the water below, as suggested in (c).

The minor differences between (b) and (c) are attributable to Preusser's surmise about how the upper right corner of the right plane of the pier might have appeared. If in fact the second light band from the right on that pier did not extend all the way to the top, but rather appeared as it does in the lower right of this figure (d) –or in the lower right corner of the design itself (a)–, then these differences would disappear. The horizontal mirror image (b) and the vertical mirror image (c) would be precisely the same; the original design would have been characterized by 180 degree rotational symmetry.

planes defining the angle of the upstream side of the pier mirror each other horizontally; although Preusser's drawing may include a minor incorrect inference that does not perfectly express this, the original design probably had 180-degree rotational symmetry. In this case, the horizontally mirrored design (Figure 10, b) and the vertically mirrored design (Figure 10, c) would have been precisely the same.<sup>61</sup>

61. Preusser's line drawing, shown in its original orientation in Figure 10 (a), includes a detail that does not conform to this description. Starting at the right side of the upper edge of that drawing, a light band, then a dark band, then another light band reach the top edge; this is not rotationally symmetrical what happens at left side of the bottom edge of the same drawing, where the second light band does not reach the edge. However, it is clear from Preusser's photograph at the center of Figure 10, that the section of the right panel on the upstream side (the panel Preusser was drawing), was damaged in the top right corner, so he may have reconstructed this detail incorrectly. Unfortunately, Bell's photograph in Figure 9 shows that the corresponding section (upper left) of the (horizontally

In deference to his experience in reading this type of Kufic, I sent images of both Preusser's original line drawing and its vertical mirror image to Wheeler Thackston. He replied that it was the mirrored image, the one indicating how the contrasting bands of stone would have appeared as reflected on the surface of the Tigris below the right plane, that was meant to be read: «*al-ḥamd*» («praise») (Figure 10, c). Whether or not Preusser made a slight mistake in his assumed reconstruction of the damaged corner of the plane he sketched, the same word would also have appeared in the same way on the left plane of the pier itself (Figure 10, b). Further, Thackston postulated quite logically that «there may well have been an accompanying «*lillāh*» (to God) companion piece that hasn't survived».<sup>62</sup>

The obvious place for this would have been the upstream side of the eastern pier of the surviving span. Preusser's photographs indicate that the facing had already come off both sides of that pier in 1909. If such a companion piece had originally been located there, it would have resulted in a reading of the two words of the widely used Qur'anic phrase «*al-ḥamdu lillāh*». This could have been read in the correct right to left order as one approached the bridge from the upstream side, either on the piers themselves, or as reflected on the Tigris. The patterns on the two planes, along with their mirror images in the water, would have formed a quadrant of four squares, visually echoing the right angles of the composition. Within this quadrant, on both the pier and the river, the readable term «*al-ḥamd*» would have been both horizontally and vertically paired with its mirror image. Although the phrase «*al-ḥamdu lillāh*» is often translated simply as «Praise to God», more literal translations emphasize its expression of the idea that all praise is due to God alone. This is precisely the point that those who defended the licitness of astrology would have insisted that they did indeed recognize.

The astrological reliefs on the downstream side also had inscriptions, oriented to be read directly from the pier. They are badly damaged, making it difficult to even know which parts of them may have served the function of Arabic labels, or might have included fragments of Persian poetry.<sup>63</sup> What is clear is that they are naskh inscriptions carved into the same limestones as the reliefs of which they form a part. Nicolle notes that the timing of his own visit, when the Tigris was low, allowed him to get close to them and therefore to get much better photographs of them than had Preusser. This clearly indicates that they were not designed as graphics to be perceived from afar. By contrast, the Kufic on the upstream side constitutes a bold visual image in and of itself. In the case of the downstream side, the iconographic representations of the planets would have been legible from afar in a way that the inscriptions on the same panels would not have been; therefore, it would

---

reflected) panel on the left plane of the upstream side of the pier was also damaged. In the sections of the facing that remained on both planes when they were photographed, the two planes mirror each other horizontally. If, as seems likely, this horizontal mirroring also characterized the missing sections, and if the second light band from the outer edge did not extend all the way to the top on either plane, then Preusser made an incorrect surmise about the upper right corner of the damaged panel he sketched. In that case the original design would have been characterized by 180 degree rotational symmetry.

62. Wheeler Thackston, personal communication by e-mail 10/25/2016.

63. HERZFELD, Ernst. *Op. Cit.* NICOLLE, David. *Op. Cit.*

have been the iconographic representations that were intended to be perceived as reflections on the water. But in the case of the upstream side, the salient graphic meant to be perceived from afar, and also meant to be reflected, is the geometric form that can become word.

The pairing of astrological reliefs with religious inscriptions on two different sides of the same pier would not have been as strange in the bridge's medieval milieu as it might appear now. In the twentieth century, when histories of art were very often framed through nationalist prisms, one can easily imagine the following overly simplistic characterization: that the geometric, calligraphic side might have been perceived as more religious and thus more Arab or «Syrian»; while the astrological, figural side would have been perceived as religiously looser, or perhaps even pagan, and thus more «Turkish».<sup>64</sup> While such a statement would tell us far more about twentieth century national identities than about the twelfth century bridge, it is certainly the case that in the medieval period there was nothing about the geometric calligraphic side that would have raised questions about the orthodoxy of the communities with which it was linked. At the same time, we should recognize that within the twelfth and early thirteenth-century courts of the Jazira region, appealing to God and appealing to the planets were what we might call two sides of the same coin. Indeed, one finds the very same combination on the actual coinage of the period. Made with base metals rather than precious ones, that coinage, like the bridge, would have been seen by a broad cross section of society.<sup>65</sup> The earth, as mirror of the heavens, was simultaneously understood as susceptible to planetary influences established during the process of divine creation; and as directly governed by God in the heavens above. The pairing of the reflected Kufic inscription with the reflected astrological panels would thus have positioned the earth as a mirror of not just the heavens, but more specifically of the divinely created heavens, and all they contain.

Thus, even if its central spans were never completed, the medieval bridge's role went beyond the provision of practical access across the formidable waters of the Tigris; and it went beyond the proclamation Jazirat b. 'Umar's splendor. Through a sophisticated interplay between art and nature, it appeared as a dynamic visual expression of the causal link medieval audiences believed existed between terrestrial and celestial realms. As such, it served as a tangible, monumental reminder of the extremely important, yet highly elusive, problem of access to heavenly influences. What would have made passing chances to see heavenly influences literally reflected on the earth's watery surface all the more compelling, was the awareness that with nothing but a passing cloud, they could be gone in a flash.

---

64. NECİPOĞLU, Gülrü and and BOZDOĞAN, Sibel (eds.): *Historiography and Ideology: Architectural Heritage in the «Lands of Rum», Muqarnas (Special Issue)*. Leiden, E.J. Brill, 2007.

65. As an example consider a coin minted at Mosul in 1229-30 in the name of Nasr al-Din Mahmud minted at Mosul 1229-30. CANBY, Sheila *et al.*: *Op. Cit.* 70.

## THE TWENTY-FIRST CENTURY BRIDGE, ITS VOLATILE WATERS, AND ACCESS TO HISTORY

In our own age, the relative ease of scholarly access to the Jazirat b. 'Umar bridge that existed briefly, after the mines were cleared, and before more recent violence, also seems to have gone in a flash.

For much of the twentieth century, the rigid boundaries of nation states made it very difficult to reach the bridge. Precisely for this reason, it has never been as well-known, nor has its fate attracted as much attention, as the Artuqid bridges in Turkey. Sadly, Hasankeyf, including its bridge, is now threatened by the Ilisu Dam. While no quantity of prior study can replace actual archaeological remains once they are gone, it matters that awareness of the dam's likely archaeological impact has been a significant impetus for archaeological and surveying work.<sup>66</sup> By contrast, the threats to the Jazirat b. 'Umar bridge might be less immanently totalizing... but they also might not be –the bridge is so inaccessible that the basic question of how much it is endangered, is not easily addressed. What is clear is that in the first quarter of the twenty-first century, the conflicts that come from direct challenges to the nation state system are not only preventing visits to the bridge, but also resulting in permanent damage to the monument. As long as the bridge is not available for visiting, studying, documenting, or even just observing, it lacks the most basic protections of social, let alone legal, control. In this situation, access to the past is not just being blocked, but undone, in ways that may be irreversible.

The war between the Turkish military and the Turkey-based Kurdistan Worker's Party (PKK) has escalated as Syria has descended into civil war. Starting in December 2015 this brought a particularly painful curfew to the town of Cizre. Along the border itself, tensions boiled over in the summer of 2016, marked by direct hostilities between the Turkish military and the People's Protection Units (YPG) controlling the Syrian side of the border at 'Ain Diwar.<sup>67</sup> As a visual banner introducing its report on those hostilities in August 2016, Vedeng News, an internet based, Arabic language news organization with strong Kurdish sympathies, published an image of the bridge in a damaged state (Figure 11).<sup>68</sup>

Though the image is in low resolution and the astrological reliefs are covered with protective grills, it appears that the slabs originally comprising the top halves of the Mercury, Venus, and Sun panels are missing. Even though the top right quadrant of the Venus relief was already missing when Preusser photographed it in 1909, and even though a large section from the top of the Sun relief was already missing when Nicolle visited in June 2000, the Vedeng image still suggests significant loss. Both the top of the bridge itself and the top of the western pier seem to have

66. ARIK, M. Oluş. *Op. Cit.*

67. AL-ABED, Tareq, translated by MENASSA, Pascale (2014): «Who Controls Syrian Border Crossings». In <<http://www.al-monitor.com/pulse/security/2014/07/who-controls-syrian-border-crossings.html>> October 14 2016. This group has received more attention in the American media for its role in taking Kobani from ISIS.

68. KOCHAR, Asrin (2016): «2016-8-27. قرية عين ديوار في الحالة الامنية في تقرير كامل عن الحالة الامنية في قرية عين ديوار». In <<http://www.vedeng.co/12473-2/2016-8-27>> (October 15 2016).



FIGURE 11. A PHOTOGRAPH OF THE BRIDGE WITH PROTECTIVE GRILLS OVER ITS DAMAGED ASTROLOGICAL PANELS, POSTED ON THE VEDENG NEWS WEBSITE ON AUGUST 27 2016.

been resurfaced, and it is clear that the ground below has been leveled. Recent tire treads mark the mud.

The Vedeng report foregoes any explicit mention of the bridge, but the image raises a pointed question: what happened at the bridge between Nicolle's visit in June 2000 and Vedeng's publication of the image in August 2016? Figuring this out also involves addressing the question of how, in the twenty-first century specifically, the bridge's place in history has been affected by its location on the border defined by the Tigris.

The brief moment in the earliest years of the twenty first century when the bridge was relatively accessible fell in the age of widespread internet image posts, and from these we can get a loose sense of who, beyond the scholarly community, was able to visit the bridge's western pier near 'Ain Diwar in that period. The Turkish search term «Cizre» does not locate images of the bridge, but the Arabic search term «'Ain Diwar» (either Romanized as «Ain Diwar» or in Arabic script) does, as does the Kurdish term «Pire Bafel» (also Romanized as «Pira»<sup>69</sup>. Particularly given the established strength of Kurdish groups on the Syrian side of the border, this suggests that the bridge was still mainly visited from the Syrian side. The matter is complicated by the fact that although the bridge has been accessed from the Syrian side, internet access from within Syria has been controlled, restricted, and blocked in a variety of ways;<sup>70</sup> as a result, images taken within Syria but post-

69. ANONYMOUS on Panoramio.com (no date): [Numbered but untitled photos] 17022624, 17307372, 22270746, 54042315, 2686429, 17307372. In <<http://www.panoramio.com/photo/17022624>>; <<http://www.panoramio.com/photo/17307372>>; <<http://www.panoramio.com/photo/22270746>>; <<http://www.panoramio.com/photo/54042315>>; <[http://www.panoramio.com/photo\\_explorer#view=photo&position=26&with\\_photo\\_id=26864291&order=date\\_desc&user=2915261](http://www.panoramio.com/photo_explorer#view=photo&position=26&with_photo_id=26864291&order=date_desc&user=2915261)> (September 12 2016).

70. Among the numerous reports testifying to this, Freedom House commented following Hafiz al-Asad's death in 2001 that «Internet access in Syria remains inchoate and highly restricted;» CBS reported in 2013 that online activity was being tracked to hunt down protesters; and the Financial Times and other news organizations reported in 2015 on ISIS/ISIL shutdowns of private internet access in parts of Syria. FREEDOM HOUSE (2001): «Syria.

ed from other countries after the photographers left probably disproportionately suggest a foreign visitorship.

Similarly, it is not possible to pinpoint precisely when the images were taken, since the dates of the image files themselves are rarely accessible and there is no reliable interval between the date a photograph is taken and the date it is posted. Further, one must keep in mind the possibility of digital manipulation. Nonetheless, the images that have been posted indicate significant damage to the reliefs between Nicolle's 2001 visit and the summer of 2003. One group of photographs reportedly taken in July-August 2003, and posted on a website for the Assyrian community in exile, Beth Suryoyo Assyrian, does show the downstream side.<sup>71</sup> Digitally enhanced details from them form the bottom row of Figure 6 in this essay. Taken before the panels were covered with grilles and before the ground at the base of the pier was levelled, they show clearly that the slabs that comprised the top halves of the Sun, Venus, and Mercury, as well as a slab from the top right corner of the Moon panel, were already missing.<sup>72</sup> The panels for Saturn, Jupiter, Mars, and the Eclipse Dragon appear to be intact.<sup>73</sup>

The damage to the astrological panels on the downstream side seems almost surgically precise. Despite what the Vedeng News website insinuates by using an image of the damaged bridge as a banner to a story about the Turkish army firing on YPG positions, this is clearly not a case in which a monument has been bombed or hit. Rather, panels have been removed, probably for sale. While it might be hoped that this is not one of the many current cases in which looted antiquities are funding war and terrorism,<sup>74</sup> it must be noted that the bridge is particularly vulnerable to this because the lack of scholarly access to it for most of the twentieth century means that it is little known, even amongst specialists; were it better known, it would be far more difficult to pass pieces of it into the art market without getting caught. Regardless of who is responsible for these thefts, they constitute a material, physical erasure of the bridge's medieval history.

This is happening at precisely the same time that particular communities, such as Kurdish and Assyrian communities, are claiming the bridge as part of their cultural inheritances. These are both communities for whom cultural inheritance dating from before the Islamic period constitutes an important part of identity heritage. Over a century ago, Orientalist approaches framed the bridge as a ruin, gradually decayed under Muslim rule, yet still anchored in the timeless landscape of the

---

Freedom in the World 2001». In: <<https://freedomhouse.org/report/freedom-world/2001/syria>> (November 15 2016); WHITTAKER, Zach (2013): «Surveillance and censorship: Inside Syria's Internet». In <<http://www.cbsnews.com/news/surveillance-and-censorship-inside-syrias-internet/>> (November 10 2016); SOLOMON, Erika (2015): «ISIS to cut private internet access in parts of Syria». In <<https://www.ft.com/content/3be0ba48-2edf-11e5-8873-775ba7c2ea3d?mhq5j=e1>> (January 4 2017).

71. Personal communication by e-mail from George Stifo, webmaster of Beth Suryoyo Assyrian, November 2016. STIFO, George: «Homeland Photos, Syria, Ain Diwar». See Ain Diwar 16 and Ain Diwar 14. In: <<http://www.bethsuryoyo.com/HomelandPhotos/Syria/AinDiwar>> (November 8 2016).

72. *Ibidem*.

73. STIFO, George. *Op. Cit.* See Ain Diwar 15 and Ain Diwar 14.

74. BAHRANI, Zainab (2014): «Illicit Trade Funds Terrorists», In: <<https://www.nytimes.com/roomfordebate/2014/10/08/protecting-syrias-heritage/illicit-trade-funds-terrorists>> (August 12 2015).

cradle of civilization, and thus evocative of nostalgia for the pre-Islamic past. It is important to recognize how easily either Kurdish or Assyrian prisms for viewing the bridge could, but need not, coopt the Orientalist tradition that assumes that the bridge is of ancient origins. To be absolutely clear: in pointing this out, I am neither denying that the bridge is part of these communities' inheritances, nor accusing either group of looting the bridge's reliefs. But I am pointing out how easily current interest in the bridge can ignore its medieval history, so that the medieval history of the bridge is in danger of getting lost, in more ways than one.

Why would this matter? The medieval Jazira region to which medieval Jazirat b. 'Umar belonged was remarkably diverse –religiously, linguistically, and ethnically.<sup>75</sup> As a result, there are numerous modern communities, many of them suffering, who can take pride in recognizing that the bridge's medieval history is part of their own cultural past. The bridge's medieval history demands that they recognize the shared legitimacy of the claim.

But more broadly, if we consider history deeply, we will also find it goes beyond questions of culturally specific inheritance to expand our collective awareness of who we have been as human beings. Indeed, those very parts of history that seem the most disconnected from our own experience are ironically some of the most important for telling us what being a human might imply, beyond what we already know. They show us pointedly that, had we been born under different circumstances (and history shows us that these might be chronological circumstances as much as anything else), we might think and see quite differently. They show us that the range of possible ways of being human has historically been even wider, much wider, than what we can see in the world around us at our own moment, a moment when both globalization and direct challenges to globalization make us quite aware of human cultural diversity.

The Jazirat b. 'Umar bridge invites us to delve into this kind of history in general, and into this kind of art history in particular. The postcard helps us imagine, in a historically informed way, how the bridge sometimes offered a medieval audience the passing chance to catch a glimpse of the earth as a mirror of the heavens. We can imagine that medieval viewers could sometimes suddenly see the heavenly bodies of astrology, and from other angles the words that asserted the ultimate supremacy of divine celestial power, clearly displayed on the water's surface. And then, that with the passing of a cloud or even with their own movements, particular combinations of astrological entities would have disappeared from sight. In trying to see the bridge through their eyes, we ourselves can catch a glimpse of a specific context of human experience in which the idea that the heavens directly affected the earth was extremely widespread.

How fleeting access to celestial power must have seemed to a medieval audience; how fleeting our own access to the history of their experience seems to us.

---

75. BERLEKAMP, Persis: «Symmetry, Sympathy, and Sensation: Talismanic Efficacy and Slippery Iconographies in Early 13<sup>th</sup> C Iraq, Syria, and Anatolia», *Representations*, 133 (2016), 90-91.

## BIBLIOGRAPHY

- AL-ABED, Tareq, translated by MENASSA, Pascale (2014): «Who Controls Syrian Border Crossings». In <<http://www.al-monitor.com/pulse/security/2014/07/who-controls-syrian-border-crossings.html>> October 14 2016.
- ALGAZE, Guillermo: «A New Frontier: First Results of the Tigris-Euphrates Archaeological Reconnaissance Project, 1988», *Journal of Near Eastern Studies*, 48 (1989), 241-281.
- ALGAZE, Guillermo, HAMMER, Emily and PARKER, Bradley: «The Tigris-Euphrates Archaeological Reconnaissance Project. Final Report of the Cizre Dam and Cizre-Silopi Plan Survey Areas», *Anatolica*, 38 (2012), 1-115.
- ANONYMOUS on Panoramio.com (no date): [Numbered but untitled photos] 17022624, 17307372, 22270746, 54042315, 2686429. In <<http://www.panoramio.com/photo/17022624>>; <<http://www.panoramio.com/photo/17307372>>; <<http://www.panoramio.com/photo/22270746>>; <<http://www.panoramio.com/photo/54042315>>; <[http://www.panoramio.com/photo\\_explorer#view=photo&position=26&with\\_photo\\_id=26864291&order=date\\_desc&user=2915261](http://www.panoramio.com/photo_explorer#view=photo&position=26&with_photo_id=26864291&order=date_desc&user=2915261)> September 12 2016.
- ARIK, M. Oluş: *Hasankeyf: Üç Dünyanın Buluştuğu Kent*. Istanbul, Aralık, 2003.
- AZARPAY, Guitty: «The Eclipse Dragon on an Arabic Frontispiece-Miniature», *Journal of the American Oriental Society*, 98 (1978), 363-74.
- BAER, Eva: «The Ruler in Cosmic Setting: A Note on Medieval Islamic Iconography», in DANESHVARI, Abbas (ed.): *Essays in Islamic Art and Architecture in Honor of Katharina Otto-Dorn*. Malibu, CA, Undena Publications, 1981, 13-19.
- BAHRANI, Zainab (2014): «Illicit Trade Funds Terrorists», In: <<https://www.nytimes.com/roomfordebate/2014/10/08/protecting-syrias-heritage/illicit-trade-funds-terrorists>> August 12 2015.
- BELL, Gertrude: *Amurath to Amurath*. Second edition. London, MacMillan, 1924.
- BELL, Gertrude: «The Gertrude Bell Archive, Newcastle University Library». In <<http://www.gerty.ncl.ac.uk/>> September 8 2016.
- BERLEKAMP, Persis: «Symmetry, Sympathy, and Sensation: Talismanic Efficacy and Slippery Iconographies in Early 13<sup>th</sup> C Iraq, Syria, and Anatolia», *Representations*, 133 (2016), 59-109.
- BERLEKAMP, Persis: *Wonder, Image, and Cosmos in Medieval Islam*. London, Yale University Press, 2011.
- BLOOM, Jonathan: «The 'Qubbat al-Khaḍrā' and the Iconography of Height in Early Islamic Architecture», *Ars Orientalis*, 23 (1993), 135-41.
- BROADHURST, Ronald J.C. (trans.): *The Travels of Ibn Jubayr*. London, Jonathan Cape, 1952.
- BURNS, Ross: *The Monuments of Syria: A Guide*. New York, New York University Press, 1992.
- BURNS, Ross (2016): «The Monuments of Syria: A Window on Syria's Past / أو ايد سورية». In: <<http://monumentsofsyria.com/>> October 20 2016. CANBY, Sheila et al.: *Court and Cosmos: The Great Age of the Seljuqs*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 2016. COMBE, Etienne, SAUVAGET, Jean and WIET, Gaston: *Répertoire chronologique d'épigraphie arabe*. Cairo, Institut français d'archéologie orientale du Caire, 1931-1991. 18 vols. CARBONI, Stefano: «Narcissism or Catoptromancy? Mirrors from the Medieval Eastern Islamic World», in Patricia BAKER, Patricia and BREND, Barbara (eds.): *Sifting Sands, Reading Signs: Studies in Honour of Professor Géza Fehérvári*. London, Furnace Publishing, 2006, 161-70. EDSON, Evelyn and SAVAGE-SMITH, Emilie: *Medieval Views of the Cosmos*. Oxford, Bodleian Library, 2004.
- FAKHRY, Majid: *A History of Islamic Philosophy*. New York, Columbia University Press, 1972.



- FREEDOM HOUSE (2001): «Syria. Freedom in the World 2001». In: <<https://freedomhouse.org/report/freedom-world/2001/syria>> November 15 2016.
- GABRIEL, Albert: *Monuments turcs d'Anatolie*. Paris, E. de Boccard, 1931-34, 2 vols.
- GABRIEL, Albert: *Voyages archéologiques dans la Turquie orientale*. Paris, E. de Boccard, 1940. 2 vols.
- GALLIAZZO, Vittorio: «Ponte», in ROMANINI, Angiola Maria et al. (eds.): *Enciclopedia dell'Arte Medievale*. Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998, vol. 9, 626-641.
- GIBB, Hamilton A.R. (trans.): *The Travels of Ibn Battuta, A.D. 1325-1354*. London, Hakluyt Society, 1958.
- GIERLICH, Joachim: «Das Mosul-Tor von Amādiya im Nordirak. Ein unbekanntes islamisches Figurenrelief und seine Bedeutung», *Baghdader Mitteilungen*, 26 (1995), 195-206.
- GIERLICH, Joachim: *Mittelalterliche Tierreliefs in Anatolien und Mesopotamien*. Tübingen, Ernst Wasmuth Verlag, 1996.
- GODFREY, Jonathan: *Gertrude Bell, Photographer. A Preliminary Report into Her Cameras and Methods*, (Unpublished Paper), Newcastle Upon Tyne, 1998.
- GRABAR, Oleg: «From Dome of Heaven to Pleasure Dome», *Journal of the Society of Architectural Historians*, 49 (1990), 15-21.
- GRABAR, Oleg: *The Mediation of Ornament*. Princeton, Princeton University Press, 1992.
- HARTNER, Willy: «The Pseudoplanetary Nodes of the Moon's Orbit in Hindu and Islamic Iconographies», *Ars Islamica*, 5 (1938), 112-154.
- HATTSTEIN, Markus and DELIUS, Peter (eds.): *Islam, Kunst und Architektur*. Munich, Könemann, 2000.
- HERZFELD, Ernst: «Der Thron des Khosrô. Quellenkritische und ikonographische Studien über Grenzgebiete der Kunstgeschichte des Morgen- und Abendlandes (Fortsetzung)», *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 41 (1920), 103-147.
- HILLENBRAND, Carole: *The History of the Jazīra 1100-1150: the contribution of Ibn Al-Azraq al-Fāriqī*, (Unpublished doctoral thesis), Edinburgh University, 1979.
- HOWELL, Georgina: *Gertrude Bell: Queen of the Desert, Shaper of Nations*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 2008.
- IBN AL-ATHIR, 'Ali: *al-Kamil fi al-Tarikh*. Beirut, Dār Ṣādir, 1965-67. 12 vols.
- INTERNATIONAL CAMPAIGN TO BAN LANDMINES: *Landmine Monitor Report 2003: Toward a Mine-free World*. New York, Human Rights Watch, 2003.
- KADOI, Yuka: «Translating from *jing* to *mir'āt / ā'īna*: Medieval Islamic Mirrors Revisited», *Art in Translation*, 5 (2013), 251-272.
- KOCHAR, Asrin (2016): «2016-8-27. تقرير كامل عن الحالة الامنية في قرية عين ديوار» In <<http://www.vedeng.co/12473-2/2016-8-27>> October 15 2016.
- KOCHAR, Asrin (2016): «Taqrīr Kāmil 'an al-Hāla al-Aminiyya fī Quryat 'Ayn Diwār 2016-8-27». In <<http://www.vedeng.co/12473-2/2016-8-27>> October 15 2016.
- KUEHN, Sara: *The Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art*. Leiden, Brill, 2011.
- LEHMANN, Karl: «The Dome of Heaven», *The Art Bulletin*, 27 (1945), 1-27.
- LEISER, Gary: «Observations on the 'Lion and Sun' Coinage of Ghiyath al-Din Kai-Khusraw II», *Mésogios*, 2 (1998), 96-114.
- MATTHEWS, Thomas: «Cracks in Lehmann's 'Dome of Heaven'», *Notes in the History of Art*, 1 (1982), 12-16.
- MEINECKE, Michael: *Patterns of Stylistic Changes in Islamic Architecture: Local Traditions versus Migrating Artists*. New York, New York University Press, 1996.
- MICHOT, Yahya: «Ibn Taymiyya on Astrology. Annotated Translation of Three Fatwas», *Journal of Islamic Studies*, 11 (2000), 147-208.

- MÜLLER-SIMONIS, Paul: *Vom Kaukasus zum persischen meerbusen, Durch Armenien, Kurdistan und Mesopotamien*. Mainz, Kirchheim, 1897.
- NECIPOĞLU, Gülru: *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*. Princeton, Princeton University Press, 2005.
- NECIPOĞLU, Gülru: *The Topkapı Scroll: Geometry and Ornament in Islamic Architecture*. Santa Monica, The Getty Center, 1995.
- NECIPOĞLU, Gülru; BOZDOĞAN, Sibel (eds.): *Historiography and Ideology: Architectural Heritage in the «Lands of Rum», Muqarnas (Special Issue)*. Leiden, E.J. Brill, 2007.
- NICOLLE, David: «The Zangid bridge of Ġazirat ibn ‘Umar (‘Ayn Dīwār/Cizre): a New Look at the Carved Panel of an Armoured Horseman», *Bulletin d'études Orientales*, 64 (2015), 223-264.
- ÖNEY, Gönül: «Sun and moon rosettes in the shape of human heads in Anatolian Seljuk architecture», *Anatolica*, 3 (1969-70), 195-203.
- PENTCHEVA, Bissera: «The Power of Glittering Materiality: Mirror Reflections Between Poetry and Architecture in Greek and Arabic Medieval Culture», *Ancient Near Eastern Studies. Supplementa*, 47 (2014), 223-68.
- PREUSSER, Conrad: *Nordmesopotamische Baudenkmäler altchristlicher und islamischer Zeit*. Leipzig, J.C. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1911.
- PLÜSS, Marco and ARIK, M. Oluş: *Hasankeyf*. Istanbul, Tarih Vakfı, 2001.
- AL-QADDUMI, Ghada al-Hijawi (trans.): *Book of Gifts and Rarities = Kitab al-Hadaya wa al-Tuhaf*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1996.
- REDFORD, Scott: «The Seljuqs of Rum and the Antique», *Muqarnas* 10 (1993), 148-156.
- RICHARDS, Donald S. (trans.): *The Chronicle of Ibn al-Athir for the Crusading Period from al-Kāmil fī'l-ta'rikh, Part 2*. Farnham, Ashgate, 2007.
- ROXBURGH, David: *Prefacing the Image: The Writing of Art History in Sixteenth-Century Iran*. Boston, Brill, 2001.
- SAVAGE-SMITH, Emilie and RAPOPORT, Yossef (eds.): *The Book of Curiosities: A critical edition*. World-Wide-Web publication. ([www.bodley.ox.ac.uk/bookofcuriosities](http://www.bodley.ox.ac.uk/bookofcuriosities)). March 2007.
- SELLS, Michael: «Ibn ‘Arabi’s Polished Mirror: Perspective Shift and Meaning Event», *Studia Islamica* 67 (1988), 121-149.
- SHALEM, Avinoam: «Objects as carriers of real or contrived memories in a cross-cultural context», *Mitteilungen zur Spätantiken Archäologie und Byzantinischen Kunstgeschichte* 4 (2005), 101-119.
- SOLOMON, Erika (2015): «Isis to cut private internet access in parts of Syria». In <<https://www.ft.com/content/3be0ba48-2edf-11e5-8873-775ba7c2ea3d?mhqsj=e1>> January 4 2017.
- SOPER, Alexander: «The ‘Dome of Heaven’ in Asia», *The Art Bulletin* (1947), 225-248.
- STIFO, George: «Homeland Photos, Syria, Ain Diwar». In: <<http://www.bethsuryoyo.com/HomelandPhotos/Syria/AinDiwar>> November 8 2016.
- WALLACH, Janet: *Desert queen: the Extraordinary Life of Gertrude Bell, Adventurer, Adviser to Kings, Ally of Lawrence of Arabia*. New York, Nan A. Talese/Doubleday, 1996.
- WEBER, Elka: *Traveling Through Text: Message and Method in Late Medieval Pilgrimage Accounts*. New York, Routledge, 2005.
- WHELAN, Estelle: *The Public Figure: Political Iconography in Medieval Mesopotamia*. London, Melisende, 2006.
- WHITTAKER, Zach (2013): «Surveillance and censorship: Inside Syria’s Internet». In <<http://www.cbsnews.com/news/surveillance-and-censorship-inside-syrias-internet/>> November 10 2016.

YALMAN, Suzan: «'Ala al-Din Kaykubad Illuminated: A Rum Seljuk Sultan as Cosmic Ruler»,  
*Muqarnas* 29 (2012), 151-186.  
YAŞIN, Abdullah: *Tarih, Kültür ve Cizre*. İstanbul, Kent Işıkları, 2007.

# LIVORNO, LAPIS LAZULI, GEOLOGY AND THE TREASURES OF THE SEA IN 1604

## LIVORNO, LAPISLAZULI, GEOLOGÍA Y LOS TESOROS DEL MAR EN 1604

Hannah Baader<sup>1</sup>

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2017.19778>

### Abstract

The paper discusses a seascape made from hard stones that serves as the top of a table. The piece was commissioned by Ferdinando I de' Medici in 1601 and was made by the stonemason Cristofano Gaffuri (d. 1626) after a drawing of Jacopo Ligozzi (1547-1627). It shows the harbor of Livorno from a sea-to-shore vantage point and is made from colored stones of various types and forms, among them agate, chalcidony and lapis lazuli. The paper investigates the intrinsic political and territorial claims of Medici power and its dominion of the Tyrrhenian Sea. These claims are emphasized by the representation of towers, cannon and the display of naval power; at the same time, the blue seascape opens up a fluid space that transcends territorial control, by invoking the vastness and dynamism of the sea. It is an uncontrollable space where natural forces are embodied by the large, creamy, blue and golden waves of lapis lazuli. The article analyzes the appreciation of precious stones as part of an early environmental thinking of early globalization processes and the dynamics of seas and oceans.

### Keywords

Maritime History; Natural History; Geology; Materiality of Art; Semiprecious Stone; Ulisse Aldovrandi.

### Resumen

Este trabajo analiza un paisaje marítimo realizado con incrustación de piedras en un tablero de mesa. La sorprendente pieza fue encargada por Fernando I de Medici en 1601 y realizada por el cantero Cristofano Gaffuri (1626), siguiendo unos planos de Jacopo Ligozzi (1547-1627). Muestra en perspectiva el puerto de Livorno visto desde el mar y está compuesta por una serie de piedras de color de distintos tipos y formas; entre ellas el ágata, la calcedonia y el lapislázuli. El artículo investiga las

---

1. Kunsthistorisches Institut in Florenz / Max-Planck-Institut, Art, Space and Mobility in the Early Ages of Globalization, Faculty Member. E-mail: [baader@khi.fi.it](mailto:baader@khi.fi.it)

I am very grateful to the members of the Opificio delle Pietre Dure for their very generous help and their instructions, to the Getty Research Institute, Los Angeles, for its generous support and inspiring atmosphere and to Avinoam Shalem for the invitation to participate in this volume.

pretensiones políticas y territoriales intrínsecas de los Medici y su dominio sobre el mar Tirreno. Dichas pretensiones quedan manifiestas en la representación de faros y cañones, y en el despliegue del poder naval. Al mismo tiempo, la marina en tonos azules abre un espacio fluido que trasciende el control territorial al evocar la amplitud y el dinamismo del mar. Es un espacio incontrolable en el que las fuerzas naturales quedan enmarcadas por las grandes olas cremosas, azules y doradas del lapislázuli. Se analiza también el aprecio de las piedras como parte de una temprana conciencia sobre el medio ambiente y de una idea de globalización, interpretando el objeto como una especie de cartografía de la tierra, no sólo de Livorno, sino también de aquellos lugares con los que conectaba este puerto.

### Palabras clave

Historia marítima; historia natural; geología; materialidad del arte; piedras semipreciosas; Ulisse Aldovrandi.

.....

## METHODOLOGIES AND DECEPTIONS

Treasures, whether they come from land or sea, are objects of desire in both an economic and aesthetic sense. If seaborne treasures are mainly products of trade and maritime power, tokens of material culture and empire-building, they are also associated with aesthetics, poetics, imagination and philosophy. As such, they can indicate the potentials and powers of the non-human. But let us start with a quotation from the German Enlightenment thinker Immanuel Kant:

«We have now not only traveled through the land of pure understanding, and carefully inspected each part of it, but we also have surveyed it, and determined the place of each thing in it. This place, however, is an island, and enclosed in unalterable boundaries by nature itself. It is the land of truth (a charming name), surrounded by a broad and stormy ocean. The true seat of illusion, where many a fog bank and rapidly melting icebergs pretend to be new lands and ceaselessly deceiving with empty hopes the voyager looking for new discoveries, entwine him in adventures he can never escape, and yet also never bring to an end».<sup>2</sup>

According to the philosopher from Königsberg, the ocean lures us on through deceitful promises and is the proper seat of illusion for the voyagers of reason. Without remaining in sight of the coastline, which represents instruction from experience, our thought remains without any reliable orientation. I have started with this quotation to show the deep impact of maritime metaphors on Western philosophical thought as well as on political and religious ideas. As often the case, the ocean is used as a metaphor and described as desirable, deceitful, and as a space of ambivalences, divorced from reason and truth.

Gazing from shore to sea or vice versa is classic figure of thought, but constructing or emphasizing the contrast between land and sea has an equally long tradition. This opposition left its traces in the histories of Herodotus, in Talmudic writings, and was incorporated into Christian and Islamic thought.<sup>3</sup> In the twentieth century it can be found in writings of the conservative German political philosopher Carl Schmitt, namely in his notorious *Land und Meer* (1942) where he stresses the contrast between land and sea as a driving force of history.<sup>4</sup> In a similar vein, but

---

2. KANT, Immanuel: *Critique of Pure Reason*. Ed. and transl. Paul Guyer and Allen Wood. Cambridge, Cambridge University Press, 1998, 338-339. The original reads: «Wir haben jetzt das Land des reinen Verstandes nicht alleine durchreist, und jeden Teil desselben sorgfältig in Augenschein genommen sondern es auch durchmessen und jedem Ding auf dem selben seine Stelle bestimmt. Dieses Land aber ist eine Insel, und durch die Natur selbst in unveränderliche Grenzen eingeschlossen. Es ist das Land der Wahrheit (ein reizender Name) umgeben von einem weiten und stürmischen Ozeane, dem eigentlichen Sitz des Scheins, wo manche Nebelbank und manches bald wegschmelzende Eis neue Länder lügt und den auf Entdeckungen herumschwärmenden Seefahrer unaufhörlich mit neuen Hoffnungen täuscht, ihn in Abenteuer verflechtet, von denen er niemals ablassen und sie doch niemals zuende bringen kann». (KrVA235-236/B294-95).

3. HARTOG, Francois: *The Mirror of Herodotus. The Representation of the Other in the Writing of History*. Berkeley, University of California Press, 1988; FREEDMANN, Harry: «Sea of Talmud». In: *Encyclopedia Judaica*, 2. ed., volume 18. Detroit, Thomson Gale, 2007, 228; PLANHOL, Xavier: *L'Islam et la Mer. La Mosquée et le Matelot, VII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> Siècle*. Paris, Perrin, 2000, 16-18.

4. SCHMITT, Carl: *Land and Sea. A World-historical meditation*. Candor, NY, Telos Press Publishing, 2015 (*Land und Meer. Eine Welthistorische Betrachtung*. Leipzig, P. Reclam jun., 1942); see also: GROSS, Raffael: *Carl Schmitt und die Juden. Eine deutsche Rechtslehre*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000.

with other political implications, Gilles Deleuze and Felix Guattari asserted that land and sea generate divergent kinds and conceptualizations of space.<sup>5</sup> The authors were interested in models of deterritorialization, and here they distinguish between the «striated space» of land and the «smooth» space of sea. For Deleuze and Guattari, as for Schmitt, oceans and seas are associated with the dialectic of control and freedom. It was particularly in France with the scholarly and literary works of Jules Michelet (1798-1874) and Fernand Braudel (1902-1985) that oceans and seas attained to the status of historical actors.<sup>6</sup> More recently a strong interest in the history of maritime trade, connectivity or connectedness has added another layer to the ongoing discussion and seems to have at least partially bridged the gap created by the methodological division between land and sea.<sup>7</sup>

As art historians concerned with aesthetic and artistic practices, we may ask how artists or craftsmen deal with the sea, especially in the early modern period when the oceans had become the treasure houses of the world as well as a sphere –if not the terrain– of imperial ambitions. How do seas and oceans translate into images and how do they transmit or even generate human fear, power and desire? What are the material and aesthetic implications of this process for craftsmanship and art?

## A SEA IN STONE AT THE MUSEO DEGLI UFFIZI, FLORENCE

The object and image of the sea discussed here is a slab that serves as the top of a rather monumental stone table or *piano di tavolo*. It was made by the stonemason Cristofano Gaffuri (1555?-1626) after a drawing of the miniaturist and painter Jacopo Ligozzi (1547-1627) (fig. 1).<sup>8</sup> Both were artists at the Medici court, but in different positions. Ligozzi was appointed as the court's main artist by the Grand Duke of Tuscany Francesco I and served for over two decades, whereas Gaffuri's reputation is obscured by a longstanding misconception of craftsmanship.<sup>9</sup> The piece manufactured in the so-called *pietre dure* technique was executed between 1601 and 1604; almost three full years were needed for its completion.<sup>10</sup> The final work is

5. DELEUZE, Gilles and GUATTARI, Félix: *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Transl. Brian Massumi. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.

6. See RANCIÈRE, Jacques: *The Names of History. On the Poetics of Knowledge*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.

7. HORDEN, Peregrine and PURCELL, Niklas: *The Corrupting Sea: A Study of Mediterranean History*. Oxford, Blackwell, 2000; HORDEN, Peregrine: «Mediterranean Connectivity: A Comparative Approach». In: *New Horizons. Mediterranean Research in the 21st Century*. Ed. Mihra Dabag, Dieter Haller, Nikolas Jaspert and Achim Lichtenberger. Paderborn, Ferdinand Schöningh, 2016, 211-224; see also MILLER, Peter (Ed.): *The Sea. Thalassography and Historiography*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2013; BAADER, Hannah and WOLF, Gerhard (Ed.): *Das Meer, der Tausch und die Grenzen der Repräsentation*. Zürich, Diaphanes, 2010.

8. URBANI, Patrizia: «Repertorio dei Manifattori di Ferdinando I». In: *Ferdinando I de' Medici 1549-1609: Maestrate Tantvm*, ed. Monica Biette and Annamaria Giusti, Livorno, Sillabe, 2009, 144-147, 146.

9. CECCHI, Alessandro, CONIGLIELLO, Lucilla, FAIETTI, Marzia and ACIDINI LUCHINAT Christina (Ed.): *Jacopo Ligozzi. Pittore Universalissimo*. Livorno, Sillabe, 2014; FAIETTI, Marzia, NOVA, Alessandro and WOLF, Gerhard: *Jacopo Ligozzi 2015. Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 57, 2015; DE LUCA, Maria Elena and FAIETTI, Marzia (Ed.): *Jacopo Ligozzi, Altro Apelle*. Firenze, Giunti, 2014.

10. GIUSTI, Annamaria: *Pietre Dure: The Art of Semiprecious Stonework*. Los Angeles, Getty Publications, 2006.

the result of an extreme investment of labor, observation, diligence and material, an investment due to the complexity of committing images to stone.

The stone slab's measurements are 107 x 94 cm (42 to 37 inches). It is compounded of colored stones of various types and forms, among them red, black and several greens along with white and beige varieties all set against a large sea of blue lapis lazuli (fig.1 a). Taking a closer look, the spectator will perceive a fortified cityscape in the background with a harbor and pier, shipyards, an arsenal, and parts of a fortification. Tiny vertical strokes of black stone indicate the numerous ships that are



FIGURE 1. CRISTOFANO GAFFURI, BASED ON A DRAWING BY JACOPO LIGOZZ. TABLE TOP WITH A VIEW OF THE HARBOUR OF LIVORNO, 1601-1604. PIETRA DURA INLAY, CM 107 X 94. FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI, INV. MOBILI ARTISTICI N. 1505. Photo credits: Gabinetto Fotografico del Polo Museale fiorentino, Florence.





FIGURE 1A. CRISTOFANO GAFFURI, BASED ON A DRAWING BY JACOPO LIGOZZI. DETAIL. Photo: author.

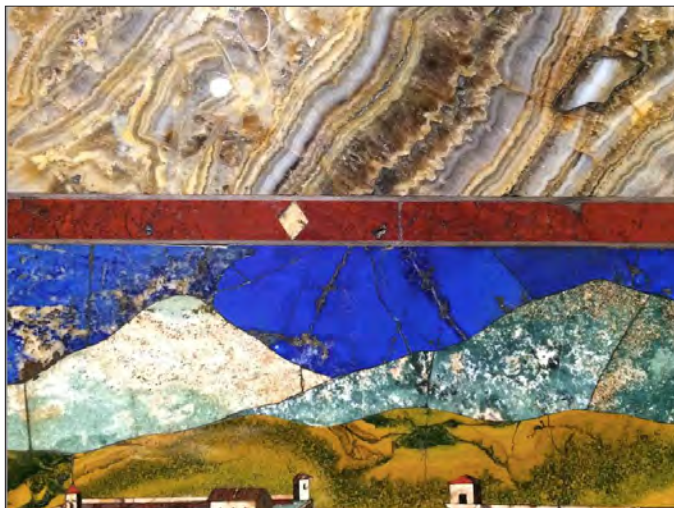


FIGURE 1B. CRISTOFANO GAFFURI, BASED ON A DRAWING BY JACOPO LIGOZZI. DETAIL. Photo: author.

anchored in the harbor just behind the jetty's walls and visible only as a series of masts (fig. 1 a and 1 e).

Discernable on the horizon are mountains colored in light and dark green shades and even in white alluding to the snowy mountaintops of the Apuan Alps (fig. 1a and 1b). However, by far the largest part of the image depicts a blue seascape plied by several ships. Among these vessels is a group of galleys on the right, there are smaller sailing ships in the middle ground along with a larger caravel with billowing white sail to suggest movement and velocity as it traverses the undulating waters of blue stone (fig. 1c). The tableau is framed by two red lines demarcating a larger frame, again made of naturally ornamented stone, in this case agate (fig. 1 and 1b). The sliced pieces of the frame's striped agate are symmetrically arranged, forming diagonal waving lines which apparently arise from the central axis of the slab. The stone's natural veins take up the overall dynamic of the image and its perspectival composition to create a dramatic effect with the rather high vanishing point and lines pointing both outside the picture plane and toward its very center.

The small vessels cross through a maritime space that is marked by a set of lighthouses. Of different forms and sizes, these towers demarcate and territorialize the blue space of the sea. A coat of arms in the upper part of the central tower clearly displays the Medici *palle*. Another indication of that same political power can be seen on the tower to the left which

depicts a golden lion, the emblematic animal of Florence. Several seventeenth-century maps and descriptions of the Tuscany coastline and port of Livorno help us to identify the towers and assign them their respective names, such as the Torre del Mazzoco and the Torre del Fanale.<sup>11</sup>

11. TROTTA, Giampolo: *L'antico Porto Pisano e la Torre del Marzocco a Livorno*. Livorno, Debate Ortello srl, 2005; FRATI, Piero: *Livorno nelle Antiche Stampe. Piante e vedute della Città dalla fine del secolo XVI alla fine del secolo XIX*, Livorno, Cassa di risparmio di Livorno, 2000.

An even closer look reveals that the group of ships sailing in from the right is a convoy of captured galleys (fig. 1 c). An extremely tiny red flag with a half moon indicates their Ottoman origin. They are being pulled into the Medici harbor by the black vessel at center among the galleys. This craft is adorned with a flag bearing a red cross on white ground. The flag is made from tiny pieces of red and white stone; it represents the heraldic sign of the Order of Santo Stefano, the maritime military order established by the Medici some decades earlier to enhance the military power of Tuscany. The creation of the order has been interpreted as a result of the political vacuum emerging in the Mediterranean in the course of the sixteenth century. Its task was to fight Ottoman and «barbarian» piracy, these actions themselves oscillating between piracy and legitimate defense.<sup>12</sup> In fact a small black rope made of hard stone, its width not exceeding 1 or 2 millimeters, binds the black vessel to the captured Ottoman one it is towing into Medici dominion –a treasure taken from the sea.

This triumphal scene is displayed within the vast space of a lapis lazuli sea undulated by large waves and suggesting that we the beholders are situated somewhere above these troubled waters. We look at Livorno from a sea-to-shore vantage point, as if placed above the waters, perhaps from the mast head of a sailing boat.<sup>13</sup> The territorial claims of Medici power and its dominion of the Tyrrhenian Sea are shown even more explicitly



FIGURE 1 C. CRISTOFANO GAFFURI, BASED ON A DRAWING BY JACOPO LIGOZZI. DETAIL. Photo: author.



FIGURE 1 D. CRISTOFANO GAFFURI, BASED ON A DRAWING BY JACOPO LIGOZZI. DETAIL. Photo: author.



FIGURE 1 E. CRISTOFANO GAFFURI, BASED ON A DRAWING BY JACOPO LIGOZZI. DETAIL. Photo: author.

12. ANGIOLINI, Franco: *I Cavalieri e il Principe. L'ordine di Santo Stefano e la Società Toscana in Età Moderna*. Firenze, Edizioni Firenze, 1996; see also MONGA, Luigi (Ed.): *The Journal of Aurelio Scetti: A Florentine Galley Slave at Lepanto (1565-1577)*. Tempe/Arizona, Arizona Center for Medieval and Renaissance, 2004; GREENE, Molly: *Catholic Pirates and Greek Merchants. A Maritime History of the Mediterranean*. Princeton, Princeton University Press, 2010.

13. See GEHRING, Ulrike and WEIBL, Peter (Ed.): *Mapping Spaces. Networks of Knowledge in 17<sup>th</sup> century Landscape Painting*. München, Hirmer, 2014.

with a number of cannon placed in the central tower. The lighthouse's cannon, particularly the middle ones, are pointing directly back at us, –into the eyes, faces and flesh of the beholders (fig. 1d).

In sum, this seascape in stone is characterized by ambiguities. It shows elements of territorialization and military control, emphasized by the existence of lighthouses, towers, cannon and the display of naval power; at the same time, the blue seascape with its agate frame opens up a space of freedom that transcends territorial control. This fluid space of freedom is evoked by the vastness and dynamism of the sea. It is an uncontrollable space where natural forces are embodied by the large, creamy, blue and golden waves of lapis lazuli (fig. 1e).

## LIVORNO

The harbor we gaze upon is that of Livorno situated on the western shores of the Italian peninsula, on the Tyrrhenian Sea, the main port of the Tuscan Archipelago. Livorno (also called Leghorn in English) served for nearly two centuries as what we today would call a «free port». It was a major site of early industrialization in Italy, one of the first Italian cities to have comprehensive electric street-lighting, and for a short period it was an elegant seaside resort attracting an international clientele.<sup>14</sup> From the seventeenth century onward it was home to a large and important Jewish community.<sup>15</sup> The city was also hosting sizeable Armenian and English «nations».<sup>16</sup> In 1764 Livorno witnessed the anonymous publication of *On Crimes and Punishments* by the legal and political theoretician Cesare Beccaria (1738-1794) which had a strong impact on constitutional thought. In 1881, Livorno became home to the naval academy of the recently unified Kingdom of Italy, and in 1921 it saw the founding of the Italian communist party. In the summer of 1943 it was heavily hit by a series of airstrikes, both the harbor and the synagogue suffering extensive damage.

In short, Livorno was and today still is a harbor city with many particularities that derive from its liminality, its pluralistic populace and communities as well as overlapping spaces and pertinent legal regulations. The city has a complex system of access points and closures to the sea, both in a metaphorical and physical sense and a differentiated system of thresholds and controls driven by trade and seafaring.<sup>17</sup>

14. CAGIANELLI, Francesca and MATTEONI, Dario: *Livorno, La Costruzione di un'immagine. Le Smanie della Villeggiatura*. Cisinello Balsamo – Milano, Silvana Editoriale, 2001.

15. BREGOLI, Francesca: *Mediterranean Enlightenment. Livornese Jews, Tuscan Culture and Eighteenth-Century Reform*, Stanford, California, Stanford University Press 2014; TRIVELLATO, Francesca: *The Familiarity of Strangers. The Sephardic Diaspora, Livorno and Cross-Cultural Trade in the Early Modern Period*. New Haven etc., Yale University Press, 2009; FRATARELLI FISCHER, Lucia: *Vivere Fuori dal Ghetto. Ebrei a Livorno e Pisa*. Torini, Silvio Zamorani Editore, 2008.

16. BRAUDEL, Fernand, ROMANO, Ruggiero: *Navires et Merchandises à l'entrée du Port du Livourne 1547-1611*, Paris 1951; see also ENGELS, Marie-Christine: *Merchants, Interlopers, Seaman and Corsairy. The Flemish Community in Livorno and Genoa (1615-1635)*, Hilversum, Uitgeverij Verloren 1997.

17. BAADER, Hannah and WOLF, Gerhard: «Asthetiken der Schwelle. Sieben Aspekte zur Morphologie und Topologie von Hafenzstädte im Nachantiken Mittelmeerraum». In: *Hafen und Hafenzstädte im Östlichen Mittelmeerraum von der Antike bis in Byzantinische Zeit. Neue Entdeckungen und Aktuelle Forschungsansätze/Harbors and Harbor Cities*

From 1601 to 1604 when Ligozzi and Gaffuri worked on the image in stone, Livorno was primarily a fortification and and as a city still in the first decades of its making.<sup>18</sup> It was bought by the Florentines from the Genoese in 1421 and was being used as a Florentine harbor in that same century.<sup>19</sup> Starting in the first half of the sixteenth century under Medici rule, the fortress and settlement of Livorno was constructed mostly *ex novo*. It only obtained the rights of a city in 1606 in a solemn ceremony. Livorno is situated on a small promontory south of Pisa, its placement here a response to the constant siltation of the vast area near the mouth of the Arno river, a geological process that had cut Pisa and Florence off from access to the sea and maritime navigation.

In 1580 Livorno had as few as five hundred inhabitants, but the numbers increased significantly in the following decades, this reinforced by trenchant political decisions and forced initiatives. Taking up his father and brother's older plans and projects, Ferdinando de' Medici (1549-1609) decided to further expand the fortified spaces through massive interventions in the environment, namely by digging canals and other waterways and building a large new fortress together with new city quarters.<sup>20</sup> By enlarging Livorno and its fortifications, Ferdinando I was creating an «island taken from land and sea» –to employ the words of a court panegyrist.<sup>21</sup> An etching from around 1614/15 by Jacques Callot depicts Ferdinando as the creator of Livorno, seated in his armchair and directing construction of the fortification walls through a sole finger pointed at craftsmen, slaves and other laborers (fig.2).



FIGURE 2. JACQUES CALLOT, AFTER A DRAWING BY BERNARDO POCCETTI (FORMERLY ATTRIBUTED TO MATTEO ROSSELLI) THE LIFE OF FERDINAND I DE MEDICI: THE GRAND DUKE ORDERS THE CONSTRUCTION OF THE FORTIFICATION WALLS OF THE LIVORNO HARBOR, 1614/1615. ENGRAVING, 20.3 X 30 CM. LONDON, BRITISH MUSEUM, MUSEUM NUMBER X,4.143. Photo: ©Trustees of the British Museum.

*in the Eastern Mediterranean from Antiquity to the Byzantine Period. Recent Discoveries and Current Approaches*. Ed. Sabine Ladstätter and Felix Pirson. Istanbul, Ege Yayinlari, 2015, 17-44; BAADER, Hannah and WOLF, Gerhard (Ed.): *Littoral and Liminal Spaces. The Early Modern Mediterranean and Beyond*, 56(1), 2014.

18. FRATTARELLI FISCHER, Lucia: «Livorno: Dal Pentagono di Buontalenti alla città di Ferdinando I». In: *Nuovi Studi Livornesi*, 19, 2012, 23-48; MONI, Liciano: *La costruzione di una città portuale: Livorno*. Livorno, Belforte e C. Editori, 2002; DANIELSON, Cornelia Joy: *Livorno. A study in 16<sup>th</sup> Century Town planning in Italia*. New York, Columbia University Press, 1986; *Livorno. Progetto e storia di una città tra 1500 e il 1600*. Exhibition Catalogue, Nistri-Lischi e Pacini Editori Pisa 1980; see also GUARNIERI, Gino: *Da Porto Pisano a Livorno Città attraverso le tappe della storia e della evoluzione geografica*. Pisa, Editrice Giardini, 1967; GUARNIERI, Gino: *Livorno Marinara: Gli Sviluppi Portuali, La funzione economica, la tecnica Commerciale –Marittima*. Livorno, Benvenuti & Cavaciocchi, 1962; NUDI, Giacinto: *Storia Urbanistica di Livorno. Dalle Origini al Secolo XVI*, Venezia 1951.

19. See MALLEY, Michael Edward: *The Florentine Galley in the Fifteenth Century*. Oxford, Clarendon Press, 1967.

20. MATTEONI, Dario: «La Costruzione della Città Nuova». In: *Livorno, Op. Cit.* 121. GUARRACCINO, Monica: *Le Pietre di Livorno. Transito e lavorazione delle Pietre Dure per la Cappella dei Principi di Firenze nel secolo XVII*. Livorno, Sillabe, 2009.

21. See the inscription on a fresco by Matteo Roselli in the Casino Medici, representing the construction of the fortress of Livorno; see ACIDINI, Christina: *Il Mare di Firenze. Arti e collezioni al tempo dei Medici*. Firenze, Le Lettere, 2012, 83.

The decision taken by his elder brother to build the new harbor along with fortifications was of strategic importance for Tuscany's maritime aspirations. The building project included the completion of a canal 22 kilometers in length, the *canale dei navicelli*. This waterway, still existing today, connected Livorno to Pisa and the Arno river and from there on to Florence. Some two thousand slaves together with five thousand local workers were involved in its construction, and it finally opened in 1603.<sup>22</sup>

In 1601, Livorno was therefore a place of remarkable contradictions. It was a major site of slavery, with large numbers of mostly Turkish captives used for cheap labor and as human propulsion in the duke's galleys;<sup>23</sup> while at the same time, in 1591, Ferdinando had promulgated the so-called «Leggi Livornine», one of the first legal measures in Europe that guaranteed religious freedom to Livorno's inhabitants.<sup>24</sup> The laws included the right to possess all kinds of religious books and writings and were actually addressing Jews and Armenians; only at the nominal level did they also comprise «Moors» and «Turks».<sup>25</sup> Even if people of Muslim faith were in reality excluded from the grand-ducal protection, we at least know of a prayer space for Muslim slaves. Today the bronze figures of captive slaves in Pietro Tacca's 1626 monument to Ferdinando are disturbing reminders of this ambiguous past of alterity, domination and economic exploitation.<sup>26</sup>

In fact Duke Ferdinando, who came to power when he vacated his cardinalate after the death of his brother Francesco I, described Livorno in a document from 1603 as «the key to his dominion» – «Livorno è la chiave dei miei».<sup>27</sup> In 1601 he must have decided to commission a brilliant hard-stone image of this key to his realm while this was still under construction. Hence the final stages of construction of the actual harbor and fortress of Livorno and commissioning of its precious image was undertaken simultaneously; in fact, both the making of the parts of the city of Livorno and its image went hand in hand.

## JACOPO LIGOZZI AND ULISSE ALDROVANDI: NATURE, STONES AND GEOLOGY

The petrified image Ferdinando commissioned was based on a drawing by the court painter and miniaturist Jacopo Ligozzi. His original sketch was lost in the process of the translation into hard stone. Both the existence and destruction

22. PREVITI, Marcella: *Il canale die Navicelli: Un legame d'acqua tra Pisa e Livorno*, Pisa. Ed. ETS, 2006.

23. GUARRACCINO, Monica, *Op. Cit.* MONGA, Luigi (Ed.), *Op. Cit.*

24. TRIVELLATO, Francesca (*op. cit.*), 97-100.

25. TRIVELLATO, Francesca (*op. cit.*); see also BELLATTI CECCOLI, Guido: *Tra Toscana e Medioriente. La Storia degli Arabi Cattolici a Livorno. Sec. XVII–XX*. Livorno, Editasca, 2008.

26. ROSEN, Mark: «Pietro Tacca's Quattro Mori and the Conditions of Slavery in Early seicento Tuscany». In: *The Art Bulletin* 97(1), 2015, 34-57; OSTROW, Stephen: «Pietro Tacca's Quattro Mori. The Beauty and Identity of the Slaves». In: *Artibus et Historiae* 71(xxxvi), 2015, 145-180.

27. ASF Mediceo del Principato 67, c. 229. Il.4.1603. See FRATTARELLI FISCHER 1989, *Op. Cit.*, 982. FRATTARELLI FISCHER, Lucia, *Op. Cit.* 2006.



FIGURE 3. JACOPO LIGOZZI, AGAVE AMERICANA (AGAVE AMERICANA L.), 1577-1587 CA. BLACK CHALK, INORGANIC AND ORGANIC COLOR PIGMENTS, ON PAPER PARTLY PREPARED WITH LEAD WHITE, 67.5 X 46.5 CM. FLORENCE, GABINETTO DISEGNI E STAMPE DEGLI UFFIZI, FONDO MEDICEO, INV. 1928 O. Photo: Gabinetto Fotografico del Polo Museale fiorentino, Florence

of Ligozzi's drawing are documented in archival records.<sup>28</sup> Jacopo Ligozzi is most commonly known for his meticulous drawings of plants and animals, most of them made for Francesco de' Medici, in total some 150 drawings of *naturalia*, with a focus on plants, fishes and birds. Some are originating from India others from the Americas or «Indies» including such specimens as parrots or agaves (fig. 3).<sup>29</sup>

Ligozzi also painted parts of the decoration for the Tribuna of the Uffizi, now lost, but reportedly portraying all kinds of fish in the room's lower section. We also know of lost images of Elba and Livorno in the grottos of Pratolino, and these may have resembled the drawing he made for the tabletop. In his later career, Ligozzi worked extensively for the ephemeral visual apparatuses of Medici propaganda.<sup>30</sup> His early drawings of *naturalia* were particularly esteemed and used as prototypes both for prints and works in *pietre dure*.<sup>31</sup> It is even very likely that the painter experimented with pigments of both an organic and inorganic kind.<sup>32</sup> Among Ligozzi's painted work is also a strikingly insightful and critical allegory that shows the globe and the continents, especially the Americas, under the pressures of human avarice.

We know that Jacopo Ligozzi was in contact with the Bolognese naturalist Ulisse Aldrovandi (1522-1605) and visited his collections to *natural-*

*ia* in Bologna, intensively studying his collection of plants. In fact Ligozzi's drawings served as models for Aldrovandi's publications. As Paula Findlen has argued, the Bolognese philosopher and naturalist was engaged in the dream of a «transformation of knowledge into power».<sup>33</sup> We might connect Ligozzi's drawings to

28. GIUSTI, Annamaria, *Op. Cit.*

29. DE LUCA, Elena, *Op.Cit.* and FAETTI, Marzia CECCHI, Alessandro, CONIGLIELLO, Lucilla, FAIETTI, Marzia and ACIDINI LUCHINAT Christina *Op. Cit.*

30. BIETTA, Monica, GIUSTI, Anna Maria and ACIDINI LUCHINAT, Christina (Eds.): *Ferdinando I de Medici. Maestrate Tantvm*. Livorno, Sillabe, 2009. Ligozzi also executed a chiaroscuro painting of the Harbour of Livorno, for the funeral of Francesco I.

31. GALLORI, Corinna and WOLF, Gerhard: «Tre Serpi, tre Vedoce ed alcune piante. I disegni inimitabili di Jacopo Ligozzi e le loro copie e traduzioni tra i progetti di Ulisse Adrovrandi e le pietre dure». In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 57(2), 2015, 213-251.

32. CECCHI, Alessandro, CONIGLIELLO, Lucilla, FAIETTI, Marzia and ACIDINI LUCHINAT, Christina, *Op. Cit.*

33. FINDLEN, Paula: *Possessing Nature. Museums, Science and Collecting and Scientific Culture in Early Modern Italy*. Berkley, Berkley University Press, 1996, 23 and 27.

*naturalia* with some of the convictions Ulisse Aldrovandi expressed in a letter to Grand Duke Francesco de' Medici in 1577. Here as elsewhere, the scholar makes reference to Ligozzi's work:

«There is no better thing in the world than painting as naturally as possible the things of this world, animals and plantlife, and to acquire knowledge of foreign species born in farflung lands. We can only know them through painting».<sup>34</sup>

Commenting on Ligozzi's paintings, Aldrovandi says that they seem «to be made from nature», or more precisely: «as if born in their natural habitat» («che paiano propriamente nate nel suo sito naturale»)<sup>35</sup> These phrases are the striking testimony of an early environmental thinking. Aldrovandi stresses his conviction that any plant or animal should be seen in its natural habitat and emphasises his wish to have more paintings of *naturalia*, whether these be plants, crustaceans, insects, worms or birds. Moreover, in the same letter, Aldrovandi also mentions stones among the natural things he wishes to be painted:

«For a perfect knowledge of the beauty of the larger parts of nature there should be paintings of all the stones since there are so many different types. It is wonderful to see them».<sup>36</sup>

Aldrovandi sent not only this letter to Florence but several stones whose origins, textures and qualities he describes at length. They came from places like Bohemia, Saxony, Naples and Egypt. It is worth noting that in Aldrovandi's thought, geology and geography are closely linked. The Bolognese scientist is interested in a specific stone as coming from a specific place, a place «on or beneath the surface of the earth» where the stone is «born» or «generated».<sup>37</sup> Stones and fossils were in fact among his major scientific interests, as were geological formations, and he was also fascinated by petrified wood. In fact, with his testament from 1603 he is the first scholar to use the word «geology».<sup>38</sup> Aldrovandi is in many ways making the claim for a new science of the earth with a focus of the study of minerals and stones. He continuously insists on the beauty of nature or the «larger parts of nature» and on their being far more interesting than any historical study of the ancient golden coins of deceased emperors.<sup>39</sup>

34. «...non trovo al mondo cosa che mi paia che dia più vaghezza all'huomo et utilità che la pittura massime delle cose naturali; perchè per quei individui da un eccellente pittore depinti veniamo in cognitione delle spetie straniere quantunque in lontani paesi nate». (Letter from 27. 9. 1577) In: Tosi, Alessandro: *Ulisse Aldrovandi e la Toscana. Carteggio e testimonianze documentarie*. Firenze, Leo Olschki Editore, 1999, 240.

35. Tosi, *Op. Cit.* 240.

36. «E per il perfetto compimento della bellezza della maggior parte della natura non lascerà a dietro tutte le sorte di pietre che per la figura determinata della pittura conoscer si possono». In: Tosi, Alessandro, *Op. Cit.* 240.

37. See, for example, the Aldrovandis letters of 1577, in: Tosi, Alessandro, *Op. Cit.* 235 and 238.

38. VAI, Gian Battista: «Aldrovandi's Will: Introducing the Term 'Geology' in 1603». In: *Four Centuries of the World Geology. Ulisse Aldrovandi in Bologna 1603*. Ed. Gian Battista Vai and William Cavazza. Bologna, Minerva Edizioni, 2003, 65-112; see also OLMÍ, Giuseppe: *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*, Bologna, il Mulino, 1992; and FISCHER, Angela: *Natureerkentnis und bei Konrad Gessner und Ulisse Aldrovandi*. Berlin, Gebr. Mann 2009.

39. Tosi, Alessandro, *Op. Cit.* : 240-242.

## INFRASTRUCTURES: A HARBOR CITY, A CHAPEL AND A SEASCAPE

Some twenty years after Ulisse Aldrovandi wrote the aforementioned letter to Francesco, this latter's brother Ferdinando decided to construct a monumental sepulchral chapel for the bodies of his parents and brother at the western end of the family's church of San Lorenzo.<sup>40</sup> He and his architect envisioned the impressive interior space of the chapel as a structure completely covered by and embellished with all kinds of hard stones. An even richer decoration of precious and semiprecious stones was planned for the altar and ciborium. As in the case of Livorno, Ferdinando was taking up ideas first conceived by his father Cosimo. The master in charge of the construction had also been responsible for the planning of the city of Livorno –the court architect Bernardo Buonacorsi, called Buontalenti (1531-1608).<sup>41</sup> It is indeed revealing to see the two constructions together, both of which were planned and executed in the same decades.

Construction of the chapel –the Cappella dei Principi– started in 1601 coinciding with commissioning of the Livorno seascape. The plan of the chapel and especially its interior was so ambitious that it was never completely finished. What we see today is a later attempt to create a coherent structure out of one, if not of several, unfinished projects<sup>42</sup>. In many respects, however, it still mirrors many elements of the plans developed by Ferdinando and his architect. There were indeed several extremely costly and highly elaborate pieces of stonework executed for the chapel but never incorporated into its decoration. Judging from the still existing pieces as well as from surviving drawings and architectural plans, the chapel was intended to be much more extravagant, variegated and colorful than we see it today. It would have been completely covered with marble of different hues and have included several slabs showing landscapes worked in hard stone. Among the most amazing pieces made for the chapel were the two slabs designed for the main altar. The work on these pieces was most probably begun in 1605, which means shortly after the Livorno seascape was finished. Again, Ligozzi's drawings served as models for the composition. They display a decoration of sardonyx vases, red chalcedony lilies, lapis lazuli flowers, birds, amethyst grapes, agate butterflies and lithic caterpillars –and might give an idea of the both cold and exuberant sensation, the aesthetic sophistication and the material value that was envisaged by the Gran Duke (fig. 4 detail).

Some documents would seem to indicate that the chapel was even made to house the Holy Sepulcher to be transferred from Jerusalem.<sup>43</sup> The overall sum spent on the construction up until 1835 was estimated as half a million scudi. Hardly

40. VACCARI, Vincenzo Vaccaro: «La Cappella dei Principe: Un Sogno Incompiuto». In: *Ferdinando Primo de' Medici. Maestrate Tantvm*. Ed. Monica Bietti and Annamaria Giusti. Livorno, Sillabe, 2009, 126-131; PRZYBOROWSKI, Claudia: «L'altare di Ferdinando I: Meraviglia Inattuata». In: *Ferdinando Primo de' Medici. Maestrate Tantvm*. Ed. Monica Bietti and Annamaria Giusti. Livorno, Sillabe, 2009, 134-143.

41. FARA, Amelio: *Bernardo Buontalenti*. Milano, Electa, 1995; FARA, Amelio: *Bernardo Buontalenti. L'architettura, la guerra e l'elemento geometrico*. Genova, Sagep Editrice, 1988.

42. VACCARI, Vincenzo *Op. Cit.* FARA, Amelio *Op. Cit.*

43. BIETTA, Monica and GIUSTI, Annamaria, *Op. Cit.*





FIGURE 4. GIOVAN BATTISTA SASSI AND JACOPO FLACH, BASED ON A MODEL BY JACOPO LIGOZZI AND BERNARDINO POCCHETTI, TABLE TOP WITH FLOWER VASES, BIRDS, GRAPES AND GRAIN EARS, 1603-1610 CA. PIETRA DURA INLAY, 95 X 184 CM. FLORENCE, GALLERIA PALATINA, INV. ODA 1911 N. 1512, DETAIL. Photo: author.

surprising then that after the death of Ferdinando the structure was compared to the pyramids in its attempt to achieve eternal durability; a comparison that was immediately rejected by the court.<sup>44</sup>

In order to acquire the materials for this monumental enterprise, Ferdinando began importing all kinds of hard and semiprecious stones to the Tuscan capital and its workshops. In 1602 he gave orders that anybody quarrying stone in Tuscany without his permission would be severely punished. At first he imported materials bought in Rome including 350 pieces of porphyry, fragments of damaged Roman statues and several sarcophagi.<sup>45</sup> All these materials were shipped to Florence via Livorno where the Duke established large workshops exclusively for the cutting of stones and marbles. Here Ferdinando's slaves had to saw the statue fragments into thin slices as well as those pieces coming in from quarries.<sup>46</sup> He was constantly trying to access new quarries and suitable stones, and craftsmen or artists like Bernardino Gaffuri would make trips to places like Corsica and Sicily in search of these.<sup>47</sup> As Monica Guarraccino has shown, the city of Livorno became an important

44. ROSSI, Ferdinando: *La Pittura di Pietra*. Firenze, Banca Toscana, 1967.

45. GUARRACCINO, Monica: *Le Pietre di Livorno. Transito e lavorazione delle Pietre Dure per la Cappella dei Principi di Firenze nel secolo XVII*. Livorno, Sillabe, 2009.

46. GUARRACCINO, Monica, *Op. Cit.*

47. ROSSI, *Op. Cit.*

center of stone craftsmanship and the site of much larger material transformations of treasures coming from the sea.<sup>48</sup> After they were cut the smaller pieces travelled the Arno to Florence where the complicated process of transforming them into images in *pietre dure* or *commesso* would begin in the duke's workshops. Among the main masters of this stonecutting art were Gaffuri and his family, but there were many others involved in the different stages of image-making.

The image of Livorno from stone –as realized by Ligozzi and Gaffuri– would therefore have been meaningful for the city's role in the larger enterprises of its ruler. In fact Livorno's fortification and expansion would become the infrastructure for construction of the funerary chapel, both projects planned and executed in the same decades. The meticulous seascape designed by Ligozzi and cut by Gaffuri might be considered a visual and material link between the two projects.

## PIETRE DURE: MATERIAL TRANSLATIONS

Ferdinando himself described the technique of *pietre dure* or *commesso* as a singular Florentine invention. Indeed the technique as it was developed and adopted in Florence (and to a certain degree in Prague) is of great complexity.<sup>49</sup> Apart from hard work extreme skill and great sensitivity are also required. It means working both with the material and against it. Pieces of stone must be cut into single forms that fit together, a technique similar but not identical to *intarsia* work. In order to produce the lithic images, the craftsman and artist must work with a drawing or the copy of a drawing that will be cut into smaller units; these single units are then used as patterns to be cut from stone. The making of an image in *pietre dure* thus involves dual vision on the part of the artist and craftsmen. The first step translates an environment into a drawing –a setting with shades, forms and colors– whereas the second exploits the stone's visual potential by translating its specific qualities and geological forms into the single elements of the image. Only when this double process is successfully effected can the specific material qualities, veins and colorations of the stones be integrated to constitute the larger lithic picture. In a very conscious way the making of *pietre dure* combines two very different and even contradictory ways of seeing, namely «into» the material by studying the stone with its individual forms and veins while seeing an overall image composed of the different pieces. This double process creates the nearly modernist effects of some of those images made from stone. It could be described as an amalgam of «vibrant» matter and «cold» materiality.<sup>50</sup>

How much its disturbing abstraction can lead to uncanny effects is perhaps best seen in two surviving portraits from the same period. One of them is the portrait created around 1605 of Pope Clement VIII in ceremonial cloth, today kept at the Getty

48. GUARRACCINO, Monica, *Op. Cit.*

49. GIUSTI, Anna Maria, 2006, *Op. Cit.*

50. BENNETT, Jane: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham and London, Duke University Press, 2010.

Museum, and the other one is a slightly earlier portrait of Ferdinando's father Cosimo I (fig. 5). The artists not only meticulously translated the physiognomy of the first Grand Duke of Tuscany into stone but also the white laces of his elegant collar. Besides high craftsmanship and skillful elaboration, these portraits generate a rather disturbing visual effect through their petrified faces of eternal de-humanized flesh.

## STONES: AESTHETICS AND COSMOLOGIES

The appreciation of stones, their forms, shapes, veins, their resistant and durable materiality, is indeed part of various aesthetic practices. It is a widespread, as well as transcultural, religious and aesthetic phenomenon. Stones can be appreciated merely for their forms and durable materiality, but they also can demarcate certain spaces as well as lending themselves to ritual practices. In addition, they can be esteemed by reason of their assumed environment-influencing properties. At Jerusalem's Dome of the Rock, that venerated site of three monotheistic religions, the large unworked stone demarcates the spot where Abraham is believed to have sacrificed his son; the rough and unworked rock is enshrined with highly refined incrustations of marbles. Likewise the rare black stone inserted in the eastern corner of the Kaaba in Mecca, plays an important role in the *hajj* ritual of purification and pilgrimage. In the Inca Empire, stones and rocks with specific shapes can serve as markers of religious topographies.<sup>51</sup> In China, unworked stones are appreciated for their forms, as they are thought to represent macrocosmic processes of heaven and earth and are understood as structured concentrations of energy. Here we find not only the so-called scholar stones, collected and praised for their shapes and outer forms, but also cut screens made from marble, the emphasis being on the stone's veins, like the illustrated example dating back to the seventeenth century and now in Minneapolis<sup>52</sup> (fig. 6).



FIGURE 5. FRANCESCO FERRUCCI, BASED ON A PAINTING BY DOMENICO CRESTI DETTO IL PASSIGNANO, PORTRAIT OF COSIMO I DE' MEDICI, 1598-1609, PIETRA DURA INLAY, 50 X 65 CM. FLORENCE, OPIFICIO DELLE PIETRE DURE. Photo with courtesy of Ministero dei beni e le attività culturali e del turismo. Museo delle Pietre Dure.

51. DEAN, Carolyn: *A culture of Stone. Inca Perspectives on Rock*, Durham, Duke University Press, 2010.

52. HAY, John: *Kernels of Energy, Bones of the Earth: The Rock in Chinese Art*. New York, China House Gallery, China Institute in America, 1985, 84-86.



FIGURE 6. CHINESE SCREEN BY UNKNOWN ARTIST, MING DYNASTY (17<sup>TH</sup> CENTURY) HUANG-HUA-LI, TIE-LI-MU AND TA-LI MARBLE, 215.27 X 179.07 X 105.41 CM. MINNEAPOLIS INSTITUTE OF ART, GIFT OF R. AND B. DAYTON, 96.120.7A-D. Photo: Public Domain (Minneapolis Institute of Art).

Hard and semiprecious stones had been a strongly cultivated passion of the Medici family ever since the fifteenth century. Lorenzo de' Medici was especially well known for his obsession with lithic objects, collecting stone vases and vessels of Roman or Hellenistic origin such as the Farnese Cup, cut from a single Indian sardonyx, or Sassanian and Fatimid stone vessels as well as contemporary productions made from sardonyx, agate, rock crystal, porphyry, lapis lazuli and amethyst.<sup>53</sup> It seems that Lorenzo not only appreciated the aesthetics of stones and gems but believed in their active or agentive properties and supposed healing and protective «virtues».

As we have seen, the aesthetic fascination with and religious veneration of stones can focus on a sole exemplar. Of equal fascination can be objects made from

53. ACIDINI LUCHINAT, Christina: *Treasures of Florence. The Medici Collection 1400-1700*. Munich, Prestel 1997; see also BAADER, Hannah: «Universen der Kunst, künstliche Paradiese der Universalität. Florenz, seine Sammlungen und Global Art History» I in *Anführungszeichen setzen: Kritische Berichte* 40, 2012, 48-59; FUSCO, Laurie and CORTI, Gino: *Lorenzo de' Medici, Collector of Antiquities: Collector and Antiquarian*. Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

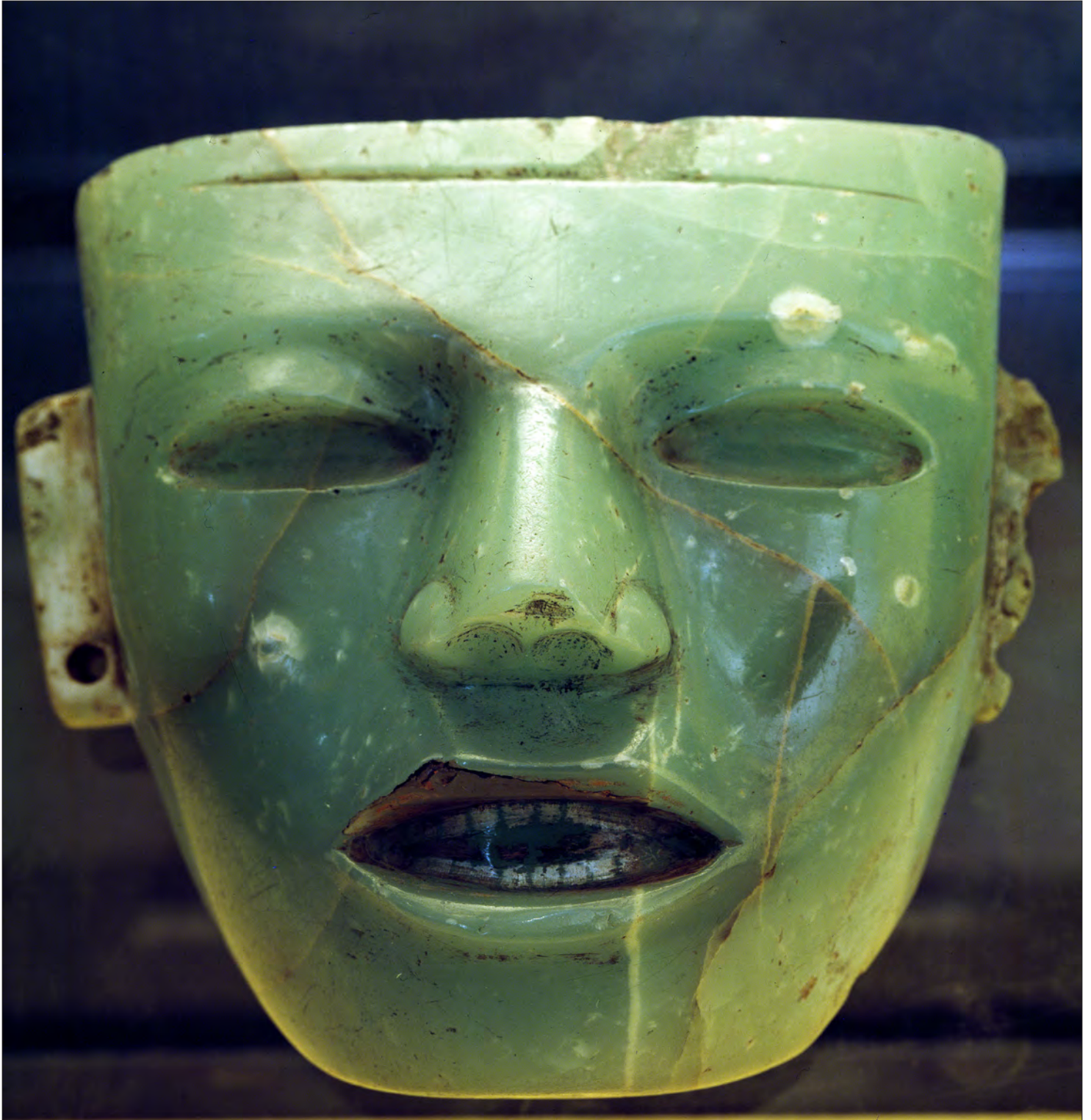


FIGURE 7. MESOAMERICAN MASK, TEOTIHUACAN CULTURE GREEN JADE, WITH INLAID RED LIPS AND WHITE TEETH. FLORENCE, MUSEO DEGLI ARGENTI, COLLEZIONE MEDICEA. Photo: per Concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali / Raffaello Bencini/Archivi Alinari, Firenze.

different types of cut stone. Creating ornamental decorations and images by combining small pieces of colored stones is a well-established technique for decorating floors, as in the Florence Baptistery or in the Medici's private chapel. Images were made of single-colored pieces of small stones, like the Byzantine micro mosaic icon in the Medici Collections since the early fifteenth century. Both techniques have often been quoted as belonging to the genealogy of the technique of the *commesso* or *pietre dure* and then combined with an antiquarian interest in Roman stone intarsia or *opus tessellatum*. Here, I would also like to broaden our framework and think about possible inspirations and genealogies by including carved-stone objects from the Americas. These imported artworks were on display in the Medici collections. Not only the ducal court and entourage but also artists or craftsmen laboring in their Uffizi Gallery workshops might have taken interest in the lithic aesthetics of these works. Among them were a Mesoamerican Mixtec mask fashioned from turquoise, coral and mother of pearl, today at the Museo Pigorini in Rome, as well as a large mask made from green jade with inlaid red lips and white teeth, today in the Museo degli Argenti (fig. 7). These objects might well have had an impact on the creation of the Florentine *pietre dure*.<sup>54</sup>

## CARTOGRAPHY, GEOLOGY AND THE LOCALITY OF STONES

In Western treatises of the time, stones were very often described with mention of their specific provenance. This petrological approach can be seen in Ulisse Aldrovandis short descriptions of particular stones, as too was the case with Agostino del Riccio in his *Istoria delle Pietre* compiled in Florence around 1597. A similar approach can be found in Ludovico Dolce's treatise on stones and gems, their qualities and virtues, published in Venice in 1565 and this a text that del Riccio often used as a reference for his own work.

Agostino del Riccio organizes his description of different stones according to regions or specific places. Among his chapter headings are «Grey Stone from Fiesole», «Mixed Marbles from Siena», «Tavertina from Volterra», «Paragone (black stone) from England», «Granite from Elba», «Stone called Occhiato («with eyes») from Antioch».<sup>55</sup> Of course sometimes these localities offer only very generic geographical information, like in the case of a stone called «oriental red», but in many other accounts the text contains more precise information. As Dolce tells us, every stone is «born» in a specific region and sometimes also differently in different regions: «Every region in the world generates other stones and gems», and »without a specific space of generation no stone could come into being».<sup>56</sup> If stones are part of the geological formation of the earth, collecting them can become a kind of mapping of the earth and a form of geography.

54. HEIKAMP, Detlef: *Mexico and the Medici*. Firenze, Ed. Edam, 1972.

55. DEL RICCIO, Agostino: *Istoria delle Pietre*. Firenze, Ed. Paola Barocchi (S.P.E.S.), 1979.

56. DOLCE, Ludovico: *Libri Tre di M. Lodovico Dolce nei quali si tratta delle diverse sorti delle gemme, che produce la natura, della qualità, grandezza, bellezza & virtù loro*. Venezia, Sessa, 1565.

This lithological mapping of the earth and geological formations might reveal a further meaning in both the aforementioned portrait of Cosimo I and the Livorno seascape. In the case of the portrait, except for the black stone in the background made from a piece of *pietra di paragone* imported from Flanders, all the other stones came from Tuscany.<sup>57</sup> The face and body of Ferdinando's father Cosimo, the first grand duke of the new state of Tuscany, is hence formed of materials taken from the territories of his state and dominion. The image of the potentate thus becomes an emblem of «naturalized» political power and rulership.

A broader geological and cartographical reading can also provide an important key for expanding our understanding of the seascape. As we have seen, the harbor of Livorno served as main center for the import and shipment of stones, including those coming from abroad, and so the image emerges as a map of the Medici's maritime global connections and trade networks, be they of stones or other merchandise. This dimension is most apparent with the lapis lazuli, the main «actor» in our image. The blue stone is likely imported from the Badakhshan Province of present-day Afghanistan, more specifically from the Sar-e-Sang mine in the Koksha Valley.<sup>58</sup>

Ferdinando had envisioned Livorno as the location for even more ambitious importations of further types of stones from new «sources». At his order, and under the command of Robert Thornton, in 1608 an expedition of vessels left the harbor of Livorno to voyage to Brazil and up the Amazon River. The explicit hope of this expedition was that it would return to Tuscany laden with gold, feathers and precious stones. Ferdinando stated this intention in a letter where he gives fairly precise instructions as to the aims and tasks of the expedition.<sup>59</sup> But when the expedition made port again in Livorno a year later, it did not meet the expectations. Moreover, Ferdinando was already dead, and so the enterprise remained without larger consequences for the Tuscan state. It could also be that in the year of his death, Ferdinando sent an expedition to the Mughal court in Delhi with the declared purpose of obtaining access to precious stones.<sup>60</sup> In any case an expedition from Florence must have reached Delhi between 1590 and 1640 and bringing with it the *pietre dure* image of a singing Orpheus, for the emperor Shah Jahan incorporated the work into the throne hall's marble screen, or *jharoka*, in the Red Fort in Delhi (fig. 8 and 9).<sup>61</sup>

57. GIUSTI, Annamaria: *Museum of Opificio delle Pietre Dure. The Official Guide*. Livorno, Sillabe, 2007.

58. FIRENZE MUSEI: *Lapislazzuli. Magia del Blu. Exhibition Catalogue*. Livorno, Sillabe, 2015.

59. ROSSI, Ferdinando: *La Pittura di Pietra*. Firenze, Banca Toscana, 1967.

60. ZOBÌ, Antonio: *Notizie Storiche riguardanti l'Imperiale e Reale Stabilimento dei lavori di Commesso in pietre dure di Firenze*. Firenze, Lemonnier, 1841; ZOBÌ, Antonio: *Notizie storiche sull'origine e progressi dei lavori di commesso in pietre dure che si eseguiscono nel I. e R. Stabilimento di Firenze*. Firenze, Stamp. Granducale, 1853.

61. KOCH, Ebba: *Shah Jahan und Orpheus. The Pietre dure decoration and the programme of the Throne in the Hall of Public Audiences at the Red Fort in Delhi*. Graz, Akademische Verlagsanstalt, 1988; KOCH, Ebba: «Le Pietre dure ed altre affinità artistiche Tra la Corte del Moghul e die Medici». In: *Lo Specchio del Principe. Mecennatissimi Paralleli*. Ed. Dalu Jones. Roma, Edizioni dell'Elefante, 1991, 17-36.



FIGURA 8. DELHI, RED FORT, SHAH JAHAN'S THRONE – JHAROKA, 1638-1648. Photo: author.



FIGURE 9. DELHI, RED FORT, BACK WALL OF THE NICHE BEHIND SHAH JAHAN'S THRONE – JHAROKA, 1638-1648. PIETRA DURA INLAY, ORPHEUS PANEL 22.7 X 14.5 CM. Photo: © Ebba Koch.

## SEAS, STONE AND WATER

We know that Ferdinando liked maps and enjoyed looking at them in his apartments and in the course of his daily duties. We can also imagine him looking at



the stone image of Livorno, the site of his larger commercial and global ambitions and the place that in new ways would connect Tuscany with the Mediterranean and beyond. It was a miniaturized dream of Medici maritime dominion, trade and connectedness, translated into a cool and durable but still vibrant image in stone. It can be read as a map unfolded on a table with the beholder looking on it from above and in a position of control. The work, created over a period of three years, unfolds beneath the gaze of a ruler who would see a petrified image of his harbor, «the key to his dominion», which would bring the treasures of the sea to Tuscany. Ligozzi and Gaffuri's work can therefore be read as the petrified early-modern thalassic dream, that dream of a seaborne world of mobility and trade which can somehow be fixed in place. Translating the harbor and seascape of Livorno into stone might have indeed been part of a larger translation, namely the attempt, or desire, to stabilize the changing world and petrify it into lasting translucent forms.

In the case of a seascape, however, transforming water into stone or vice versa has further implications. Not only does Dolce repeatedly tell us that nature generates the form taken by stones in exactly the same way as an artist does his art, but stones themselves were thought to be made of fire and water.<sup>62</sup> This concept of the

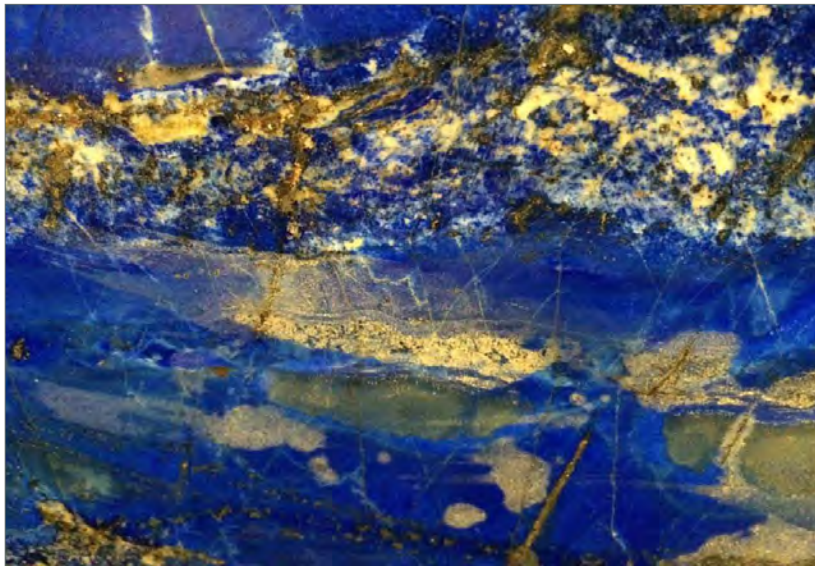


FIGURE 10. CRISTOFANO GAFFURI, BASED ON A DRAWING BY JACOPO LIGOZZI. TABLE TOP WITH A VIEW OF THE HARBOR OF LIVORNO, 1601-1604. PIETRA DURA INLAY, 107 X 94 CM. FLORENCE, GALLERIA DEGLI UFFIZI, INV. MOBILI ARTISTICI N. 1505. DETAIL OF IMAGE NR. 1. Photo: author.

geological formation of stones was reiterated by almost all early-modern authors as well as their precursors. According to this tradition, stones are liquid in nature and water is part of their «mineral virtue». This widely accepted view was used for the description of larger stone surfaces, like in Saint Mark's Basilica in Venice, where

62. BARRY, Fabio: «Walking on Water. Cosmic Floors in Antiquity and the Middle Ages». In: *Art Bulletin*, 89, 2007, 627-656.

the enormous marble slabs before the main altar were called «The Sea («il Mare») and thus evoking the vibrancy of their surface, if not cosmological.<sup>63</sup>

In the case of the Livorno seascape the lighter and darker parts of the lapis lazuli and the spread particles of the shimmering pyrite are translated into large waves and foam (fig. 10 detail). The vibrant materiality of the stone creates –and at the same time destroys– the illusion of the Livorno seascape and therefore plays both with and against mimesis, working with and against materiality, in its investigation of the stone’s potential. It is both the intelligence and skills of artists and craftsmen which made possible this probing of the material and the dynamics of the earth and the perceiving mind. And it is to this extent that we might compare the lapis lazuli seascape with Titian’s revolutionary woodcut of *The Crossing of the Red Sea* where the single strokes in the woodblock evoke the disturbing power of the sea –and of art as an aesthetic practice of both mind and material (fig. 11).



FIGURE 11. BERNARDINO BENALIO AND DOMENICO DALE GRECHE, AFTER A DRAWING BY TITIAN, *THE CROSSING OF THE RED SEA WITH PHARAOH’S ARMY BEING SUBMERGED*, 1514-1515 WOODCUT PRINTED FROM TWELVE BLOCKS ON TWELVE SHEETS, 121 X 221 CM. LONDON, BRITISH MUSEUM, MUSEUM NUMBER 1980,U.9. Photo: ©Trustees of the British Museum.

63. BARRY, Fabio, *Op. Cit.*

## BIBLIOGRAPHY

- ACIDINI LUCHINAT, Christina: *Treasures of Florence. The Medici Collection 1400-1700*. Munich, Prestel, 1997.
- ACIDINI, Christina: *Il Mare di Firenze. Arti e collezioni al tempo dei Medici*. Firenze, Le Lettere, 2012.
- ANGIOLINI, Franco: *I Cavalieri e il Principe. L'ordine di Santo Stefano e la Società Toscana in Età Moderna*. Firenze, Edizioni Firenze, 1996.
- BAADER, Hannah and WOLF, Gerhard (Ed.): *Littoral and Liminal Spaces. The Early Modern Mediterranean and Beyond. Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 56(1), 2014.
- BAADER, Hannah and WOLF, Gerhard: «Asthetiken der Schwelle. Sieben Aspekte zur Morphologie und Topologie von Hafenstädte im Nachantiken Mittelmeerraum». In: *Hafen und Hafenstädte im Östlichen Mittelmeerraum von der Antike bis in Byzantinische Zeit. Neue Entdeckungen und Aktuelle Forschungsansätze/Harbors and Harbor Cities in the Eastern Mediterranean from Antiquity to the Byzantine Period. Recent Discoveries and Current Approaches*. Ed. Sabine Ladstätter and Felix Pirson. Istanbul, Ege Yayinlari, 2015, pp.17-44.
- BAADER, Hannah, WOLF, Gerhard (Ed.): *Das Meer, der Tausch und die Grenzen der Repräsentation*. Zürich: Diaphanes Verlag, 2010.
- BAADER, Hannah: «Universen der Kunst, künstliche Paradiese der Universalität. Florenz, seine Sammlungen und Global Art History I». In: *Kritische Berichte* 40, 2012, pp. 48-59;
- BARRY, Fabio: «Walking on Water. Cosmic Floors in Antiquity and the Middle Ages». In: *The Art Bulletin*, 89(4), 2007, pp.627-656.
- BELLATTI CECCOLI, Guido: *Tra Toscana e Medioriente. La Storia degli Arabi Cattolici a Livorno. Sec. XVII-XX*. Livorno, Editasca, 2008.
- BENNETT, Jane: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham and London, Duke University Press, 2010.
- BIETTA, Monica, GIUSTI, Anna Maria and ACIDINI LUCHINAT, Christina (Ed.): *Ferdinando I de Medici. Maiestate Tantvm*. Livorno, Sillabe, 2009.
- BRAUDEL, Fernand and ROMANO, Ruggiero: *Navires et Merchandises à l'entrée du Port du Livourne 1547-1611*, Paris 1951.
- BREGOLI, Francesca: *Mediterranean Enlightenment. Livornese Jews, Tuscan Culture and Eighteenth-Century Reform*. Stanford, California, Stanford University Press 2014.
- BUNDESKUNSTHALLE: *Florenz!*. Exhibition Catalogue. München, Hirmer 2013.
- CAGIANELLI, Francesca and MATTEONI, Dario: *Livorno, La Costruzione di un'immagine. Le Smanie della Villeggiatura*. Cisinello Balsamo – Milano, Silvana Editoriale, 2001.
- CAROCCI, Guido: *Bagni e Villeggiature in Toscana. Guida Storico Artistica e Commerciale*. Firenze, Galletti e Cocci, 1899.
- CECCHI, Alessandro, CONIGLIELLO, Lucilla, FAIETTI, Marzia and ACIDINI LUCHINAT Christina (Ed.): *Jacopo Ligozzi. Pittore Universalissimo*. Livorno, Sillabe, 2014.
- DABAG, Mihran, HALLER, Dieter, JASPERT, Nikolas and LICHTENBERGER, Achim: *New Horizons. Mediterranean Research in the 21<sup>st</sup> Century*. Paderborn, Ferdinand Schöningh, 2016.
- DANIELSON, Cornelia Joy: *Livorno. A study in 16<sup>th</sup> Century Town planning in Italia*. New York, Columbia University Press, 1986.
- DEAN, Carolyn: *A culture of Stone. Inca Perspectives on Rock*, Durham, Duke University Press, 2010.
- DEL RICCIO, Agostino: *Istoria delle Pietre*. Firenze, Ed. Paola Barocchi (S.P.E.S.), 1979.

- DELEUZE, Gilles and GUATTARI, Félix: *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Transl. Brian Massumi. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.
- DE LUCA, Maria Elena, FAIETTI, Marzia (Ed.): *Jacopo Ligozzi, «Altro Apelle»*. Firenze, Giunti 2014.
- DOLCE, Ludovico: *Libri Tre di M. Lodovico Dolce nei quali si tratta delle diverse sorti delle gemme, che produce la natura, della qualità, grandezza, bellezza & virtù loro*. Venezia, Sessa, 1565.
- ENGELS, Marie-Christine: *Merchants, Interlopers, Seaman and Corsairy. The Flemish Community in Livorno and Genoa (1615-1635)*. Hilversum, Uitgeverij Verloren, 1997.
- FAIETTI, Marzia, NOVA, Alessandro and WOLF, Gerhard: *Jacopo Ligozzi 2015. Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 57(2), 2015. FARA, Amelio: *Bernardo Buontalenti. L'architettura, la guerra e l'elemento geometrico*. Genova, Sagep Editerice, 1988.
- FARA, Amelio: *Bernardo Buontalenti*. Milano, Electa, 1995.
- FINDLEN, Paula: *Possessing Nature. Museums, Science and Collecting and Scientific Culture in Early Modern Italy*. Berkley, Berkley University Press, 1996.
- FISCHEL, Angela: *Naturerkenntnis und bei Konrad Gessner und Ulisse Aldovrandi*. Berlin, Gebr. Mann, 2009.
- FIRENZE MUSEI: *Lapilazzuli. Magia del Blu. Exhibition Catalogue*. Livorno, Sillabe, 2015.
- FRATARELLI FISCHER, Lucia: «Lo Sviluppo di una città portuale. Livorno 1575-1720». In: FOLIN, Marco: *Sistole/Diastole. Episodi una trasformazione urbana nell'Italia della Città*. Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti 2006, pp. 271-333.
- FRATARELLI FISCHER, Lucia: «Livorno: Dal Pentagono di Buontalenti alla città di Ferdinando I». In: *Nuovi Studi Livornesi* 19, 2012, pp.23-48.
- FRATARELLI FISCHER, Lucia: *Vivere Fuori dal Ghetto. Ebrei a Livorno e Pisa*.Torini, Silvio Zamorani Editore, 2008.
- FRATI, Piero: *Livorno nelle Antiche Stampe. Piante e vedute della Città dalla fine del secolo XVI alla fine del secolo XIX*, Livorno, Cassa di risparmio di Livorno, 2000.
- PLANHOL, Xavier: *L'Islam et la Mer. La Mosquée et le Matelot, VII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> Siècle*. Paris, Perrin, 2000.
- FUSCO, Laurie and CORTI, Gino: *Lorenzo de'Medici, Collector of Antiquities: Collector and Antiquarian*. Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- GALLORI, Corinna and WOLF, Gerhard: «Tre Serpi, tre Vedoce ed alcune piante. I disegni inimitabili di Jacopo Ligozzi e le loro copie e traduzioni tra i progetti di Ulisse Adrovrandi e le pietre dure». In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 57(2), 2015, pp.213-251.
- GEHRING, Ulrike and WEIBL, Peter (Ed.): *Mapping Spaces. Networks of Knowledge in 17<sup>th</sup> century Landscape Painting*. München, Hirmer, 2014.
- GHEZZI, Renato: *Livorno e il Mondo Islamico nel XVII Secolo. Navigilio e Commercio di Importazione*. Bari, Carucci Editore 2007.
- GIUSTI, Annamaria: *Museum of Opificio delle Pietre Dure. The Official Guide*. Livorno, Sillabe,2007.
- GIUSTI, Annamaria: *Pietre Dure: The Art of Semiprecious Stonework*. Los Angeles, Getty Publications, 2006.
- GREENE, Molly: *Catholic Pirates and Greek Merchants. A Maritime History of the Mediterranean*. Princeton, Princeton University Press, 2010.
- GUARNIERI, Gino: *Da Porto Pisano a Livorno Città attraverso le tappe della storia e della evoluzione geografica*. Pisa, Editrice Giardini, 1967.
- GUARNIERI, Gino: *Livorno Marinara: Gli Sviluppi Portuali, La funzione economica, la tecnica Commerciale – Marittima*. Livorno, Benvenuti & Cavaciocchi, 1962.

- GUARRACCINO, Monica: *Le Pietre di Livorno. Transito e lavorazione delle Pietre Dure per la Cappella dei Principi di Firenze nel secolo XVII*. Livorno, Sillabe, 2009.
- HARTOG, Francois: *The Mirror of Herodotus. The Representation of the Other in the Writing of History*. Berkeley, University of California Press, 1988.
- HAY, John: *Kernels of Energy, Bones of the Earth: The Rock in Chinese Art*. New York, China House Gallery, China Institute in America, 1985.
- HEIKAMP, Detlef: *Mexico and the Medici*. Firenze, Ed. Edam, 1972.
- HORDEN, Peregrine and PURCELL, Niklas: *The Corrupting Sea: A Study of Mediterranean History*. Oxford, Blackwell, 2000.
- HORDEN, Peregrine: «Mediterranean Connectivity: A Comparative Approach». In: *New Horizons. Mediterranean Research in the 21<sup>st</sup> Century*. Ed. Mihra Dabag, Dieter Haller, Nikolas Jaspert and Achim Lichtenberger. Paderborn, Ferdinand Schöningh, 2016, pp. 211-224.
- KANT, Immanuel: *Critique of Pure Reason*. Ed. and transl. Paul Guyer and Allen Wood. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- KOCH, Ebba: «Le Pietre dure ed altre affinità artistiche Tra la Corte del Moghul e die Medici». In: *Lo Specchio del Principe. Mecennatissimi Paralleli*. Ed. Dalu Jones. Roma, Edizioni dell'Elefante, 1991, pp.17-36.
- KOCH, Ebba: *Shah Jahan und Orpheus. The Pietre dure decoration and the programme of the Throne in the Hall of Public Audiences at the Red Fort in Delhi*. Graz, Akademische Verlagsanstalt, 1988.
- Livorno. Progetto e storia di una città tra 1500 e il 1600*. Exhibition Catalogue, Pisa, Nistri-Lischi e Pacini Editori, 1980.
- MALLET, Michael Edward: *The Florentine Galley in the Fifteenth Century*. Oxford, Clarendon Press, 1967.
- MILLER, Peter (Ed.): *The Sea. Thalassography and Historiography*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2013.
- MONGA, Luigi (Ed.): *The Journal of Aurelio Scetti: A Florentine Galley Slave at Lepanto (1565-1577)*. Tempe-Arizona, Arizona Center for Medieval and Renaissance, 2004.
- MONI, Liciano: *La costruzione di una città portuale: Livorno*. Livorno, Belforte e C. Editori, 2002.
- NUDI, Giacinto: *Storia Urbanistica di Livorno. Dalle Origini al Secolo XVI*, Venezia 1951.
- OLMI, Giuseppe: *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*. Bologna, il Mulino, 1992.
- OSTROW, Stephen: «Pietro Tacca's Quattro Mori. The Beauty and Identity of the Slaves». In: *Artibus et Historiae* 71(xxxvi), 2015, pp. 145-180.
- PREVITI, Marcella: *Il canale die Navicelli: Un legame d'acqua tra Pisa e Livorno*, Pisa. Ed. ETS, 2006.
- PRZYBOROWSKI, Claudia: «L'altare di Ferdinando I: Meraviglia Inattuata». In: *Ferdinando Primo de' Medici. Maiestate Tantvm*. Ed. Monica Bietti and Annamaria Giusti. Livorno, Sillabe, 2009, pp. 134-143.
- RANCIÈRE, Jacques: *The Names of History. On the Poetics of Knowledge*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.
- Rosen, Mark: «Pietro Tacca's Quattro Mori and the Conditions of Slavery in Early seicento Tuscany». In: *The Art Bulletin* 97, 2015, pp. 34-57.
- ROSSI, Ferdinando: *La Pittura di Pietra*. Firenze, Banca Toscana, 1967.
- SCHMITT, Carl: *Land and Sea. A World-historical meditation*. Candor, NY, Telos Press Publishing, 2015.
- TOSI, Alessandro: *Ulisse Aldrovandi e la Toscana. Carteggio e testimonianze documentarie*. Firenze, Leo Olschki Editore, 1999.

- TRIVELLATO, Francesca: *The Familiarity of Strangers. The Sephardic Diaspora, Livorno and Cross-Cultural Trade in the Early Modern Period*. New Haven etc., Yale University Press, 2009.
- TROTTA, Giampolo: *L'antico Porto Pisano e la Torre del Marzocco a Livorno*. Livorno, Debate Ortello srl, 2005.
- URBANI, Patrizia: «Repertorio dei Manifattori di Ferdinando I». In: *Ferdinando I de' Medici 1549-1609: Maestrate Tantvm*, ed. Monica Biette and Annamaria Giusti, Livorno, Sillabe, 2009, pp.144-147.
- VACCARI, Vincenzo Vaccaro: «La Cappella dei Principe: Un Sogno Incompiuto». In: *Ferdinando Primo de' Medici. Maestrate Tantvm*. Ed. Monica Bietti and Annamaria Giusti. Livorno, Sillabe, 2009, pp.126-131.
- VAI, Gian Battista: «Aldrovandi's Will: Introducing the Term 'Geology' in 1603». In: *Four Centuries of the World Geology. Ulisse Aldrovandi in Bologna 1603*. Ed. Gian Battista Vai and William Cavazza. Bologna, Minerva Edizioni, 2003.
- ZOBI, Antonio: *Notizie Storiche riguardanti l'Imperiale e Reale Stabilimento dei lavori di Commesso in pietre dure di Firenze*. Firenze, Lemonnier, 1841.
- ZOBI, Antonio: *Notizie Storiche sull'origine e progressi dei lavori di commesso in pietre dure che si eseguiscono nel I. e R. Stabilimento di Firenze*. Firenze, Stamp. Granducale, 1853.



# MISCELÁNEA · MISCELLANY





# NUEVOS DATOS SOBRE LA TEMPRANA DIFUSIÓN DEL AJEDREZ EN LOS PIRINEOS, Y UNA REFLEXIÓN SOBRE LAS PIEZAS DE ÀGER<sup>1</sup>

## NEW EVIDENCES ON THE EARLY SPREAD OF CHESS IN THE PYRENEES, AND A CONSIDERATION ABOUT THE ÀGER SET

Joan Duran-Porta<sup>2</sup>

Recibido: 27/08/2016 · Aceptado: 15/11/2016  
DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2017.17103>

### Resumen

Los documentos más antiguos que evidencian la difusión del ajedrez en la Europa medieval cristiana proceden de los condados catalanes y la región oriental de los Pirineos. A los datos manejados habitualmente por la historiografía, se añaden aquí dos noticias de notable interés que confirman la presencia de piezas de cristal de roca en el monasterio de Ripoll y en la catedral de Roda de Isábena. El artículo pretende, además, revisar lo que sabemos del excepcional conjunto conservado de Sant Pere de Àger y plantear que fuera, en origen, una donación a la colegiata de los descendientes del magnate Arnau Mir de Tost, es decir de alguno de los vizcondes de Àger –luego condes de Urgell– de la familia Cabrera.

### Palabras clave

Ajedrez; Juegos de mesa; Cristal de roca; Àger; Condados catalanes; Documentación medieval.

### Abstract

The oldest documents revealing the spread of chess in medieval Christian Europe come from the Catalan counties and the Eastern Pyrenees. The aim of this paper is to add two new documentary evidences which confirm the presence of rock crystal chess pieces both in the abbey of Santa Maria de Ripoll and in the cathedral of Roda de Isábena. Additionally, the present study tries to reexamine our current knowledge regarding the exceptional set of pieces coming from the collegiate church of

---

1. El presente artículo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación «Movilidad y transferencia artística en el mediterráneo medieval (1187-1388). Artistas, objetos y modelos – Magistri Mediterranei» (MICINN: HAR2015-63883-P).

2. Universitat Autònoma de Barcelona. C. e.: [joan.duran@uab.cat](mailto:joan.duran@uab.cat)

Sant Pere in Àger, suggesting it may have been a donation from one of the descendants of Arnau Mir de Tost, who were the viscounts of Àger of the Cabrera family and later became counts of Urgell.

**Keywords**

Chess; Board games; Rock crystal; Àger; Catalan counties; Medieval documents.

.....

NO HAY DUDA de que la península Ibérica fue una de las principales vías de entrada del ajedrez al Occidente cristiano. Tanto los historiadores del juego como los especialistas en importaciones islámicas han prestado especial atención a una serie de documentos que atestiguan muy tempranamente la existencia de piezas en los condados catalanes, además de analizar el origen y los rasgos fundamentales de las figuras conservadas no sólo en el área catalana sino en todo el territorio peninsular<sup>3</sup>. Me gustaría añadir, en las páginas que siguen, un par de noticias igualmente tempranas que confirman el precoz arraigo del ajedrez en la región catalano-pirenaica, y luego, en una segunda parte del texto, afrontar brevemente la cuestión de la diversidad morfológica del espectacular conjunto de piezas procedente de Àger, y corregir la interpretación generalizada de que tal diversidad demuestra la existencia original de varios juegos completos<sup>4</sup>.

## EL AJEDREZ EN LAS FUENTES CATALANAS

El documento más antiguo que informa de la presencia del ajedrez en la Europa cristiana es el testamento de Ermengol I de Urgell, fechado en el año 1007/1008. Entre sus numerosos legados, el conde urgelitano concede al monasterio de *sancti Egidii* (es decir, a la abadía de Saint-Gilles-du-Gard, en el Languedoc oriental), «ip-sos meos schachos ad ipsa opera de ecclesia»<sup>5</sup>. Nada se indica del número de piezas ni de su material, que quizás podemos suponer que era cristal de roca, que es lo más habitual en donaciones de este tipo. Es llamativo que cincuenta años más tarde la condesa Ermessenda de Barcelona, cuñada de Ermengol (era entonces ya viuda de su hermano mayor, Ramon Borrell), hiciera donación a la misma iglesia languedociana de sus propias piezas de ajedrez, tal y como se recoge en su testamento sacramental de 1058: «et [dimissit] Sancto Egidio Nemausensis suos eschacos cristalinus ad tabulam»<sup>6</sup>.

La reiteración del monasterio receptor no deja de ser curiosa, pues aunque la abadía de Saint-Gilles «cerca de Nîmes» se estaba afianzando ya entonces como centro de peregrinación, los legados ofrecidos desde Catalunya fueron bastante escasos y los intereses occitanos de la política catalana nunca llegaron al condado de *Sant Geli*, que era posesión de la casa de Tolosa. Puede que algunas de las piezas ofrecidas por los dos condes catalanes se dedicaran al ornato del sepulcro del santo titular de la abadía. Sugiere esta eventualidad la detallada descripción que hay, de dicho sepulcro, en la *Guía del Peregrino* del Códice Calixtino (Saint-Gilles era una

3. El estudio clásico para la historia del ajedrez, todavía de referencia, es el de: MURRAY, Harold James Ruthven, *A History of Chess*. Londres, Oxford University Press, 1913. En las notas posteriores se mencionaran las aportaciones más relevantes de base artística o arqueológica.

4. Una versión inicial de los argumentos aquí presentados en: DURAN-PORTA, Joan, *L'orfebreria romànica a Catalunya (950-1250)*, (Tesis doctoral inédita), Universitat Autònoma de Barcelona, 2015, I, 166-167 y 429-435.

5. El documento es conocido desde antiguo. Utilizo la edición de: BARAUT, Cebrià: «Els documents, dels anys 981-1010, de l'Arxiu Capítular de la Seu d'Urgell», *Urgellia*, III, (1980), doc. 300, 131-132.

6. FELIU, Gaspar & SALRACH, Josep Maria (dirs.), *Els pergamins de l'Arxiu Comtal de Barcelona de Ramon Borrell a Ramon Berenguer I*. Barcelona, Fundació Noguera, 1999, doc. 513, II, 943-945.

estación importante del camino meridional hacia Santiago), si bien es verdad que se trata de un texto posterior en más de un siglo. Se informa allí que estaba colocado justo detrás del altar mayor («ingens arca aurea que est retro eius altare») y que disponía de una cubierta a dos aguas en cuyo ápice se encastaban trece piezas de cristal de roca; algunas de dichas piedras se especifica literalmente que eran «in modo scacorum», es decir que estaban talladas a manera de figuras de ajedrez<sup>7</sup>. En realidad, la incorporación de piezas en el ornato de muebles y objetos de orfebrería fue muy común en la plena Edad Media, pues por su bello y reducido formato de líneas abstractas se utilizaban fácilmente como gemas; incluso era usual que se reaprovecharan en encastes sucesivos. Hay algunos ejemplos de ello en obras conservadas, como en la denominada Arca de san Felices del monasterio castellano de San Millán de la Cogolla, cuyas grandes figuras quizás estuvieran ya en un primitivo relicario ofrecido por Sancho el Mayor hacia 1030<sup>8</sup>.

La historiografía maneja, para el área catalana, todavía dos o tres documentos más relacionados con el ajedrez en época temprana<sup>9</sup>. Una tercera noticia se localiza en el testamento de un tal Ramon, levita, otorgado antes de partir en peregrinación a Compostela en 1045. Este personaje disponía de amplias posesiones en la zona septentrional del condado barcelonés, en Betulona (la actual Badalona), y entre los bienes muebles que guardaba en ellas se distinguen «ipsos escachos et ipsas tabulas de osso», que son concedidos a su hermano Bernat<sup>10</sup>. Aunque evidentemente las piezas de hueso debían ser de coste relativamente bajo, la intención del legado y su contexto familiar implican un interés específico por ellas, y revelan la creciente importancia de los juegos en el mundo cortesano de la naciente sociedad feudal.

De todos modos, en los textos predominan los materiales preciosos. Las otras referencias ya conocidas al ajedrez nos hablan, de nuevo, de piezas de cristal de roca, en este caso acompañadas de otras de marfil. Las encontramos mencionadas genéricamente en el testamento del año 1068 de Arsenda de Àger, la esposa del magnate

7. Véase: VIELLARD, Jeanne, *Le guide du pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle*. París, Librairie Philosophique J. Vrin, 2004 (1938), 42. La expresión se traduce a veces como «en forma de tablero de ajedrez», pero es mucho mejor (acorde con la ubicación de los cristales en el vértice de la cubierta del sepulcro) interpretar que son los cristales los que se reconocen como piezas.

8. Según se plantea en: CASAMAR, Manuel & VALDÉS, Fernando, «Saqueo o comercio. La difusión del arte fatimí en la Península Ibérica», *Codex aquilarensis*, 14 (1999), 151-152. Otro caso conocido, por ejemplo, es el de la pieza encastada en la arqueta de sant Mauricio del monasterio de Saint-Maurice de Agaune, que al parecer procedía de un antiguo frontal de altar del siglo XI (SCHÄDLER, Ulrich, «Eine Bergkristall-Schachfigur in der Schweiz», en *Festschrift für Egbert Meissenburg: Schachforschungen*. Viena, Refordis, 2008, 654-658).

9. Debo decir que es errónea la habitual inclusión, entre estos documentos, de la noticia que hay en el testamento del presbítero urgelitano Seniofred del año 1044 (editado en: BARAUT, Cebrià, «Els documents, dels anys 1036-1050, de l'Arxiu Capítular de la Seu d'Urgell», *Urgellia*, V, 1982, doc. 574, 102-103). Se alude allí al legado de «ipso sacac que abeo in ipsa Sede», pero la lectura completa del texto desmiente que deba identificarse el vocablo «sacac» con «scac», pues de lo que se trata es de una «saca», un saco grande que se utilizaba para guardar materiales sólidos como cereales o ropajes. El término «saca» es ampliamente documentado en la época: TRIAS FERRI, Laura: *La terminologia tèxtil a la documentació llatina de la Catalunya altomedieval*, (Tesis doctoral inédita), Universitat de Barcelona, 2012, 223-224.

10. Edición en: BAUCCELLS, Josep, *et alt., Diplomatarium de l'Arxiu Capítular de la catedral de Barcelona*. Barcelona, Fundació Noguera, 2006, doc. 687, III, 1166-1171. Las «tabulas» mencionadas aquí no son, como se señala a menudo, tableros para el ajedrez, sino fichas del llamado «juego de tablas», precedente del moderno backgamon y otro de los juegos de mesa habituales en el periodo: Véase, al respecto: MURRAY, Harold James Ruthven, «The Mediæval Games of Tables», *Medium Ævum*, X-2 (1941), 57-69.

de frontera urgelitano Arnau Mir de Tost. Arsenda concede a su marido la potestad para con ellas tras su muerte: «tabulas nostras et eschachos vadant secundum mandamentum senior»<sup>11</sup>, y es interesante señalar que el legado implica una cierta propiedad femenina, o cuanto menos compartida con el esposo, de los juegos de mesa<sup>12</sup>. Unos años más tarde, las mismas piezas aparecen citadas con mayor detalle (y con información acerca de sus materiales y su cantidad) en un inventario de los bienes del propio Arnau Mir, redactado –como en el caso del documento de 1045– antes de una peregrinación compostelana: «III d'escabs vivoril, et alios III parilios de cristal»<sup>13</sup>. Los datos han suscitado algunas hipótesis interesantes por cuanto es lógico relacionarlos con el conjunto de escaques de cristal de roca de Sant Pere de Àger, institución fundada por el magnate y que estuvo siempre estrechamente relacionada con su linaje. Luego volveremos a su interpretación.

La profusión de referencias al ajedrez en los condados catalanes resulta un tanto insólita, aunque probablemente se deba, sólo, a la tan abundante y afortunada conservación de diplomas de ámbito privado de su territorio, sobre todo de testamentos<sup>14</sup>. Informa, en cualquier caso, del gusto de la nobleza local para con la práctica del juego, aunque es evidente que las piezas de lujo se adquirirían especialmente por su valor material y por su exótica belleza<sup>15</sup>. En alguna ocasión, por cierto, se ha querido relacionar la heráldica del condado de Urgell (al que pertenecen algunas de estas referencias documentales, aunque desde luego no todas) con la difusión específica del ajedrez en la región<sup>16</sup>. El escudo es un ajedrezado de oro y sable, y aunque la sugerencia de relación tiene cierto encanto, en realidad la aparición de emblemas heráldicos en Europa no es anterior a mediados del siglo XII, y las armas urgelitanas en concreto sólo se conocen a partir del XIII. Nada parece que tengan que ver, pues, con la pasión por el juego de sus clases dirigentes, pasión que por otra parte se generalizó muy rápidamente por todo el continente.

Aun así, las referencias escritas al ajedrez en el resto del Occidente cristiano no suelen ser tan tempranas. Sólo hay un texto, de ámbito germánico, que puede situarse al parecer en una cronología similar a la de los primeros documentos catalanes, aunque su datación en el entorno del año mil se infiere sólo del análisis paleográfico y diplomático. Se trata del poema conocido como *Versus de scachis*,

11. Como en el documento anterior (*vid. n. 10*), las «tabulas» citadas no son tableros sino fichas para el juego de tablas. El testamento se ha publicado en numerosas ocasiones, i.e.: CHESÉ, Ramon, *Col·lecció diplomàtica de Sant Pere d'Àger fins 1198*. Barcelona, Fundació Noguera, 2011, doc. 87, l, 326-331.

12. La dama incluso pide a sus albaceas que vendan uno de sus mejores ropajes a fin de evitar la pérdida de las tablas de plata (aunque, cuidado, no dice nada de las piezas de ajedrez).

13. CHESÉ, Ramon: *op. cit.*, doc. 89, l, 333-335. El inventario alude también a las fichas del juego de tablas ya mencionadas en el testamento de Arsenda, las cuales (a diferencia de los escaques) van aquí completadas con un tablero: «tabulas argenteas cum illorum tabuler».

14. Es enorme el valor de estos testamentos para el conocimiento del patrimonio material de la nobleza de la época. Véase: DURAN-PORTA, Joan, «Relinquo ad ipsa tabula de argento... La orfebrería en los testamentos catalanes de los siglos XI-XII», *Anales de Historia del arte*, 24, núm. especial (2014), 119-131 (en esp. 122-123).

15. En todo caso, lo generalizado de las alusiones y, en particular, la mencionada referencia del 1045 a unas piezas de hueso (es decir, sin valor material) confirman que en los condados catalanes se jugaba efectivamente al ajedrez durante el siglo XI, quizás incluso antes.

16. Lo planteaba, aunque con prudencia: RIQUER, Martí de, *Heráldica catalana*. Barcelona, Quaderns Crema, 1983, l, 196-197.

que se conserva, copiado en dos manuscritos distintos, en el monasterio suizo de Einsiedeln. Es especialmente evocador, dicho poema, porque detalla las reglas del juego, lo que revela quizás el mismo proceso de su difusión territorial; claro está que no se mencionan en él piezas concretas<sup>17</sup>.

En fin, contando con ambos precoces contextos referenciales, el catalán y el germano, no hay duda de que el ajedrez se conoció en la Europa cristiana por lo menos desde la segunda mitad del siglo x<sup>18</sup>. Nadie discute tampoco que su introducción fue debida a los contactos con el mundo musulmán, que para el ámbito hispánico se concretaba, por supuesto, en la proximidad de la frontera de al-Andalus y en las relaciones entre las élites nobiliarias del norte y la sofisticada aristocracia meridional árabe y bereber. Contra la importancia tradicionalmente dada por la historiografía a los botines de guerra<sup>19</sup>, lo más probable es que las adquisiciones de piezas (y de demás objetos de lujo) fuera casi siempre realizada amistosamente en un contexto comercial, y acaso también llegaran como regalos ofrecidos en los contactos diplomáticos que hubo de forma normalizada entre los centros de poder andalusí –Córdoba primero, luego los reinos taifas– y las territorios septentrionales cristianos<sup>20</sup>. Para el caso del poema de Einsiedeln (y lo mismo vale para alguna otra referencia explícita al ajedrez en contexto centroeuropeo durante el siglo xi, como la del poema épico *Ruodlieb*, conservado y posiblemente escrito en la abadía bávara de Tegernsee) parece razonable considerar una segunda vía de difusión a partir del sur de Italia y la Sicilia musulmana<sup>21</sup>. De hecho, la expansión del ajedrez por la península italiana está confirmada hacia mediados de siglo xi por una célebre carta de san Pedro Damiano, en la cual el entonces cardenal de Ostia se queja al Papa del éxito de los juegos de mesa entre los clérigos de su entorno<sup>22</sup>.

17. La datación temprana se deduce, tras riguroso análisis, en: GAMER, Helena M., «The Earliest Evidence of Chess in Western Literature. The Einsiedeln Verses», *Speculum*, 29, 4 (1954), 734-750 (esp. 742). Quizás cabe señalar que Murray consideraba el texto bastante posterior, de hacia 1100 (MURRAY, Harold James Ruthven: *A History...*, 411).

18. El hallazgo de algunas piezas en contextos arqueológicos, en Francia (Loisy, Andone), confirma también esta cronología temprana: BOURGEOIS, Luc, «Introduction et mutations du jeu d'échecs en Occident (x<sup>e</sup>-xiii<sup>e</sup> siècles)», en GRANDET, Mathieu & GORET, Jean-François (dirs.), *Échecs et trictrac. Fabrication et usages des jeux de tables au Moyen Âge*. París, Érrance, 2012, 24-26. Sobre la recepción del juego en Occidente véase también: Sophie MAKARIOU, «Le jeu d'échecs, une pratique de l'aristocratie entre Islam et chrétienté des ix<sup>e</sup>-xiii<sup>e</sup> siècles», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXVI (2005), 127-140.

19. Y muy en particular al conseguido en la célebre expedición de mercenarios catalanes a Córdoba del año 1010, que acabó con un lucrativo saqueo de la capital del califato. Véase: BONNASSIE, Pierre, *Catalunya mil anys enrera: creixement econòmic i adveniment del feudalisme a Catalunya, de mitjan segle x al final del segle xi*. Barcelona, Edicions 62, 1979-1981, I, 304-306.

20. Una ponderación de la importancia de las relaciones amistosas frente a las bélicas en: RUIZ SOUZA, Juan Carlos, «Botín de guerra y Tesoro sagrado», en BANGO, Isidro G. (coord.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. León, Junta de Castilla y León-Caja España, 2000, I, 31-39 (esp. 34).

21. GAMER, Helena M., *Op. cit.*, 744-750.

22. La carta, que se suele fechar hacia 1061-1062, relata como el obispo de Florencia gustaba del juego y defendía su moralidad, frente la condena del autor. El fragmento relacionado con el ajedrez está editado en: MURRAY, Harold James Ruthven: *A History...*, 414-415. Para el texto completo: PEDRO DAMIÁN, *B. Petri Damiani Monachi Ordinis s. Benedicti. Epistolarvm libri octo*. París, S. Cramoisy, 1610, 45 (epístola 10).

## PIEZAS DOCUMENTADAS EN RIPOLL Y EN RODA DE ISÁBENA

Todo lo mencionado hasta ahora es conocido por la historiografía, que sin embargo ignora algunos otros documentos igualmente interesantes, también de ámbito hispano. Me refiero, en concreto, a los inventarios de dos importantes tesoros eclesiásticos de los siglos XI y XII en la región pirenaica: el de la abadía de Santa María de Ripoll y el de la catedral de San Vicente de Roda de Isábena. Aunque dichos inventarios están publicados desde hace tiempo, las referencias al ajedrez que hay en ellos han pasado desapercibidas, incluso pese a lo significativa que es desde el punto de vista cronológico la primera de ellas, estrictamente contemporánea a la mención del testamento del conde Ermengol I.

Dicha primera referencia se localiza en un inventario de bienes muebles de la iglesia abacial de Ripoll redactado en el año 1008, tras la muerte del abad Seniofred y justo antes del acceso a la dirección del cenobio del famoso abad Oliba. Entre muchos otros objetos y joyas que se conservaban en el templo o en la sacristía («in aula vel sacrario»), el texto reporta la existencia de un conjunto de 28 *scacos cristallinos*<sup>23</sup>. Este inventario del 1008 es, en realidad, el segundo de los seis inventarios de época plenomedieval que conservamos en Ripoll, lo que permite conocer la evolución general del tesoro del templo y, en nuestro caso concreto, la continuidad de las piezas de ajedrez descritas. Con mínimas diferencias de cantidad, estas se mencionan igualmente en los cuatro inventarios posteriores, el último de finales de siglo XII<sup>24</sup>. Aunque el origen de las piezas es desconocido, está claro que llegaron al monasterio como donación laica y parece lógico suponer que pudieran haber sido legadas por algún miembro de la familia condal de Cerdeña-Besalú, sus patronos y protectores. Por la cronología bien pudieran haber pertenecido al enérgico conde Oliba Cabreta (m. 990), que había presidido la consagración del templo abacial en el año 977 y de quien se conoce la donación a la abadía de al menos otros dos objetos personales preciosos<sup>25</sup>. Desde luego, el conjunto de escaques de Ripoll ha desaparecido por completo, igual que todo el exuberante tesoro monástico, expoliado en gran medida durante la guerra civil catalana del siglo XV.

También se han perdido, por desgracia, las piezas documentadas en el segundo de los tesoros pirenaicos a los que hacía referencia, el de la catedral de Roda. Sin embargo, este otro conjunto estuvo largo tiempo en la sede ribagorzana y su desaparición es relativamente moderna, porque las figuras cristalinas todavía pudieron ser examinadas a comienzos del siglo XIX por Jaime Villanueva. El infatigable

23. JUNYENT, Eduard, «Notes inèdites sobre el monestir de Ripoll», *Analecta sacra tarraconensia*, 9 (1933), 220-221.

24. Los inventarios se conocen mediante las copias realizadas en el siglo XIX por el último archivero de Ripoll, Roc d'Olzinelles; están todos publicados (manteniendo el uso de números árabes de Olzinelles) en: JUNYENT, Eduard, *Op. cit.*, 218-225. En el inventario del 1008, junto a los *scacos* se mencionan también «3 cristalli ignei et alii 8» que luego, en los posteriores inventarios de 1047 y 1066, parecen interpretarse también como piezas de ajedrez: «scacos cristallinos 29, igneos 3, menores 19». La interpretación es difícil: ¿Son piezas de ajedrez o alhajas de otro tipo? En el último de los textos, ya de finales del siglo XII, las piezas de ajedrez aparecen ya sólo mencionadas como *cristalli*, quizás por estar asimiladas como gemas.

25. Aparecen, de hecho, en el mismo inventario del 1008; son un plato de vidrio que se utilizaba como patena para el servicio del altar mayor, y una piedra desgastada de su anillo sigilar (JUNYENT, Eduard, *Op. cit.*, 220).



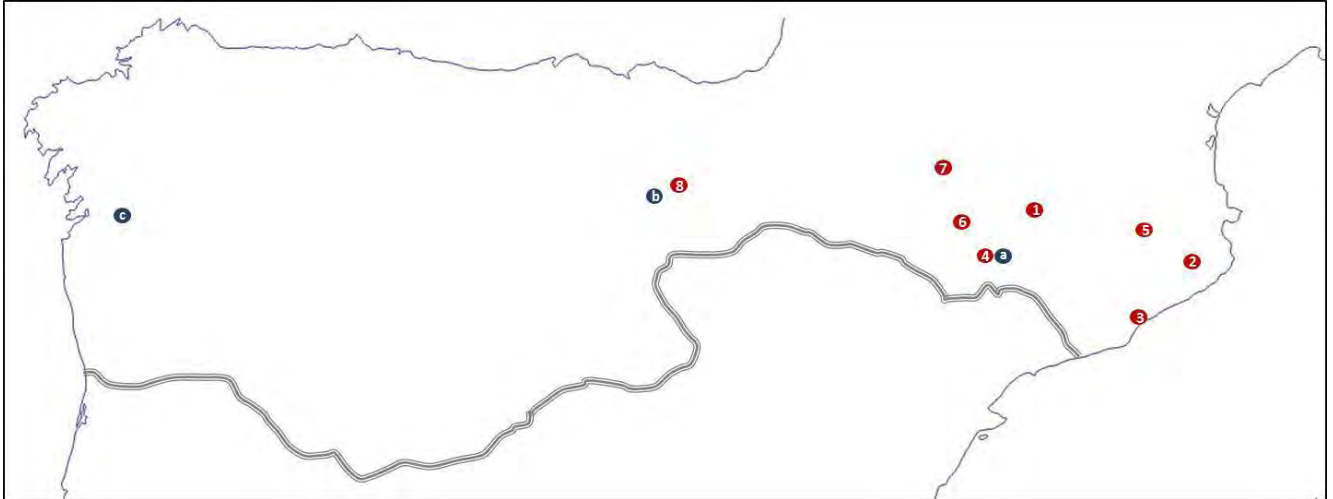


FIGURA. 1. PIEZAS DE CRISTAL DE ROCA EN EL NORTE CRISTIANO DE LA PENÍNSULA IBÉRICA (SE INDICA LA FRONTERA ANDALUSÍ HACIA EL AÑO 1000). *PIEZAS DOCUMENTADAS*: 1. SEU D'URGELL (TESTAMENTO DE ERMENGOL I, 1007); 2. ¿GIRONA? (TESTAMENTO DE ERMESSEDA, 1058); 3. BADALONA (TESTAMENTO DE RAMON LEVITA, 1045); 4. ÀGER (INVENTARIO DE ARNAU MIR DE TOST, CA. 1070); 5. SANTA MARIA DE RIPOLL (INVENTARIOS DE 1008, 1047, 1066 Y S. XII); 6. RODA DE ISÀBENA (INVENTARIO DEL S. XII); 7. SAN ANDRÉS DE FANLO (INVENTARIO DEL S. XI/XII); 8. SANTA MARÍA DE NÁJERA (INVENTARIO DEL S. XV). *PIEZAS CONSERVADAS*: A. SANT PERE D'ÀGER (LLEIDA & KUWAIT); B. SAN MILLÁN DE LA COGOLLA; C. SAN SALVADOR DE CELANOVA (ORENSE).

viajero declara, en efecto, haber visto «un saquillo con varias piezas de cristal, que serán unas cuarenta entre grandes y pequeñas» dentro del arca llamada de san Valero, e incluso identifica la mayor parte de ellas como «piezas del juego de escaques antiguo», por comparación explícita con las que conocía de su anterior visita a la cercana colegiata de Àger<sup>26</sup>. Lo novedoso al respecto de estas figuras de Roda de Isábena es que hay una primera mención de ellas, según creo, en un antiguo inventario del tesoro de la catedral. Este texto, que parece datar del siglo XII (aunque no va fechado), es conocido sólo por una copia de Jaime Pascual en el volumen octavo de los *Sacra Cathalonie antiquitatis monumenta*<sup>27</sup>. Consigna una larga serie de vasijas litúrgicas, elementos textiles y objetos preciosos de todo tipo, entre los cuales exactamente «xxx<sup>A</sup> et IIII Christalla». Ciertamente es que el inventario no precisa que se trate de escaques, pero no puede haber duda de que son las mismas piezas de cristal de roca que siete siglos más tarde serían contempladas por Villanueva. Aunque no es un dato tan precoz como el de Ripoll, el conjunto debió ser igualmente notable y la noticia confirma la abundancia documental con respecto al ajedrez en el sector oriental de los Pirineos (Figura 1).

En términos generales, está claro que la donación de piezas como presente para instituciones eclesíásticas hubo de ser práctica habitual en toda la península Ibérica<sup>28</sup>. Cabe tener en cuenta que, mediante la donación, las figuras se despren-

26. VILLANUEVA, Jaime, *Viaje literario a las iglesias de España*. Madrid, Real Academia de la Historia, 1803-1852, XV, 165-166.

27. Utilizo la edición de: GROS, Miquel dels Sants, «L'inventari de l'antiga biblioteca de la catedral de Roda d'Isábena», *Revista Catalana de Teologia*, XXXII, 2 (2007), 339-356 (esp. 355).

28. Hay otro conjunto de piezas documentado («et unos scax de cristal») en un inventario de bienes del monasterio oscense de San Andrés de Fanlo, quizás de finales de siglo XI (CANELLAS, Ángel, «Colección diplomática de San Andrés de Fanlo, 958-1270», *Cuadernos de Historia Jeónimo Zurita*, 14-15, 1964, doc. 92, 386). En la zona

dían de su función lúdica para convertirse en pequeñas joyas, gemas que luego podían incorporarse –como hemos visto– en la decoración de muebles u objetos suntuarios, o quedar simplemente guardadas por el valor intrínseco de su material. En este sentido, aunque debieron donarse también piezas de marfil y quizás de otros materiales<sup>29</sup>, el cristal de roca parece especialmente querido tanto por los aristócratas amantes del juego como para su posterior depósito en los tesoros eclesiásticos. La estima por este mineral fue generalizada en la Edad Media, tanto debido a sus propiedades físicas y lumínicas como por las connotaciones simbólicas que le asociaba la ingente literatura lapidaria de la época<sup>30</sup>. También se valoraba el origen lejano de los pequeños cristales, con su tallado de formas sutiles y esquemáticas característico –quizás no exclusivamente– de la producción del Egipto fatimí. Es conocido el aprecio que en las tierras de frontera se tuvo por el lujo musulmán, que la nobleza feudal cristiana adquiría y reproducía con evidente esmero. La fascinación por los objetos islámicos, de procedencia andalusí, norteafricana u oriental, permitía incluso que se reutilizasen sin problemas en el ámbito religioso, como sabemos por tan numerosos ejemplos conservados<sup>31</sup>.

castellano-leonesa, tanto las tres piezas ya mencionadas de San Millán de la Cogolla (*vid.* n. 8) como las ocho procedentes de San Salvador de Celanova (hoy en el Museo de Orense), debieron llegar también como donaciones a los respectivos monasterios. Véase, para el conjunto gallego: VALDÉS, Fernando, *Las figuras de ajedrez y cristal de roca del Museo Catedralicio de Ourense*. Ourense, Grupo Francisco de Moure, 2004. Lo mismo vale para las «ocho pedras de cristal» mencionadas en un inventario del siglo XIV en Santa María de Nájera, que me parece deben ser también escaques (TRUEBA y de QUINTANA, Antonio, «El Tesoro de Santa María de Nájera», *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, 1914, 194).

29. Testimonio de ello son las cuatro piezas de Santiago de Peñalba, labradas en marfil (o en hueso). Tradicionalmente se han considerado «mozárabes» y de cronología muy avanzada (véase, por ejemplo: GALÁN, Ángel, *Marfiles medievales del Islam*. Córdoba, CajaSur, 2005, II, 431) aunque parece más probable que se trate de piezas islámicas importadas y de cronología tardía, como ha propuesto recientemente: AZUAR, Rafael, «De Arqueología mozárabe», *Arqueología y Territorio Medieval*, 22 (2015), 130. Quizás deberían ser comparadas con la pieza de marfil localizada en el castillo ripollense de Mataplana y conservada en el museo de la vecina población de Gombrèn, que presenta un formato bastante similar: MELCHOR, Alejandro, «Notes sobre una peça d'escacs del castell de Mataplana, Ripollès», *Butlletí d'Escacs digital de la Federació Catalana d'Escacs*, 15 (2012), 12-14.

30. Véase, al respecto: HALLEUX, Robert, «Le cristal dans les traditions lapidaires», en TOUSSANT, Jacques (dir.), *Pierre de lumière. Le cristal de roche dans l'Art et l'Archéologie*. Namur, Musée des Arts anciens du Namurois-Société Archéologique de Namur, 2007, 45-55.

31. El gusto particular por las producciones fatimíes ha sido analizado en: CASAMAR, Manuel & VALDÉS, Fernando: *Saqueo...* 141-153. Véase también, de los mismos autores: «Les objets égyptiens en cristal de roche dans al-Andalus, éléments pour une réflexion archéologique», en BARRUCAND, Marianne (dir.), *L'Égypte fatimide. Son art et son histoire*. París, PUPS, 1999, 367-382. Sobre la reutilización cristiana de objetos islámicos es fundamental la



FIGURA 2. DETALLE DE PIEZAS DEL CONJUNTO DE SANT PERE DE ÀGER, SEGÚN DIBUJOS DE J. BRUNET I BELLET (1887).



FIGURA. 3. PIEZAS DE ÀGER CONSERVADAS EN EL MUSEU DE LLEIDA (MDCL 1473) © Museu de Lleida: diocèsà i comarcal (Jordi V. Pou).

## EL AJEDREZ DE ÀGER: NUEVAS PROPUESTAS

Asimilable a lo documentado en Roda de Isábena y en Ripoll es el conjunto de piezas conservadas de Sant Pere d'Àger. Es, en realidad, el más completo de los grupos de figuras de ajedrez de cristal de roca que conocemos, contando con las piezas que se conservan en el Museo Diocesano y Comarcal de Lleida y las que hay en el Museo Nacional de Kuwait. La historia moderna del conjunto es notablemente azarosa, como se sabe. Villanueva pudo ver, en la sacristía de la colegiata, «en una cajita varias piezas de cristal de diferentes tamaños y hechuras», las cuales pudo identificar como figuras de ajedrez gracias a un inventario del siglo *xvi* que pudo también consultar, y en el que se menciona claramente «una caja de fusta ab quaranta quatre peces de crestall. Diuse son squacs» (una caja de madera con

---

monografía de SHALEM, Avinhoam, *Islam Christianized. Islamic Portable Objects in the Medieval Church Treasuries of the Latin West*. Frankfurt-Nueva York, Peter Lang, 1998.

44 piezas de cristal. Dícese son escaques)<sup>32</sup>. Sin embargo, a finales de siglo XIX quedaban en Àger sólo una quincena de piezas, localizadas no en la iglesia colegiata sino en la parroquial dedicada a san Vicente. Estas piezas, que son las mejores del conjunto, fueron estudiadas y publicadas por el erudito Josep Brunet i Bellet en un breve artículo que incluye detallados dibujos de las mismas (Figura 2)<sup>33</sup>. Poco después fueron vendidas de forma un tanto oscura por el rector de Àger, y tras pasar por varias colecciones particulares europeas durante el siglo XX, en la década del 1980 las adquirió el mencionado museo kuwaití, de cuya colección de arte islámico forman parte todavía<sup>34</sup>. Las 19 piezas que se conservan hoy en el museo de Lleida (Figura 3) cabe suponer que pasaron directamente de la colegiata agerense a los fondos de la diócesis leridana, quizás cuando se suprimió aquella, en 1851<sup>35</sup>. Claro que sumando las kuwaitíes y las leridanas tenemos alrededor de 35 figuras y no las 44 reconocidas en el inventario antiguo; por lo menos una decena, pues, se perdieron con el paso del tiempo<sup>36</sup>.

Sobre el conjunto de Àger hay dos cuestiones interrelacionadas que merecen todavía nuestra atención: por un lado, la identidad de su primer propietario cristiano, que se suele debatir entre Arnau Mir de Tost y el conde Ermengol I (o alguno de sus descendientes); por otro lado, el número de juegos a los que correspondían las piezas, que como ya reconocía Villanueva son significativamente distintas entre ellas.

Comenzando por lo segundo, me interesa menos establecer exactamente los grupos o tipologías localizadas en el conjunto (se han detectado hasta seis distintas<sup>37</sup>) y más, en cambio, plantear que dichas tipologías no corresponden como se suele pensar a la existencia de respectivos juegos completos. En realidad, esto es bastante lógico: en la época plenomedieval no se adquirían conjuntos enteros de figuras, por lo menos no los elaborados en cristal de roca. Se compraban, por el contrario, de forma individual o en pequeños grupos, no tanto por los costes económicos sino por la disponibilidad que de ellas tenían los comerciantes; incluso parece que su fabricación a menudo se hacía con restos de mineral utilizado para

32. VILLANUEVA, Jaime, *Op. cit.* IX, 141. El inventario, que no se conserva, está fechado en 1547 y fue redactado por orden del abad Juan Sobrino.

33. BRUNET i BELLET, Josep, «Sobre unas pesas d'un joc d'escacs de cristal de roca vingudes d'Àger», *Butlletí de l'Associació Catalana d'Excursions Científiques*, 101-102 (1887), 20-36.

34. Agradezco a la amabilidad de Alberto Velasco, conservador del Museo de Lleida, la confirmación de ciertos datos referentes a estas piezas kuwaitíes (y véase: VELASCO, Alberto & FITÉ, Francesc, «Piezas de ajedrez», BANGO, Isidro G., *Alfonso X el Sabio*, Murcia, 2009, 586-589). Para detalles sobre la salida de las figuras de Àger a finales de siglo XIX: VELASCO, Alberto «Antiquaris, Església i les vendes de patrimoni artístic al bisbat de Lleida (1875-1936)», en BASSEGODA, Bonaventura & DOMÈNECH, Ignasi, *Antiquaris, experts, col·leccionistes i museus. El comerç, l'estudi i la salvaguarda de l'art a la Catalunya del segle XX*. Bellaterra-Barcelona-Girona-Lleida, UAB-UB-UdG-UdL, 2013, 239-240.

35. Tal y como supone Francesc Fité, de quien tomo los datos sobre la trayectoria de las piezas leridanas: FITÉ, Francesc, «El lot de peces d'escacs de cristall de roca del Museu Diocesà de Lleida, procedents del Tresor de la col·legiata d'Àger», *Acta historica et archaeologica Mediaevalia*, 5-6 (1984-1985), 294. Véase también: IZQUIERDO, Pablo, «Peces d'escacs», en *L'Islam i Catalunya*. Barcelona, Institut Català de la Mediterrània-Lunwerg-Museu d'Història de Catalunya, 1998, 53-54.

36. Habría que sumar una pieza más a las conservadas en Lleida, la cual –como se reconoce fácilmente– no es una figura de ajedrez sino un frasco de cristal de roca al que se cortó un fragmento... quizás para convertirlo precisamente en pieza del juego: CASAMAR, Manuel & VALDÉS, Fernando, «Arrotomas Irakes», en *Homenatge a mossèn Jesús Tarragona*. Lleida, Ajuntament, 1996, 78.

37. Fité localiza cuatro variedades en las piezas del conjunto conservado en Lleida, y dos más en el conjunto que llama de París, luego en Kuwait (FITÉ, Francesc, *Op. cit.*, 397-304).

otros menesteres (vasijas, lámparas, pequeñas esculturas...), lo que incidiría en la descontextualización generalizada de las piezas. Los jugadores, pues, disponían de lotes con cierta variedad formal, lo que no parece que ocasionara problema para el desarrollo de las partidas<sup>38</sup>.

La consecuencia de todo ello es que, aunque en Àger se contabilicen varios tipos de piezas, esto no quiere decir que hubiera originariamente tantos juegos como tipologías se han conservado. De hecho, parece bastante significativo que el número total de cristales, 44 según el inventario del siglo XVI, sea relativamente próximo al de los conjuntos documentados en Ripoll (cerca de 30, quizás algunos más) y en Roda de Isábena (34). Considerando que un ajedrez completo lo forman 32 figuras, las cuentas salen relativamente bien, es decir lo más probable es que todos estos conjuntos fueran donaciones íntegras formadas por los dos equipos de 16 piezas, quizás con algunos añadidos<sup>39</sup>.

Bien: la suposición contraria a la idea que he planteado (es decir, considerar que en Àger hay restos de seis juegos) se fundamenta de forma particular en la relación de las piezas conservadas con su posible documentación. Como decía, hay dos hipótesis sobre el origen de las piezas de Àger. Lo más habitual es considerarlas una donación del conde Ermengol I, aun cuando difícilmente podría tratarse de los *schachos* documentados en su testamento, que ya hemos visto que fueron legados a Saint-Gilles-du-Gard. En apoyo de dicha teoría, o por lo menos de considerar el conjunto como una donación de la familia condal urgelitana, está la circunstancia que en el inventario agerense del siglo XVI donde se mencionan las piezas se indica que por entonces sí se creían una donación de alguno de los condes. Lo recoge nuevamente Villanueva, copiando el texto: «No se sab quilis doná: creuse los doná lo compte d'Urgell» (No se sabe quien los donó. Se cree el conde de Urgell)<sup>40</sup>.

La segunda hipótesis, en cambio, valora la posibilidad de que los restos de Àger se correspondan con lo documentado en el inventario de bienes de Arnau Mir de Tost, y fueran por lo tanto un grupo de piezas propiedad del magnate fronterizo. Recordemos que dicho inventario, fechado alrededor de 1070, describe exactamente «III [parilios] descabs vivoril, et alios III parilios de cristallo» (tres pares de escaques de marfil, y otros tres pares de cristal). Si aceptamos que en lo conservado se distinguen seis tipos de piezas distintos, parece lógico (y muy sugerente) corresponder dichos tipos con los tres pares de juegos completos que supuestamente se mencionan en el texto; es decir, con un total de 96 piezas<sup>41</sup>.

38. Sobre los procesos de fabricación y comercio, concretado en el ámbito fatimí: CASAMAR, Manuel & VALDÉS, Fernando, *Arrotomas...*, 69.

39. En Àger, como máximo, habría tres juegos completos (48 piezas). Tampoco hay que olvidar que la utilidad lúdica de los cristales –que podemos suponer, desde luego– debía estar subordinada a su valor simbólico y estrictamente material, por lo que es igualmente factible que los juegos no se conservaran siempre enteros.

40. VILLANUEVA, Jaime, *Op. cit.* IX, 141-142.

41. No sé hasta que punto los datos del inventario pudieran haber influido en la distinción de los –precisamente– seis grupos de piezas, distinción que, de todos modos, se ha planteado con prudente cautela (FITÉ, Francesc, *Op. cit.*, 297 y 304). En cualquier caso, los cálculos no acaban de ser perfectos: para completar los supuestos seis juegos de 16 piezas (y teniendo en cuenta que dos de los grupos identificados los forma una sola pieza conservada, y otro grupo, sólo dos) faltarían unas 70 piezas, y no las 52 que proceden para llegar –sumadas a las 44 documentadas– a las 96.

Sin embargo, hay un conflicto fundamental en esta interpretación de lo escrito. Se advierte fácilmente si comparamos el inventario con el resto de documentos conservados con alusiones al ajedrez, pues casi siempre se percibe en ellos que la mención de *scacs*, *escachs* o *scacos* identifica piezas sueltas, nunca juegos completos. Esta impresión se confirma en los inventarios de Ripoll (cuyo valor como fuentes, pues, resulta doblemente satisfactorio), que se apuran en explicitar el número concreto de figuras. Está claro, por ejemplo, que los 28 *scacos cristallinos* mencionados en el inventario del 1008 no son 28 juegos de 16 piezas (es decir, la desmesurada cantidad de 416 cristales de roca), sino simplemente eso, 28 figuras individuales<sup>42</sup>.

Luego, aunque parece cierto que Arnau Mir de Tost gustaba de jugar al ajedrez, es excesivo contar que tuviera seis juegos completos de marfil y seis más de cristal de roca, es decir 192 piezas en total. Lo que se enumera en el inventario son sencillamente tres pares de piezas de marfil y tres pares de cristal de roca, es decir un total de sólo doce piezas. Es cierto que la identificación por parejas podría parecer acorde con la idea de dos equipos en los juegos completos, pero el conteo por pares aparece en varios otros lugares del inventario, y en relación con bienes muy diversos (vasijas, vestidos, joyas); además, aquí es probablemente consecuencia directa de la frase anterior, donde se habla de diez pares de «tablas» de plata con su tablero («tabulas unas argenteas cum illorum tabuler x parilos»)<sup>43</sup>. En fin, las doce piezas de ajedrez resultan, pues, un conjunto modesto pero mucho más acorde, creo, con la realidad suntuaria que conocemos del personaje. Arnau Mir era sin duda un individuo ilustre y poderoso, pero es bastante significativo que de todo su patrimonio mueble sólo un par de joyas heredadas de su esposa fueran de oro. Suponer que tuviera casi 200 piezas de ajedrez entre las de cristal de roca y las de marfil (además de las fichas de plata del juego de tablas) implica considerar que el hombre tenía una perturbadora obsesión por los juegos de mesa, a los que habría dedicado unas energías económicas que parecen francamente excesivas en su contexto de noble de frontera.

Es verdad que si reducimos a la docena los *escachs* propiedad de Arnau Mir, la distancia con las 44 piezas localizadas en Àger es relevante. ¿Habría que excluir drásticamente, pues, la posibilidad que el conjunto conservado hubiera sido donado por él? Claro que su presencia en la iglesia agerense digamos que sí parece sostener esta posibilidad, ya que Arnau Mir había sido fundador y patrón de la colegiata, tras conquistar la plaza de Àger a los musulmanes y establecer en ella la capital de su enorme señorío<sup>44</sup>. Quizás la solución esté en su herencia familiar, lo que además nos permite encajar de forma bastante satisfactoria las dos hipótesis distintas sobre la procedencia del conjunto...

42. Lo mismo se observaría en el inventario de Roda de Isábena si en vez de enumerar sólo cristales identificara piezas de ajedrez. En todo caso, su identificación con el conjunto observado por Villanueva confirma que se trataba también de figuras únicas, no de una cuarentena de juegos (*vid.* n. 26).

43. Es decir, de 20 fichas y un tablero para el juego de tablas (*vid.* n. 13.)

44. Aunque nada se dice de piezas de ajedrez en su largo testamento: CHESÉ, Ramon, *Op. cit.*, doc. 99, I, 343-351.

Cuando falleció Arnau Mir de Tost, tras una vida de envidiable éxito militar y político<sup>45</sup>, le quedaban solamente dos hijas: Ledgarda, que había casado con el poderoso vizconde de Girona Ponç Guerau I de Cabrera, y Valença, esposa del conde de Pallars Jussà Ramon IV. En su testamento se menciona también enfáticamente al hijo de Ledgarda y Ponç, llamado Guerau, convertido en su único heredero varón. Este personaje, que se conocería como Guerau Ponç II de Cabrera, reunió en su persona el vizcondado gerundense de línea paterna y el enorme territorio del que se había apoderado su abuelo materno, igualmente convertido en vizcondado<sup>46</sup>. Los vizcondes sucesores de Guerau Ponç, siempre con el apellido Cabrera, fueron los principales nobles del sector meridional del condado de Urgell. A comienzos del siglo XIII, tras la extinción del linaje condal con la muerte de Ermengol VIII (1209), el vizconde Guerau III (que era nieto de Guerau Ponç II) luchó por asumir la dignidad condal, pues era sobrino del fallecido Ermengol. La ostentó *de facto* durante no menos de tres lustros, aunque luego vino el célebre episodio de la reclamación del condado por la hija de Ermengol, la bella joven Aurembiaix, quien auxiliada por el enamorado rey Jaime I recuperó brevemente la soberanía entre 1228 y 1231. Cuando falleció la dama, el hijo de Guerau III, Ponç IV, nuevamente reivindicó para los Cabrera el trono condal, al cual finalmente accedió tras cuatro años de guerra contra el monarca. A la postre, pues, los Cabrera se instalaron como titulares del condado de Urgell, dando lugar a una segunda dinastía condal que rigió el territorio urgelitano desde 1236 hasta 1314<sup>47</sup>.

Teniendo en cuenta todo esto, resulta por lo menos plausible que lo conservado en Àger proceda de un ajedrez propiedad de la familia Cabrera. Incluso es verosímil que *algunas* de las piezas fueran realmente las documentadas en el inventario de Arnau Mir de Tost, el gran patriarca, aunque el resto habrían sido añadidas posteriormente por otro, u otros, miembros de la saga. Finalmente el conjunto habría sido entregado al tesoro de la colegiata de Sant Pere, lo que explicaría la tradición agerense de considerarlo una donación condal, incluso aunque esta donación hubiera sido anterior al acceso del linaje a la soberanía urgelitana (que es bastante tardío como para suponer tanto interés por unos cristales que, entonces, quizás debieran parecer arcaicos). Otra posibilidad, desde luego, es que a las piezas de Arnau Mir se hubieran añadido otras procedentes de las posesiones de los condes urgelitanos de la dinastía de los Ermengols (aunque, insisto, no las de Ermengol I, que habían sido donadas a Saint-Gilles-du-Gard), pero en cualquier caso, la cesión a Sant Pere d'Àger parece tener más sentido pensando en un donante estrechamente relacionado con la colegiata, es decir en uno de los Cabrera<sup>48</sup>.

45. Hay publicada una biografía del personaje: FITÉ, Francesc & GONZÁLEZ, Eduard, *Arnau Mir de Tost. Un senyor de frontera al segle XI*. Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2010.

46. Para el origen gerundense de los Cabrera: COLL i CASTANYER, Jaume, «Els vescomtes de Girona», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 30 (1988), 39-98.

47. Véase un resumen todavía válido del asunto de Aurembiaix y del difícil acceso de los Cabrera al título condal, en: SOBREQÜÉS, Santiago, *Els Barons de Catalunya*. Barcelona, Vicenç Vives, 1980 (1957), 35-38 y 65-74.

48. Es verdad que en Àger se enterró el conde Ermengol III, tras morir en 1065 en la contienda de Barbastro. Arnau Mir de Tost, que estuvo también en Barbastro (y que era el principal de los hombres del conde), debió ocuparse del traslado del cuerpo y del sepelio. Hay una posterior donación de bienes a la canónica agerense firmada

## A MODO DE COLOFÓN

Relacionar los escaques agerenses con el linaje Cabrera permite al mismo tiempo asumir la tradición que hace de ellos una donación condal y vincularlos a las piezas documentadas en el antiguo inventario de Arnau Mir de Tost. Con ello se ofrece, pues, una solución razonable al debate sobre su procedencia, y una solución acorde con la revisión efectuada sobre la cantidad de piezas documentadas en el citado texto, que difícilmente, como se ha visto, pueden resultar de seis juegos completos.

Con toda probabilidad, los escaques no serían los únicos objetos de origen profano que se guardarán en Sant Pere d'Àger, pues la conservación, en los más diversos tesoros eclesiásticos, de objetos y materiales de valores estrictamente profanos fue ciertamente habitual en la plena Edad Media. En contexto religioso, las piezas de cristal de roca (o las de marfil) sin duda perderían su lúdica finalidad original, pero por su belleza y por su intrínseco valor económico continuarían siendo materiales dignos de conservación y aprecio. En términos generales, la presencia del ajedrez en los tesoros del noreste hispano (que se ha constatado, aquí, para los templos de Ripoll y de Roda de Isábena) es indicativa de la difusión y el indiscutible arraigo del juego entre las élites señoriales de este territorio, ya desde los albores mismos del primer milenio. La filiación islámica de las piezas, como la del propio juego de ajedrez, parece ser un factor sustancial para explicar el particular afecto por ellas de los nobles cristianos peninsulares, pues la identidad estamental de dichos nobles se fundamentó, por lo menos en parte, en las influencias y los contactos con el vecino musulmán, y en la adopción de algunas de sus más fastuosas y avanzadas costumbres cortesanas.

---

por la condesa viuda, Sança, y su hijo Ermengol IV, en la que, sin embargo, no se mencionan objetos de lujo (CHESÉ, *Op. cit.*, I, doc. 69, p. 299-302).



## BIBLIOGRAFIA

- AZUAR, Rafael, «De Arqueología mozárabe», *Arqueología y Territorio Medieval*, 22 (2015), 121-145.
- BARAUT, Cebrià, «Els documents, dels anys 981-1010, de l'Arxiu Capitular de la Seu d'Urgell», *Urgellia*, III, (1980), 7-166.
- BARAUT, Cebrià, «Els documents, dels anys 1036-1050, de l'Arxiu Capitular de la Seu d'Urgell», *Urgellia*, V, 1982, 7-158.
- BAUCELLS, Josep, et al., *Diplomatari de l'Arxiu Capitular de la catedral de Barcelona*. Barcelona, Fundació Noguera, 2006.
- BONNASSIE, Pierre, *Catalunya mil anys enrera: creixement econòmic i adveniment del feudalisme a Catalunya, de mitjan segle X al final del segle XI*. Barcelona, Edicions 62, 1979-1981, 2 vols.
- BOURGEOIS, Luc, «Introduction et mutations du jeu d'échecs en Occident (Xe-XIIIe siècles)», en GRANDET, Mathieu & GORET, Jean-François (dirs.), *Échecs et trictrac. Fabrication et usages des jeux de tables au Moyen Âge*, París, 2012, 23-32.
- BRUNET I BELLET, Josep, «Sobre unas pesas d'un joc d'escachs de cristal de roca vingudes d'Àger», *Butlletí de l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques*, 101-102 (1887), 20-36.
- CANELLAS, Àngel, «Colección diplomática de San Andrés de Fanlo, 958-1270», *Cuadernos de Historia Jeónimo Zurita*, 14-15 (1964), 281-448.
- CASAMAR, Manuel & VALDÉS, Fernando, «Arrotomas Irakes», en *Homenatge a mossèn Jesús Tarragona*. Lleida, Ajuntament, 1996, 67-88.
- CASAMAR, Manuel & VALDÉS, Fernando, «Saqueo o comercio. La difusión del arte fatimí en la Península Ibérica», *Codex aquilarensis*, 14 (1999), 133-160.
- CASAMAR, Manuel & VALDÉS, Fernando, «Les objets égyptiens en cristal de roche dans al-Anhadalus, éléments pour une réflexion archéologique», en BARRUCAND, Marianne (dir.), *L'Égypte fatimide. Son art et son histoire*. París, PUPS, 1999, 367-382.
- CHESÉ, Ramon, *Collecció diplomàtica de Sant Pere d'Àger fins 1198*. Barcelona, Fundació Noguera, 2011.
- COLL i CASTANYER, Jaume, «Els vescomtes de Girona», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 30 (1988), 39-98.
- DURAN-PORTA, Joan, «Relinquo ad ipsa tabula de argento... La orfebrería en los testamentos catalanes de los siglos XI-XII», *Anales de Historia del arte*, 24, núm. especial (2014), 119-131.
- DURAN-PORTA, Joan, *L'orfebreria romànica a Catalunya (950-1250)*, (Tesis doctoral inédita), Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.
- FELIU, Gaspar & SALRACH, Josep Maria (dirs.), *Els pergamins de l'Arxiu Comtal de Barcelona de Ramon Borrell a Ramon Berenguer I*. Barcelona, Fundació Noguera, 1999.
- FITÉ, Francesc, «El lot de peces d'escacs de cristall de roca del Museu Diocesà de Lleida, procedents del Tresor de la col·legiata d'Àger», *Acta historica et archaeologica Mediaevalia*, 5-6 (1984-1985), 281-312.
- FITÉ, Francesc & GONZÁLEZ, Eduard, *Arnau Mir de Tost. Un senyor de frontera al segle XI*. Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2010.
- GALÁN, Àngel, *Marfiles medievales del Islam*. Córdoba, CajaSur, 2005, 2 vols.
- GAMER, Helena M., «The Earliest Evidence of Chess in Western Literature. The Einsiedeln Verses», *Speculum*, 29, 4 (1954), 734-750.
- GROS, Miquel dels Sants, «L'inventari de l'antiga biblioteca de la catedral de Roda d'Isàbena», *Revista Catalana de Teologia*, XXXII, 2 (2007), 339-356.

- HALLEUX, Robert, «Le cristal dans les traditions lapidaires», en TOUSSANT, Jacques (dit.), *Pierre de lumiere. Le cristal de roche dans l'Art et l'Archéologie*. Namur, Musée des Arts anciens du Namurois - Société Archéologique de Namur, 2007, 45-55.
- IZQUIERDO, Pablo, «Peces d'escacs», en *L'Islam i Catalunya*. Barcelona, Institut Català de la Mediterrània-Lunwerg-Museu d'Història de Catalunya, 1998, 53-54.
- JUNYENT, Eduard, «Notes inédites sobre el monestir de Ripoll», *Analecta sacra tarraconensis*, 9 (1933), 185-226.
- MAKARIOU, Sophie, «Le jeu d'échecs, une pratique de l'aristocratie entre Islam et chrétienté des IXe-XIIIe siècles», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXVI (2005), 127-140.
- MELCHOR, Alejandro, «Notes sobre una peça d'escacs del castell de Mataplana, Ripollès», *Butlletí d'Escacs digital de la Federació Catalana d'Escacs*, 15 (2012), 12-14.
- MURRAY, Harold James Ruthven, *A History of Chess*. Londres, Oxford University Press, 1913.
- MURRAY, Harold James Ruthven, «The Mediæval Games of Tables», *Medium Ævum*, X-2 (1941), 57-69.
- PEDRO DAMIÁN, *B. Petri Damiani Monachi Ordinis s. Benedicti. Epistolarvm libri octo*. París, S. Cramoisy, 1610.
- RIQUER, Martí de, *Heràldica catalana*. Barcelona, Quaderns Crema, 1983, 2 vols.
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos, «Botín de guerra y Tesoro sagrado», en BANGO, Isidro G. (coord.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. León, Junta de Castilla y León - Caja España, 2000, 1, 31-39.
- SCHÄDLER, Ulrich, «Eine Bergkristall-Schachfigur in der Schweiz», *Festschrift für Egbert Meissenburg. Schachforschungen*, Viena, Refordis, 2008, 654-667.
- SHALEM, Avinoham, *Islam Christianized. Islamic Portable Objects in the Medieval Church Treasuries of the Latin West*. Frankfurt-Nueva York, Peter Lang, 1998.
- SOBREQUÉS, Santiago, *Els Barons de Catalunya*. Barcelona, Vicenç Vives, 1980 (1957).
- TRIAS FERRI, Laura: *La terminologia tèxtil a la documentació llatina de la Catalunya altomedieval*, (Tesis doctoral inédita), Universitat de Barcelona, 2012.
- TRUEBA y de QUINTANA, Antonio, «El Tesoro de Santa María de Nájera», *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, 1914, 193-196.
- VALDÉS, Fernando, *Las figuras de ajedrez y cristal de roca del Museo Catedralicio de Ourense*. Ourense, Grupo Francisco de Moure, 2004.
- VELASCO, Alberto, «Antiquaris, Església i les vendes de patrimoni artístic al bisbat de Lleida (1875-1936)», en BASSEGODA, Bonaventura & DOMÈNECH, Ignasi, *Antiquaris, experts, col·leccionistes i museus. El comerç, l'estudi i la salvaguarda de l'art a la Catalunya del segle xx*. Bellaterra-Barcelona-Girona-Lleida, UAB-UB-UdG-UdL, 2013, 225-290.
- VELASCO, Alberto & FITÉ, Francesc, «Piezas de ajedrez», en BANGO, Isidro G., *Alfonso X el Sabio*. Murcia, 2009, pp. 586-589.
- VIELLARD, Jeanne, *Le guide du pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle*. París, Librairie Philosophique J. Vrin, 2004 (1938).
- VILLANUEVA, Jaime, *Viaje literario a las iglesias de España*, Madrid, 1803-1852, 22 vols. (ed. facsímil, 2001).



# LA CAPILLA DE LA ANUNCIACIÓN EN LA IGLESIA DE SANTA MARÍA MAGDALENA DE TORRELAGUNA (MADRID) EN EL CONTEXTO DE LA CONSTRUCCIÓN DE BÓVEDAS BAÍDAS EN EL SIGLO XVI

## THE CHAPEL OF THE ANNUNCIATION IN THE CHURCH OF SANTA MARÍA MAGDALENA IN TORRELAGUNA (MADRID) IN THE CONTEXT OF THE CONSTRUCTION OF PENDENTIVES VAULTS IN THE 16<sup>TH</sup> CENTURY

Begoña Alonso Ruiz<sup>1</sup>

Recibido: 09/02/2017 · Aceptado: 06/04/2017  
DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2017.18296>

### Resumen

La iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Torrelaguna cuenta con un período de esplendor arquitectónico reflejado en su portada de los pies y en su cabecera y naves, pero el templo también es relevante por las obras que se fueron añadiendo a esta estructura original, como su nueva portada meridional y las capillas funerarias que se construyen a finales del siglo XVI con estética ya clasicista. Así, la Capilla de la Anunciación, con su espacio cupulado diseñado por el arquitecto real Juan de Valencia, sirve para explicar las vías por las que discurrió la arquitectura postescurialense en la zona madrileña en directo contacto con el foco clasicista vallisoletano. Este estudio de caso evidencia cómo alguna de las novedades escurialenses, como el diseño de una cúpula trasdosada con linterna, fue matizado por maestros de cantería al diseñar bóvedas baídas como cubiertas centralizadas.

### Palabras clave

Arquitectura clasicista; promoción artística; Nates; Juan de Valencia.

### Abstract

The parish church of Santa María Magdalena in Torrelaguna was one of the most interesting Late gothic church in the province of Madrid. But the temple is also relevant in others works that were added to this original structure as its new southern facade and the funerary chapels that were constructed at the end of the

---

1. Universidad de Cantabria. C.e.: [begona.alonso@unican.es](mailto:begona.alonso@unican.es)

16<sup>th</sup> century in a classical aesthetic way. One of these chapels, the Chapel of the Annunciation, was designed by the royal architect Juan de Valencia and it was covered with a dome on pendentives. This example serves to explain the routes that postescorialense architecture walked through Madrid in direct contact with the classicism focus of Valladolid. This research demonstrates that some of the Escorial's innovations –like the dome with lantern-, were nuanced by architects in relation with the design of pendentives vaults as a centralized covers.

### Keywords

Architecture of classicism; artistic promotion; Nates; Juan de Valencia.

.....

## LA CAPILLA DE HERNÁN LÓPEZ DE SEGOVIA

La iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Torrelaguna, antigua colegiata dependiente de la silla de Toledo, fue iniciada a finales del siglo XIV como un edificio de tres naves rematadas cada una en un presbiterio ochavado, siendo más amplio y profundo el central. Este cuerpo original del templo fue cubierto con bóvedas de crucería octopartitas y la cabecera fue concluida siendo obispo Martínez de Contreras (1423-34); por los años 1511 a 1514 se construía su torre incluyendo las armas de un ilustre vecino de la villa, el cardenal Cisneros. En los años cuarenta del siglo XVI se levantó en el lado del Evangelio la capilla privada del que fuera inquisidor de Murcia, Gregorio Vélez, obra donde se ha intuido la presencia de Rodrigo Gil de Hontañón, y en 1578 se trabajaba en los pilares con nichos avenerados que se añadieron a la portada meridional<sup>2</sup>. Esta magna obra ha sido calificada como «uno de los ejemplares góticos tardíos más interesantes que conserva la provincia de Madrid»<sup>3</sup>.

La capilla que nos interesa es la abierta en el lado de la Epístola, a la derecha del crucero, en el otro espacio privilegiado de la iglesia. Varios han sido los historiadores que se han ocupado de ella de forma directa o indirecta, aportando información documental sobre la obra de esta capilla dedicada a la Anunciación. En primer lugar, debemos a Esteban García Chico la publicación de la carta de poder de 1592 por la que el «maestro de obras y arquitecto» Juan de Nates, junto con el también arquitecto Diego de Praves –ambos vecinos de Valladolid–, concedían su poder a Andrés de Nates para que este cobrase de Juan de Buega Valdeastras 273.000 maravedíes del alcance de la obra de la capilla que fundara en la villa de «Torrelavega» –sic– Fernando «Pérez» de Segovia y que se le debían a Pedro de Nates, ya difunto, hermano de Juan y marido de la actual esposa de Diego de Praves<sup>4</sup>. Gracias a dicha información, por primera vez se ponía nombre al autor de la capilla, hasta entonces sólo valorada por cobijar los restos del poeta Juan de Mena, trasladados desde el presbiterio del templo a la capilla donde se encontraban antes de la Guerra Civil española<sup>5</sup>.

Tiempo después Margarita Estella localizó el libro de patronazgo de la capilla en el archivo parroquial de Torrelaguna lo que, unido a la documentación conservada en la sección Clero del Archivo Histórico Nacional, permitió ir completando la historia constructiva de la edificación y conocer datos significativos sobre el

2. Se han ocupado de la obra: RODRÍGUEZ MARÍN, F.: *Catálogo Monumental de la Provincia de Madrid*, Col. Catálogo Monumental de España. Inédito, CSIC, 1921, tomo I, 405-412; AZCÁRATE, J.M<sup>a</sup> (dir.): *Inventario artístico de la provincia de Madrid*, Madrid, 1970, 277-279; MORENA, A. De La y otros: *Guía de la provincia de Madrid. Torrelaguna*, Madrid, Diputación Provincial, 1974, s/p; CHICO, M<sup>a</sup> V. y MOMPLET, A.: *El arte religioso en Torrelaguna*, Madrid, 1979; ESTELLA, M.: «Noticias artísticas de Torrelaguna», *Boletín de Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, LI, (1985), 305-315; MORENA, A. De La: «Arquitectura gótica en la diócesis de Madrid», *Cuadernos de Historia y Arte*, VI, (1987), 45.

3. ESTELLA, M.: *Op. Cit.* 305.

4. GARCÍA CHICO, E.: *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Tomo Primero, Arquitectos*, Valladolid, 1940, 82, recogiendo la noticia documental del Archivo Histórico de Protocolos de Valladolid, protocolo n<sup>o</sup> 894, fol. 480. El autor confunde la ubicación de la obra y el apellido del promotor.

5. RODRÍGUEZ MARÍN, F.: *Op. Cit.* Tomo I, 410. No se hace ninguna referencia a la arquitectura de la capilla.

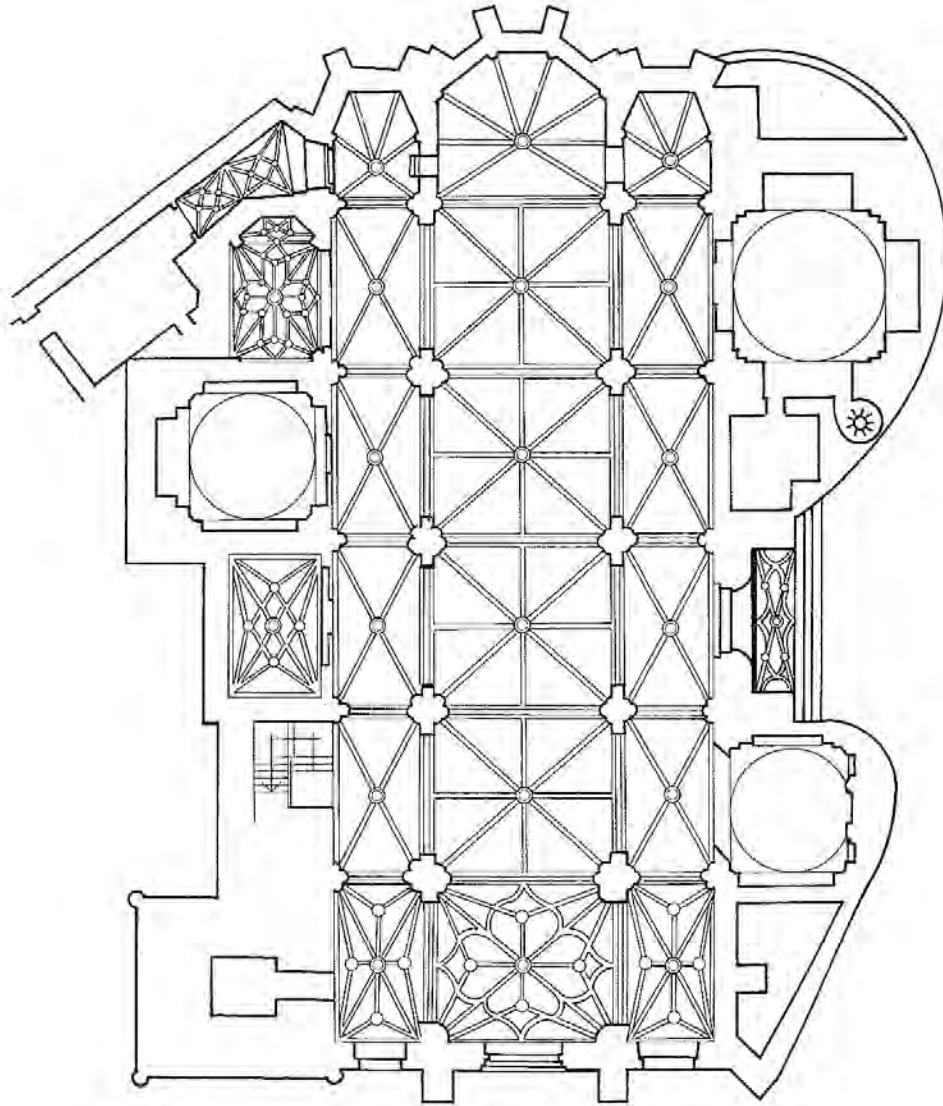


FIGURA N.º 1. PLANTA DE LA IGLESIA DE TORRELAGUNA (FTE.: ORIGINAL DE AUREA DE LA MORENA EN *GUÍA DE LA PROVINCIA DE MADRID, TORRELAGUNA*, 1974).

fundador de la misma<sup>6</sup>. Por este trabajo sabemos que el promotor había otorgado testamento en la ciudad de Sevilla el 24 de mayo de 1585 y que había ordenado en él la construcción de una capilla en la villa de Torrelaguna para la que se debía comprar «la capilla junto a la de las reliquias» y se debía dedicar a la Anunciación; debía completarse la fundación con una reja, un retablo dedicado a Nuestra Señora de la Concepción y a sus pies «mi bulto hincado de rodillas». El monumento sepulcral se

6. Archivo Parroquial de Torrelaguna, (APT), Libro de Patronazgo que fundó Hernán López de Segovia. Archivo Histórico Nacional, (AHN), Secc. Clero, legajo 4354, Torrelaguna, iglesia de la Santa María Magdalena. Ambos Cit. por ESTELLA, M.: *Op. Cit.*, 309-310.

acababa de pagar en 1613 al cantero Diego de Agüero<sup>7</sup>. Por las cuentas parroquiales consultadas por Estella sabemos del pago en 1596 al cantero Francisco de Bocerraiz, como cuñado del aparejador de la obra de la capilla Rodrigo Casuso, de los dineros que le debía Pedro de Nates que figura entonces como «Arquitecto de la obra», y Diego de Praves como el maestro que la termina tras la muerte de Nates en 1592<sup>8</sup>.

Con la nueva documentación localizada en los archivos madrileños podemos ahora completar, matizar y contextualizar la obra de esta capilla. El fundador, Hernán López de Segovia, era natural de Torrelaguna y había muerto en la ciudad de Sevilla; era hijo de Íñigo López y de Magdalena Gonzalez, vecinos también de Sevilla en la colación de Vicente, y había otorgado testamento en dicha ciudad el viernes 24 de mayo de 1585. Al año se constituía el patronato de la fundación, figurando ya Juan Gaytán como el encargado de materializar las mandas del difunto<sup>9</sup>. Este mismo testamentario en el verano de 1588 se trasladaba a Madrid para poner en marcha la construcción de la capilla. El 21 de julio compra a la iglesia el espacio necesario para levantar la obra: «un arco y lienço que esta en la dha iglesia parrochial en la nave de las santas birgines haçia la parte de la epistola ques el arco de la segunda capilla de la dha nave de las dichas virgines para abrirle e haçer en el la capilla y entierro quel dho fernan lopez de Segovia por su testamento mando se hiçiese en la dha iglesia donde se an de trasladar sus guesos por preçio de treynta mil maravedies»<sup>10</sup>. En octubre continuaban las compras de terreno necesario para la capilla; el día 11 un particular vendía a Gaytan «unas cassas en la villa de tordelaguna pa(ra) en ellas hedificar la capilla» por 150 ducados. Después de algunas informaciones, el permiso para la obra lo concede el obispo Gaspar de Quiroga el 10 de enero de 1589. Así mismo, en dicha licencia consta que el promotor había dotado la capilla con cuatro capellanías y 600 ducados de renta para su servicio, además de otros 2.000 ducados de renta anual que había mandado distribuir en casamientos de doncellas y otras obras pías. Efectivamente, esta es la cantidad que figura en la inscripción exterior de la capilla, en la que se puede leer:

«FERNÁN LÓPEZ DE SEGOBIA/ NATURAL DE ESTA VILLA/ FVNDÓ ESTA CAPILLA/ DEXO 2.600 DVCADOS/ DE RENTA PARA OBRAS PIAS/MURIO año de 1589»

Según el documento de licencia, la nueva capilla se debía abrir por «un arco que esta agora çerrado junto a la capilla que llaman de las virgines que será de veynte pies de largo el dicho arco e pared que le çierra», hacia la calle pública del pueblo y

7. Estella, M.: *Op. Cit.* 309.

8. Además de García Chico y Estella, los documentos de este pago en el Archivo Histórico Provincial y Universitario de Valladolid, (AHPUV), protocolo 553, fols. 689-696 y protocolo 761, fols.1657-1672. Recogidos en GÓMEZ MARTÍNEZ, J.: «Juan Gómez de Nates y Fernández de Albear: Juan de Nates», *Juan de Herrera y su influencia. Actas del Simposio*, Camargo, 1992, 166.

9. AHN, Secc. Clero, 4354, nº 1, fol. 1. Existe numerosa documentación sobre los problemas surgidos entre los patronos de la capilla y los albaceas, que se arrastrarán al menos hasta el siglo XVII. Además del documento ya citado, se puede consultar AHN, Consejos, 28019, exp.10.

10. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), Legajo 42220, fols. 41-51. Escritura de ratificación de venta que incluye la licencia de obra. Se trata de dos ventas, «el arco y lienzo que esta en la dha iglesia parrochial» y la escritura de venta otorgada ante Francisco de Molleda en octubre de 1588 (fol.42 y ss).





FIGURA Nº 2. DETALLE DEL EXTERIOR DE LA CAPILLA CON EL ÓCULO, ESCUDO E INSCRIPCIÓN.



FIGURA Nº 3. VISTA GENERAL DE LA CAPILLA.

que «de darse la dicha licencia se sigue utilidad a la dicha iglesia.... Porque la dicha capilla no ocupa cossa alguna en el cuerpo de la dicha iglesia ni in pide a los vecinos de la dha villa las missas y officios divinos y sermones...».

El 1 de septiembre de 1588 Gaytán contrata la obra de construcción de la capilla en Madrid. El pliego de condiciones que servía de base al contrato había sido redactado por Juan de Valencia, autor también de «las trazas plantas y monteas y perfiles de la manera que se aya de hazer», que debían entregarse a los maestros que contratasen la obra<sup>11</sup>. Así pues, tras el diseño se encontraba el arquitecto real y aparejador del monasterio de El Escorial, cuyo papel determinante en esta capilla

11. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, (ARCM), fondos del Archivo Municipal de Torrelaguna, 14.284/86. (Véase Apéndice Documental).

se ignoraba, si bien se conocía su vinculación con ella como supervisor de la obra del retablo, cuya traza se había encargado en 1589 a Patricio Caxés<sup>12</sup>.

El documento de condiciones de construcción de la capilla se ocupa de garantizar la calidad de la obra, por lo que se suceden expresiones sobre la calidad de la piedra (que debe ser de las canteras de Honzerruecas o la Varguilla) o la labra de cantería («desbastadas y labradas a picon y boca de escoda cruzada»). También se suceden normas acerca de los cimientos, gradas, dinteles, losas, pasos de escalera, altar, etc., todo ello realizado según lo recogido en la planta, alzados y monteas, con el requisito de que se acomode adecuadamente la obra vieja con la nueva.

El contrato, al llegar al punto de la subasta a la baja, recoge que pujaron por la obra los maestros Nicolás de Ribero (vecino de Alcalá de Henares), Juan de Nates y Antonio de la Tijera «estantes en esta corte maestros de cantería». El escribano incluye el nombre de Juan por error, un error repetido al escribir «el dicho Juan de nates y el dicho antonyo de la tixera con licencia que pidieron para ser compañeros la baxaron cien ducados por manera questa», pero al margen el mismo escribano incluye que «fueron maestros de compañía para la obra el dicho Pedro de nates y Antonio de la tixera». Al ser un traslado, al final del contrato se recoge que fue rubricado por Juan Gaytán, Pedro de Nates y Antonio de la Tijera.

## EL TRACISTA Y LOS CONSTRUCTORES

Juan de Valencia (ca.1530-1591) era hijastro del arquitecto real Luis de Vega, con quien se formó como su «criado» y con quien debió comenzar a trabajar en las obras reales a partir de 1557; fue su padrastra Vega quien lo recomendó a Felipe II antes de morir en 1562. El 18 de enero de 1563 entraba a trabajar como ayudante de Juan Bautista de Toledo, primero en el Alcázar de Madrid y más tarde en la obra del monasterio de El Escorial, un mes antes de que lo hiciera Juan de Herrera. En 1577 era ya clérigo. Con el tiempo, pasará al servicio directo de Herrera, de quien llega a convertirse en su mano derecha y hombre de confianza, colaborando con el arquitecto en las reformas urbanísticas de Madrid (la puerta de Guadalajara, la Puente segoviana, las obras de la Priora, los Caños del Peral, y la fuente de la calle de Segovia). Sus relaciones con sus dos maestros fueron muy cercanas, siendo albacea testamentario de ambos. Había muerto a finales de mayo de 1591<sup>13</sup>.

Esta capilla en Torrelaguna es por tanto uno de sus últimos diseños, después de obras como el túmulo funerario de doña Ana de Austria para la iglesia de Santo

12. CID SÁNCHEZ, M.J.: «Una obra de Patricio (Patricio Caxés o Caxiesi) en Torrelaguna (Madrid)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, xxx, (1991), 127-132 y CRUZ VALDOVINOS, J.M.: «Retablos de los siglos XV y XVI en la Comunidad de Madrid», *Retablos de la Comunidad de Madrid (Siglos XV a XVIII)*, Madrid, 1995, 54. Agradezco estas referencias a Fernando Marías.

13. La biografía de Juan de Valencia en: LLAGUNO y AMIOLA, E.: *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, 1827, (reed., Turner, Madrid, 1977), II, 48-51 y 237-238; MARÍAS, F.: «Tres testamentos de arquitectos reales del siglo XVI: Juan de Valencia y Antonio de Segura», *Boletín de Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo 60, (1994), 343-352; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ de CEBALLOS, A.: «La capilla Cerralbo en Ciudad Rodrigo», *Archivo Español de Arte*, (1975), nº 190-191, 202.

Domingo el Real de Madrid (1580), la dirección desde 1581 de la obra del retablo de El Escorial tras la marcha de Pompeo Leoni a Milán; hacia 1581 delimitó los solares del colegio de los agustinos de Doña María de Aragón, donde había dado traza para la iglesia vieja; una traza para la Puerta de Guadalajara; el colegio y monasterio de la Encarnación de Madrid (obra de la iglesia se inicia en 1583 y que acaba Francisco de Mora); informó sobre la traída de aguas a Valladolid en 1584; al año siguiente diseñaba una casa en el sitio del Prado; entre 1585 y 1588 se encargó de dirigir las obras de las cocinas nuevas del alcázar madrileño; el monasterio madrileño de Santo Tomás de Aquino (1584) desaparecido o la Capilla Cerralbo en Ciudad Rodrigo (Salamanca), iniciada en 1589. Trazó además la iglesia y parte del claustro de la Santísima Trinidad Calzada de Madrid, obra iniciada en 1590, un año antes de su muerte<sup>14</sup>.

La construcción de la capilla de Torrelaguna fue rematada en los maestros canteros Nicolás del Ribero (que figura como vecino de Alcalá), Antonio de la Tijera y Pedro de Nates, estos dos últimos «estantes en la corte», siendo testigos los canteros Juan Esteban y Santiago López, residentes también en Madrid. El plazo de realización fue de dos años y el precio total de la obra se estableció en 4.900 ducados.

En 1588, cuando se contrata la capilla, Nicolás del Ribero era el maestro más experimentado de los adjudicatarios; como los demás procedía de la Junta de Voto en la Merindad de Trasmiera (en concreto de la localidad de San Pantaleón de Aras<sup>15</sup>), y se encontraba trabajando por la zona madrileña desde al menos 1551, en que ya figura vinculado a la obra de la fachada del Colegio de San Ildefonso de Alcalá de Henares, que entonces estaba bajo la dirección de Rodrigo Gil de Hontañón. Esta circunstancia ha hecho suponer que fuese traído por el Hontañón desde Salamanca, vinculación que parece clara si tenemos en cuenta que mucho tiempo después (1577) fue uno de los encargados de seguir los pleitos que dejó Rodrigo al morir, lo que presupone una importante relación con el difunto.

A partir de su estancia en Alcalá y hasta su testamento –otorgado en 1597–, Nicolás del Ribero desarrolla una larga y prolífica actividad profesional que le lleva a trabajar en numerosísimas obras de templos parroquiales esparcidas por el área madrileña y alcarreña (Yunquera de Henares, Alovera, Chiloeches, Colegio de Nuestra Señora del Remedio en Guadalajara, El Paular) y en el arzobispado de Toledo (Meco, Fuente el Saz, Daganzo), obras ingenieriles como fuentes y puentes y, sobre todo, destaca su paso por la obra de El Escorial. En efecto, se le vincula al monasterio desde 1573 aunque otras fuentes retrasan su llegada hasta octubre de 1576 y el comienzo de la obra de la basílica, en que su cuadrilla se adjudica un destajo, trabajando en los pilares de la basílica, así como en el subir, retundir y enlucir la cúpula del crucero. Allí trabajará durante diez años, siendo uno de los maestros trasmeranos de más larga permanencia en la obra de Juan de Herrera<sup>16</sup>.

14. *Ibidem*.

15. Como la mayoría de los canteros procedentes de la zona, su actividad estaba marcada por una fuerte endogamia familiar y vecinal. Nicolás era tío de los también canteros Juan de Ribero Rada, Juan de Ballesteros y Juan de Buega. Sobre los maestros de la Junta de Voto: ALONSO RUIZ, B.: *El arte de la cantería. Los maestros trasmeranos de la Junta de Voto*. Santander, 1991, (sobre Ribero en especial 91, 111, 119, 126, 130, 132).

16. Sobre el maestro: MUÑOZ JIMÉNEZ, J.M.: *La arquitectura del Manierismo en Guadalajara*, Excma. Diputación Provincial de Guadalajara, Institución Provincial de Cultura «Marqués de Santillana», Guadalajara, 1987, esp. 147-150;

De Antonio de la Tijera no se tienen referencias pero probablemente su actividad se vinculase a Ribero ya que se conoce un Juan de la Tijera que trabajaba en la obra del Colegio de Alcalá de Henares<sup>17</sup>. Juan de Valencia en su segundo testamento declaraba una deuda con el cantero Tixera que bien pudiera ser quien nos ocupa<sup>18</sup>.

El segundo maestro adjudicatario en Torrelaguna era Pedro de Nates, relacionado con Nicolás del Ribero por la construcción de varias obras de puentes en la zona norte de Madrid, realizadas a comienzos de los años ochenta siguiendo trazas de Juan de Herrera. Indica Agustín Bustamante que Pedro de Nates, maestro de cantería –que no arquitecto–, debió desplazarse al área madrileña cuando Felipe II reclamó mano de obra para la fábrica de El Escorial, lo que ocurría a partir de 1575 y la obra de la basílica. Nates era natural de Secadura, también en la Junta de Voto cántabra; con su segunda mujer María de Alvarado y su hija María de Nates, se asentará en Torrelaguna, realizando en la zona una importante labor centrada en el Puente de la Segoviana a partir de 1583, obra que había trazado Juan de Herrera. Dos años más tarde trabajaba en el puente entre Galapagar y Torrelodones, obra también trazada por Herrera en la que también intervino Nicolás del Ribero<sup>19</sup>.

Pedro de Nates en 1588, junto a Juan del Pozo, repara la tribuna del órgano de la iglesia de Torrelaguna. Margarita Estella le relaciona con la obra de la Capilla de la Asunción o del marqués de Revilla en la misma iglesia<sup>20</sup>, capilla que parece de mayor calidad que la que nos ocupa. Es en ese año cuando puja para la obra de la capilla de Torrelaguna, constando en la documentación como «estante en la corte», contratando la obra en septiembre. En el mes de junio siguiente contrataba la obra de cantería del Rastro Nuevo en la Plaza del Rastro de Madrid<sup>21</sup>. Pocos meses después el maestro consta como difunto; era diciembre de 1589 cuando, según Bustamante García, muere mientras trabajaba en el puente de Brunete sobre el río Guadarrama, obra que también había contratado en 1588 para seguir de nuevo una traza dada por Juan de Herrera. Había otorgado testamento en Torrelaguna el 7 de diciembre de 1589<sup>22</sup>.

Es a partir de su defunción cuando su hermano Juan de Nates –como testamentario y curador de su sobrina– se desplaza a Torrelaguna y a Madrid, con poderes de la viuda, para acordar el final de las obras que Pedro dejó inconclusas, haciéndose

---

GONZÁLEZ ECHEGARAY, M<sup>A</sup> C.; ARAMBURU-ZABALA, M.Á.; ALONSO RUIZ, B. y POLO SÁNCHEZ, J.J.: *Artistas cántabros de la Edad Moderna*, Santander, 1991, 560-562; MUÑOZ JIMÉNEZ, J.M.: «El artífice Nicolás del Ribero y la asimilación del Renacimiento en España», *El arte español en épocas de transición, actas del Congreso Nacional de Historia del Arte*, 1992, vol.1, 407-412.

17. GONZÁLEZ ECHEGARAY, M<sup>A</sup> C.; ARAMBURU-ZABALA, M.Á.; ALONSO RUIZ, B. y POLO SÁNCHEZ, J.J.: *Op. Cit.* 655.

18. MARÍAS, F.: *Op. Cit.* 348.

19. GONZÁLEZ ECHEGARAY, M<sup>A</sup> C.; ARAMBURU-ZABALA, M.Á.; ALONSO RUIZ, B. y POLO SÁNCHEZ, J.J.: *Op. Cit.* 452. Sobre el Puente de Segovia: C. Wilkinson fecha las trazas de Juan de Herrera entre 1575 y 1583, momento a partir del cual se hace cargo de la obra Pedro de Nates (WILKINSON-ZERNER, C.: *Juan de Herrera. Arquitecto de Felipe II*, Madrid, 1996, 159).

20. ESTELLA, M.: *Op. Cit.* 308,310.

21. TOVAR MARTÍN, V.: «El arquitecto Pedro de Nates y el maestro de obras Diego Sillero en la construcción del Rastro Nuevo», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, (2002), tomo XLII, 51- 60.

22. BUSTAMANTE GARCÍA, A.: «En torno a Juan de Herrera y la arquitectura», *Boletín de Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, T.XLII, (1976), 246.

cargo de algunas y traspasando otras<sup>23</sup>. Traslada a su cuñada y a su sobrina a vivir a Valladolid, y poco tiempo después la viuda contraía segundas nupcias con el arquitecto Diego de Praves, otro de los artistas fundamentales del foco vallisoletano, siendo esta circunstancia la que explica que en ocasiones –como la obra de esta capilla– el nombre de Pedro aparezca vinculado al de Praves. Por la documentación de esta época se conoce la intervención de Pedro en las iglesias parroquiales de Getafe, Galapagar y Vicálvaro<sup>24</sup>, a las que se une la obra de la capilla que nos ocupa y el puente de Brunete. La continuidad de algunas de estas obras explica la presencia de Juan de Nates por la zona madrileña hasta que le resulta imposible compaginar esta actividad con sus obras en Valladolid, traspasando finalmente la obra del puente de Brunete en 22 de marzo de 1593<sup>25</sup>.

## LA BÓVEDA

De lo expuesto hasta el momento llama la atención el que esta pequeña capilla se corresponda con un diseño de uno de los aparejadores de El Escorial. La documentación en este punto choca con la realidad construida, pues el estilo de la capilla de la Anunciación es muy simple, como ya indicara Margarita Estella. El nicho sepulcral es un simple arco de medio punto sobre pilastras, el bulto funerario es de escasa calidad y la bóveda es poco profunda, sin tambor y no trasdosada, un diseño más sencillo de los ejemplos conservados de Valencia.

El pliego de condiciones recoge indicaciones que serían completadas con la información gráfica proporcionada a los constructores por las trazas de planta y alzados que se citan pero que no se han conservado, junto con las monteas que también recoge el documento que dibujó Valencia para facilitar el trabajo de los canteros. Se incluyen referencias a cimientos, bóveda de entierro, arcos y nichos, altar y gradas, peanas y pasos de escaleras, ornatos de nichos, ochavos, impostas, cornisas, pechinas y ventanas. La media naranja se denomina como bóveda de «rrosca que a de ser de dobellas de piedra» y se especifica el valor de los diferentes tipos de piedra (de «la varquilla» y de «onzerruecas») y los precios de ambas por pie cuadrado, todo hecho según la traza y monteas proporcionadas por Juan de Valencia. (Véase el Apéndice Documental)

Centrándonos en el análisis de lo construido, se observa en planta como la capilla con su sacristía, y el espacio de la pequeña escalera de caracol que da servicio

23. El 24 de enero de 1590 se hace cargo de las obras del puente de Brunete; en 1592 da poder a Rodrigo de Causo y a Felipe de Matienzo para que se encarguen de arreglar los asuntos pendientes de su hermano Pedro y en esa misma fecha se documenta en la obra de la parroquial de Vicálvaro (BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *Op. Cit.* 246-247).

24. BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*, Valladolid, 1983, 271, 277, 358. También BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *Op. Cit.* 277 y ss. En junio de 1597 Diego de Praves, como actual marido de la viuda de Pedro de Nates, y María de Alvarado, la viuda, daban poder a Juan de Nates. Pedro de Nates se había concertado para hacer la iglesia de Getafe, obra que en julio de 1597 Juan de Nates, como su testamentario y curador de su hija, para tasar la obra realizada en la parroquial de Galapagar y para cobrar los alcances de otras obras realizadas por Pedro como las de Madrid, Torrelaguna, Getafe y Villarejo.

25. BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *En torno a Juan de Herrera...*, 247.



FIGURA N.º 4. VISTA INTERIOR DE LA CAPILLA.

a la capilla, se enmarca en un gran muro perimetral curvo que enlaza el exterior de la cabecera gótica con la portada meridional y amplía considerablemente el espacio de la iglesia hacia la plaza. Con esta solución se consigue dar uniformidad a los diferentes volúmenes abiertos en esta zona del templo, a la vez que su estructura curva sirve de contrapunto a la linealidad del espacio gótico del templo y reproduce el espacio curvo del interior de la capilla.

La bóveda se levanta sobre los pies derechos de los soportes en cada una de los ángulos de la cuadrada capilla. Tiene cuatro pseudo pechinas y unos formeros de medio punto con intradós liso, soportes que generan un espacio intermedio ocupado por vanos termales que sólo tienen vivo su ojo central, una característica vinculada a la arquitectura de Juan de Nates<sup>26</sup>. El espacio cupulado está enyesado y posee un óculo central que deja entrever una linterna completamente oscurecida al estar cubierta al exterior por un tejado a cuatro aguas. Al interior, esta linterna

26. En la parte baja, el vano central en forma de óculo se encuentra en la obra de Juan de Herrera (diseños para los frentes de capillas de la catedral de Valladolid), y sus inmediatos seguidores (Villagarcía de Campos o las capillas hornacinas de las Huelgas Reales). Vid. BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *La arquitectura clasicista...*, 254.



FIGURAS Nº 5 Y 6. VISTA DE LA BÓVEDA Y LINTERNA DE LA CAPILLA.

presentaría una decoración de lisas pilastras entre vanos rectangulares y se remarcaría en una pequeña cúpula gallonada apenas perceptible. Sin duda, en origen esta linterna era visible desde fuera e iluminaba el interior de la capilla, cubriéndose con posterioridad<sup>27</sup> ya que al exterior varios elementos indican que su cubrición actual no fue la original<sup>28</sup>.

Lo significativo de la cubrición de la capilla de la Anunciación es su morfología que nos habla de soluciones híbridas y de diferentes experiencias en relación a la cubrición del espacio centralizado en el siglo XVI. Estamos ante una bóveda baída, una falsa cúpula: aquí la superficie esférica de la supuesta cúpula se corta por los cuatro planos tangentes de los muros perimetrales generando los arcos formeros y sus vanos termales y se refuerza la sensación óptica de espacio cupulado al incluir una moldura circular tangente; esta estructura no necesita tambor, pues sigue siendo una bóveda continua, por lo que tampoco se trasdosa.

Para estas fechas del siglo XVI el empleo de las bóvedas baídas en Castilla había dejado significativos ejemplos. Al Sur, la experimentación había llevado a un arquitecto gótico formado en la cantería castellana como Diego de Riaño (m.1534), a aplicar en algunas de sus bóvedas el despiece por hiladas concéntricas alrededor del polo –refectorio de la Cartuja de Jerez, traza para la sacristía de los cálices en la catedral de Sevilla–<sup>29</sup>, o la baída por cruceros –en el Patio de los Óleos de la catedral sevillana–<sup>30</sup>. Es importante recordar en este contexto, el triunfo de la fórmula baída en la obra de Andrés de Vandelvira y la codificación de su estereotomía en el *Libro de traças de cortes de piedras* escrito por Alonso<sup>31</sup>, en ejemplos como la «capilla quadrada en vuelta redonda o capilla bayda» o, lo que es lo mismo, una bóveda

27. No sería este un caso aislado de linternas cubiertas por tejados y no visibles al exterior. El prof. Jiménez Martín nos recuerda el caso de la iglesia parroquial de Aroche (Huelva) y el óculo con linterna sobre una bóveda del maestro gótico Alonso Rodríguez; en este caso la linterna estaba oculta también bajo un tejado y desde su «exteriorización» es causa de filtraciones de agua. También podrían citarse otros casos como las bóvedas de Villacarrillo en Jaén y las del Hospital de Santiago de Úbeda, todas con linternas cegadas en época barroca y ahora despejadas. Agradecemos a los profesores A.L. Ampliato Briones, F. Pinto Puerto y A. Jiménez sus explicaciones al respecto.

28. En primer lugar, la sillería de la parte prismática de la capilla es sensiblemente diferente a la empleada en el cuerpo inferior de la capilla. Esta posible diferente etapa de construcción o cambio de ritmo entre el piso inferior y superior parece clara al exterior pero no encajaría con el hecho de que los vanos termales formen parte estructural de la obra; quizá se trate de una modificación exterior. A ello se une la molduración de cada piso, más sencilla en el inferior con tan sólo un bocel moldurado, mientras que en el superior se incluye ya una imposta lisa que arranca desde un toro y sostiene un listel y una escocia. La molduración de los vanos de ambos cuerpos de la capilla también es diferente, teniendo los superiores molduras con orejeras. A todo ello se une que el petril rematado en bolas que corona parte del cuerpo inferior no casa con la fábrica del remate prismático, indicando fábricas diferentes. Esta segunda fábrica coincide en las características comentadas con el cierre exterior de la capilla que flanquea la portada meridional, por lo que la modificación de su cierre externo podría haberse realizado en el siglo XVIII. En el s. XIX los referentes gráficos más antiguos ya muestran la capilla con este tejado a cuatro aguas (dibujo de F. Ruiz en «El Museo Universal», 1857). Se realizaron obras de reparo en la torre y tejados de la iglesia en 1916 (ARCM, ref.14812, carpeta 5).

29. GÓMEZ MARTÍNEZ, J.: *Bóvedas de crucería. El gótico español en la Edad Moderna*. Valladolid, 1998, 160.

30. PALACIOS, J.C. y BRAVO, S.C.: «Diseño y construcción de las bóvedas por crucero en España durante el siglo XVI», *Informes de la Construcción*, vol.65 (2013), 81-94.

31. Las bóvedas baídas también fueron dibujadas en el libro de arquitectura de Hernán Ruiz el joven. Véase: NAVASCUÉS PALACIO, P.: *El libro de arquitectura de Hernán Ruiz el Joven*, Madrid, 1974; AMPLIATO BRIONES, A.L.: *El proyecto renacentista en el tratado de Arquitectura de Hernán Ruiz*, Sevilla, 2002. Además: AMPLIATO BRIONES, A.L.: *Muro, orden y espacio en la arquitectura del renacimiento andaluz. Teoría y práctica en la obra de Diego de Siloé, Andrés de Vandelvira y Hernán Ruiz II*, Sevilla, 1996.



esférica: una bóveda cuadrada y redonda por el intradós y el trasdós. Sería el sucesor de Riaño en el cargo de maestro de obras catedralicio, Martín de Gainza, quien diese un paso adelante y aplicase los sistemas de representación de la esfera levantando la primera cúpula pétreo de directriz esférica del renacimiento español, la de la Sacristía Mayor de la catedral hispalense (1543)<sup>32</sup>, una cúpula sobre pechinas trasdosada al exterior y con linterna, que utiliza como sistema de contrarresto pínaculos entorchados, justo al lado de esa sacristía de los cálices cuya plementería de despiece concéntrico había marcado el paso a la renovación.

En el entorno de la meseta norte castellana, en el marco geográfico más próximo a la obra que nos ocupa, el modelo de bóveda baída no fue muy frecuente entre los últimos arquitectos del gótico, más inclinados al trabajo de la bóveda por despiece de arista, y si fue muy utilizado en los primeros momentos del foco clasicista vallisoletano como resultado directo del foco de El Escorial, más que de una evolución o experimentación interna sobre el corte de piedra<sup>33</sup>. La bóveda de la capilla que nos ocupa se puede poner en relación con ejemplos como el crucero de la iglesia de los Santos Juanes de Nava del Rey o el de las Huelgas Reales de Valladolid, ambas sin óculo central y vinculadas al tándem Nates-Ribero Rada. El tipo de «medias naranjas» sin trasdosar fue un elemento de gran éxito en la meseta norte castellana que parece encontrar su procedencia en el proyecto de Pedro de Tolosa de 1575 para el crucero de la colegiata de San Luis en Villagarcía de Campos (Valladolid) y que Bustamante García relaciona con el primer momento de difusión de esta arquitectura, ya que esta estructura no se concibe aún con continuidad entre sus cuatro lados al emplear una simple imposta sin articular, lo que sí ocurrirá posteriormente<sup>34</sup>. En Torrelaguna tampoco existe esta fluidez entre las partes y como pasa en el foco vallisoletano, también es una bóveda baída, poco profunda, sin el desarrollo autónomo que tendrán cúpulas posteriores. A consecuencia de esta escasa profundidad, en estas primeras etapas del clasicismo la media naranja no se trasdosa al exterior ni como una estructura hemiesférica ni como un cimborrio, hecho que también coincide con lo ocurrido en Torrelaguna y que de nuevo la relaciona con Villagarcía y las Huelgas Reales y por lo tanto, con la obra de la primera etapa de Juan de Nates, ya que en su período de madurez evolucionará hacia las cúpulas trasdosadas pero sin tambor<sup>35</sup>. En especial, y significativamente, la bóveda de Torrelaguna recuerda a la de la capilla lateral de San Martín de Valladolid incluso en su óculo central, que parece poseer linterna pero que no se trasdosa tampoco, cubriéndose con un tejado a cuatro aguas. Esta iglesia corresponde a un diseño de Diego de Praves, aquel

32. PINTO PUERTO, F.: *Las esferas de Piedra. Sevilla como lugar de encuentro entre arte y ciencia en el Renacimiento*, Diputación de Sevilla, 2001, (esp. Apartados 1 y 2 de la segunda parte).

33. GÓMEZ MARTÍNEZ, J.: *Op. Cit.* 160-161.

34. BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *La arquitectura clasicista...*, 233. Sobre otras baídas de Tolosa, véase ALONSO CALVO, M.A. y CALVO LÓPEZ, J.: «Bóvedas baídas en el ámbito castellano. La iglesia de Navamorcuende (Toledo)», HUERTA, S.; GIL CRESPO, I.; GARCÍA, S. y TAÍN, M. (Eds.): *Actas del VII Congreso Nacional de Historia de la Construcción (Santiago de Compostela, 2011)*. Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2011, 65-74.

35. Como ejemplos la cúpula de las Angustias en Valladolid o la de Nuestra señora de la Calle de Palencia ya hacia 1600 (Bustamante García, *La arquitectura clasicista...*, 233 y 263).

arquitecto de Valladolid que se casaría con la viuda de Pedro de Nates y que algunos autores vinculan con el final de la capilla de Torrelaguna<sup>36</sup>.

El modelo de baída se acercaba visualmente a los ejemplos cupulados romanos vitrubianos y «a la panteónica», como dirían Bustamante y Marías<sup>37</sup>; estructuralmente la diferencia sustancial entre ambos obligaba a un funcionamiento distinto que implicaba que las romanas se trasdosasen y las castellanas no, puesto que no son realmente cúpulas. Esta tipología romana sin tambor trasdosada al modo del Panteón de Adriano y otros ejemplos de la Antigüedad clásica, fue hipervalorada en la España del siglo XVI por su carácter funcional y simbólico sepulcral, funerario<sup>38</sup> (Granada); habría que esperar a la estructura cupulada de El Escorial para que apareciese en Castilla cúpulas trasdosadas con tambor y linterna, al modo de las referencias del *quattro* y *cinquecento* italianos. A partir de la obra filipina se potenciará el interés por el volumen y perfil exterior<sup>39</sup>.

Sin duda en el complejo proceso de asimilación de la estructura de este tipo de cúpula italiana en Castilla influyeron multitud de factores a los que no serían ajenos la difusión del III libro de arquitectura de Sebastiano Serlio desde la publicación de Francisco de Villalpando en 1552, o la llegada a la imprenta en 1589 de *Las Estampas* de El Escorial, de Juan de Herrera, que incluían una sección de la cúpula<sup>40</sup>. Pero este proceso de asimilación «teórico» debió de solaparse o correr en paralelo a un proceso quizá más directo, protagonizado por artistas que habían trabajado en El Escorial a las órdenes de Juan de Herrera. Tal es el caso de Juan de Valencia, que diseñó la Capilla de Cerralbo de Ciudad Rodrigo que acabaría realizando Juan del Ribero Rada<sup>41</sup> o el de Diego de Matienzo y Diego de Sisniega en la cúpula sobre el crucero de la iglesia de San Sebastián en Cobos (Segovia), realizada en los años noventa después de que ambos abandonasen El Escorial.

La capilla de los marqueses de Cerralbo y del arzobispo de Burgos Francisco Pacheco en Ciudad Rodrigo, se había fundado en 1585 y fue iniciada en 1589, aunque al morir Valencia la obra debió pararse; por lo tanto, su construcción corre en paralelo a la de Torrelaguna. Tras la muerte de Valencia es Juan de Ribero Rada, entonces maestro mayor de la catedral de Salamanca, quien se encarga de concluirla por contrato de 1595, estando ya para entonces concluida la capilla madrileña que nos ocupa. El contrato de 1595 que regula el trabajo de Ribero Rada especifica que deben respetarse las trazas de Valencia, si bien Marías acentúa el papel de Ribero Rada en esta obra<sup>42</sup>. A diferencia de la tradición castellana antes expuesta, la Capilla

36. BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *La arquitectura clasicista...*, foto 136, 284-285. La obra de San Martín se inicia en 1588 y será construida por Rodrigo de Olabe.

37. BUSTAMANTE GARCÍA, A. y MARÍAS, F.: «La catedral de Granada y la introducción de la cúpula en la España del renacimiento», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, VIII, (1982), 105.

38. BUSTAMANTE GARCÍA, A. y MARÍAS, F.: «La sombra de la cúpula de El Escorial», *Fragmentos*, (1985), n°s 4-5, 46-63.

39. BUSTAMANTE GARCÍA, A. y MARÍAS, F.: *La catedral de Granada...*, 103.

40. Sobre la influencia de las estampas de El Escorial: LÓPEZ-MOZO, A.: «La huella de El Escorial en las cúpulas españolas de finales del siglo XVI. El caso de la Capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo», *Informes de la construcción*, vol. 65, (2013), 95-109.

41. MARÍAS, F.: *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del renacimiento español*. Madrid, 1989, 550-553.

42. Id., 551. Sobre la capilla: RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ de CEBALLOS, A.: *La Capilla Cerralbo...*

Cerralbo se trasdosa al exterior y lleva linterna, si bien no tiene tambor sino que su media naranja se apoya directamente sobre una cornisa dentada. Esta estructura de cornisa amplia dentada, es similar al trabajo de Nicolás de Ribero en el crucero de Yunquera de Henares (Guadalajara), pero el cántabro la utiliza para apoyar una baída ciega, al modo de las vallisoletanas de primera época. Por su parte, el ejemplo segoviano de Matienzo y Sisniega en la capilla de los Cobos<sup>43</sup> encuentra sus antecedentes directos en las cúpulas del crucero y de las torres de la basílica de El Escorial, donde habían trabajado los maestros cántabros.

Tras lo expuesto someramente acerca de los autores y del contexto arquitectónico de la capilla, podemos establecer que en la Capilla de Torrelaguna asistimos al diseño de una bóveda baída contratada con trazas de un aparejador de El Escorial y materializada por un maestro que trabajó en la fábrica filipina y otro que lo hizo junto a Juan de Herrera en obras ingenieriles. El resultado es una capilla cubierta con una estructura baída que guarda una mayor relación con lo que está ocurriendo en el foco vallisoletano que con la tradición de cúpulas directamente emanada de El Escorial. Esta tipología se vincula con el perfil artístico de los maestros constructores, en especial del hermano de Pedro de Nates, Juan de Nates y sus obras de primera etapa en la zona vallisoletana, e incluso puede que interviniese en la obra de forma directa ya que estuvo presente en la zona arreglando los asuntos de su hermano difunto entre 1591 y 1593, o con Diego de Praves casado con su viuda. Por otro lado, al morir Pedro de Nates en 1589 y el tracista en 1591, fue Nicolás del Ribero el maestro que debió permanecer más en la fábrica, por lo que podría haber dejado una mayor impronta en la obra, como parece desprenderse de la vinculación de esta tipología de bóveda con modelos como el del crucero de la iglesia de Yunquera de Henares.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

### Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, fondos del Archivo Municipal de Torrelaguna, 14.284/86. 1 de septiembre de 1588.

En la villa de Madrid a primero dia del mes de septiembre de mil e quinientos y ochenta y ocho años ante mi el presente escribano y testigos pareçieron presentes juan gaytan vezino de la ciudad de sevilla como alvazea y testamentario de hernan lopez de Segovia ya difunto vezino que fue de la dicha ciudad= y dixo que por quanto el dicho hernan lopez de segouia por clausula de su testamento con que falleçio mando que se tomase sitio en la iglesia parroquial de santa maria magdalena de la villa de tordelaguna y en el se labrase y fabricase una capilla para que en ella se trasladasen sus guesos y se enterrasen sus padres y deudos y parientes y conforme

---

43. ALONSO RODRÍGUEZ, M. A.: «Sobre la cúpula trasdosada de la Iglesia de Cobos en Segovia», en *Actas del Quinto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Madrid. Instituto Juan de Herrera, 2007, 23-28.

a lo por el ansi dispuesto por el dicho su testamento y en cumplimiento de la dicha clausula el a comprado el dicho sitio de juan escudero cura de la dicha iglesia y mayordomo della y otras casas que fueron conbiniente para la dicha capilla = e agora el a venido desde la ciudad de Sevilla a esta corte y esta convenido y concertado con pedro de nates y Antonio de la tixera maestros de cantería residentes en esta corte de que se encarguen de hazer y edificar la dicha / (fol. 1 vto.) capellania en lo ques tocante al dicho su ofiçio con las condiciones y de a forma y precios contenidos en unas condiciones y traza de la manera que se a de hazer la dicha capilla firmadas de juan de valençia y de todas las dichas partes que son del tenor siguiente

Manera y condiciones como se a de dar a destajo a toda costa de materiales y pretechos y manufatura la obra de mampostería y cantería de la capilla que mando hazer hernan lopez de Segovia en la iglesia parrochial de santa maria magdalena de la villa de tordelaguna que no se les a de dar cosa alguna mas de los preçios de dineros que se concertare y las trazas plantas y monteas y perfiles de la manera que se aya de hazer y las an de poner en execuçion sin que por rrazon de maesia y aparejaduria se les aya de dar cosa alguna y no puedan mudar ni alterar as dichas trazas y si alguna duda obiere o dificultad en el acomodar la obra nueva con la biexa aya de acudir a juan de valençia que las hizo para que lo determine juntamente con los testamentarios o qualquiera dellos que dexo / (fol.2) el dicho hernan lopez y lo que se determinare se les dara por escripto y firmado de los testamentarios y juan de valençia o de qualquiera dellos y no haciéndolo ansi sean castigados por ello y desecha la obra que tuvieren a su costa y de ponerles un aparejador a su costa para lo susodicho y para si no fuera la obra tan bien tratada como mereze y el arte lo rroquiere –sic– desbastadas y labradas a picon y boca de escoda cruzada y entregada que no queden manchas de la picadura ni levantes ni rrosas (¿) ni desportilladuras ni otra fealdad alguna en las piedras sino muy bien tratados y de buenos materiales los mejores que ubiere en el termino y en las canteras de honzerruecas y de la varguilla<sup>44</sup> de buen grano duras y de buena color y el tal aparejador le an de pagar lo que con el se concertare por los maestros questa obra tomaren y no concertado y acordándose con el por lo que fuere rrazon los dos testamentarios o qualquiera dellos le puedan señalar de salario por cada dia de trabaxo siete rreales y a de trabaxar por su persona como es usso que trabaxen los aparejadores que tienen a su cargo semexantes obras / (fol.2 vto.) de canteria y con cargo que si la obra no fuere tal como es rrazon los dos testamentarios o qualquiera dellos lo puedan castigar en el salario y despedirle y poner otro demas del deshacerlo a costa de los dos maestros de la dicha obra como arriba esta dicho y se pone esta condición para que no aya discuydo en los maestros y aparejadores que los unos no se despulpen con los otros toda la qual dicha obra y parte della a de ser bien echa y acabada en toda perfeçion como el arte lo rrequiere conforme a las trazas y monteas que para ella están hechas guardándolas en el todo y partes dellas sin mudar ni alterar como dho es ansi en las paredes de los cimientos como fuera de tierra bóveda dentierro arcos y nichos altar y gradas y peanas y escaleras ornatos de nichos ochauos ynpostas

---

44. Al margen: Cantera en 11 Ruecas y Barquilla.

cornijas perchinas ventanas y lo demás ornato e de labor que por las dichas trazas se demuestran dejando elexidas puertas y ventanas y cajas para las puertas de madera y vedrieras y rrexas y para los maderos de los texados y suelo / (fol.3) de la sacristía y otras cosas semexantes que fuere necesario para acabar la demás obra de yesería y carpintería que se a de hazer no sea menester Ronper lo echo y si se descuydazen en no dexarlo acomodado siendo necesario lo ayan de hazer quando se les pidie-re sin que por ello se les de de nuevo para alguna mas de lo concertado por la dha obra y los cimientos y ligazones de las paredes que an de ser de manposteria an de ser medidas por tapias Reales de a ciento y cinquenta pies quadrados cada tapia y las piedras ansi sillares como cornijas impostas y de los demás hornatos de piedra an de ser medidos por pies quadrados la piedra que en obra se pusiere que solos los vuelos de ynpostas y cornijas y pilastras se midan los vuelos por/(Fol. 3 vto.) / maziços aunque no lo estén todo ello por las partidas siguientes

- \* primeramente es condicion que el arco que se a de abrir en la pared de la iglesia para la entrada de la dicha capilla si le rrompiere la iglesia a su costa serán suyos los materiales que della salieren y no queriéndolo hazer el maestro questa obra tomare la aya de rromper y abrir a su costa y asegurarla y no se les a de dar por rrazon del rromper y asegurar mas que los dos materiales que della salieren y no los pueda gastar en la dha obra desde el suelo de la capilla arriba sino en los cimientos devaxo de tierra y en los lados y la broza de cal y tierra no se gaste en ningún parte de la dicha obra y la abertura de la dha pared sea con mucho cuidado no rronpiendo mas de lo necesario para el dicho arco y de las piedras que se an de poner en el pie derecho y arco con ventaxa para poder las bien/ (Fol.4) foxar y trasdosear y por la mesma orden an de rronper lo demás necesario para acomodar las buenas trabazones de la obra nueva con la vieja y no se les a de dar por ello mas que los despojos que salieren de las semexantes rroturas
- \* An de abrir las canjas con ventaxa para los cimientos al ancho y largo y ondo hasta lo firme a cordel y nobel y plomada conforme a la planta y se las an de pagar y medir<sup>45</sup> por baras en quadrado sean de la condiçion que fueren a treinta y seis maravedís cada bara quadrada y an de echar la tierra en la plaza donde no les estorbe a ellos ni al pueblo
- \* Abiertas las dhas çanjas se labran los cimientos del grueso que cada pared fuere necesario con ventaxa para rrelexes por dentro y fuera asta lo mas baxo de la plaza un pie por lo menos y se podran a nivel y los de la boueda al alto que fue-re menes/ (Fol. 4 vto.) ter para echar encima la rrosca que a de ser de dobellas de piedra<sup>46</sup> de la varguilla cada pie en quadrado se a de pagar por dos reales y medio tenga el grueso que tuviere con que no sea mas de pie y medio del ancho
- \* y los dos cimientos labrados de piedra y cal de manposteria<sup>47</sup> se an de medir y pagar por tapias rreales de a ciento y cinquenta pies por setenta rreales cada tapia y lo mismo a de ser de toda la demas manposteria que ubiere en toda la demás de

45. En margen: cada bara de zanxa de abrir para los zimientos a 36 mrs.

46. Al margen: las dovelas de la bobeda de piedra de la barquilla a precio cada pie quadrado de 2 R° y m°.

47. Al margen: Cada tapia Real de manposteria de a 150 pies así de los zimientos como de lo demás de la capilla a 70 R°.

la dicha capilla y bobedas y sacristía así en ligazones de paredes y trasdosedos de sillares como en paredes rrasas que no fueren aferradas de sillares

- \* sobre los dos cimientos puestos a nivel se dixiera la obra por de fuera y sacristía con sillares de media cara en que labrado en lecho (¿) y alto labrados en cercha y a regla conforme a la planta de sillares de la barquilla del largo y suficientes/ (Fol.5) y que hagan buenas trabazones y eleben sus tizones nezesarios y subirán asta la haz de la tierra al alto del suelo de la iglesia donde se tornara al elixir la dha obra por de dentro y fuera conforme a la dicha traza con una ylada de dos pies de alto con ventaxa por de dentro una pulgada que suba de peana o escolo y por de fuera conforme esta el escolo de la dha iglesia y de la manera, o de quadrado, o de chaflan, o moldura y subirá toda asta dichas paredes por de fuera y dentro en las partes que están señaladas en la planta y monte de sillareria<sup>48</sup> de la cantera de la barquilla medidos y pagados por pies quadrados los de sillares labrados a una haza dos reales y medio el pie quadrado y los sillares perpiaños labrados a dos azeras a quatro rreales el pie quadrado<sup>49</sup> y an de tener de grueso lo que tuviere cada pared donde se pusieren que será de vn pie a dos de grueso y subirán las dichas paredes asta las cornixas sobre/ (Fol.5 vto.) las quales se echaran sus cornixas en la sacristía y sobre los arcos de un pie de alto y vuelo y en el quadro de la capilla de pie y medio de alto y vuelo conforme a la monte y se an de pagar tan solamente<sup>50</sup> los vuelos por quadrado a seis rreales el pie y los trasdoses por pies quadrados a dos rreales y mº cada pie Y lo mesmo sera en la pared que se a de subir<sup>51</sup> sobre la pared biexa de la iglesia que en esta y en la demas se yran aciendo sus puertas y ventanas conforme a la traza y monte por de dentro y arcos de la dicha capilla<sup>52</sup> se a de yr labrando todas las paredes de sillares de onzerruecas pies derechos y ochavos y impostas y dovelas de arcos y pechinas con sus molduras y cornijas todo medidas por pies quadrados a quatro rreales cada pie<sup>53</sup> y los vuelos medidos por quadrado a seys rreales cada pie como dho es y las paredes de dentro de los nichos de los bultos y de los arcos que van zerrados an de ser de la cantera de la barquilla a dos rreales y medio el pie quadrado/(Fol. 6)
- \* y todas las gradas jambas y dinteles altar<sup>54</sup> y pasos descadera y losas an de ser de piedra de la varquilla el altar de quatro losas de a tres pies de alto y una quarta de grueso y las gradas de una pieza cada una de a pie y quarto de lecho y vna quarta de grueso consievo el? y filete al tercia y catorze pies y medio de largo y los pasos de las escaleras de sacrestia y bobeda del a mesma horden y el largo que cada vno tuviere que todo a de ser medido por pies quadrados a dos rreales y medio el altar y losas de los suelos de grada y capilla y los pasos y gradas con

48. Al margen: el pie de sillaría quadrado de un ar a 2 Rs y mº de la cantera de la Barguilla.

49. Al margen: cada pie de sillaría a dos e tres a 4 Rs.

50. Al margen: Cada pie quadrado del vuelo de la cornisa a 6 Reales y medio de parte exterior.

51. Al margen: Toda la sillaría esteerior de la capilla y bobeda de piedra de la barquilla

52. Al margen: Ojo. La sillaría de la parte interior de la cantera de honze ruecas y cada pie a 4 rs

53. Al margen: Los Buelos a 6 Rs cada pie.

54. Al margen: Las Gradas Janbas linteles altar y pasos de la escalera y losas de la cantera de la Barquilla cada pie quadrado a 2 rs y mº.

moldura a seys rreales cada pie quadrado = y la losas an de ser de medio pie en el grueso y media bara en quadro pagadas por pies quadrados a dos rreales y medio el pie quadrado

- \* sentadas todas todas –sic– por su horden y que los sillares sean sentados la primer ylada de dentro sobre las dhas losas conforme en la planta esta señalado todo lo qual a de ser bien echo y acabado conforme el arte lo requiere con todos sus rreque/(Fol.6 vto) sitios a vista de oficiales del arte que lo entiendan guardando en todo y en cada parte dello la traza y monte y perfil questa echa para la dicha obra de las quales se es dara un tanto dellas firmadas de los dos testamentarios<sup>55</sup> y de juan de valencia que las hizo a quien a de quedar la declaración de quales quier dudas que vbiere en la obra como en el concierto y preçios della para lo qual fueron nombrados por maestros<sup>56</sup> para que tomasen la dicha obra nicolas de rribero vezino de alcalá y juan de nates y antonio de la tixera estantes en esta corte maestros de cantería y cada vno de por si la puso en preçio y el dicho antonio de la tixera la puso en los preçios (arriba: mas baxo) que son los en las partidas atrás dichas y luego entre los dos tres se hizieron las baxas siguientes el dicho Antonio de la tixera la baxo en toda la obra de cantería y albaneria quatrocientos ducados con ciento de prometido y de pedro de nates la baxo otros ducientos ducados con cinquenta de prometido y la parte/ (Fol.7) de nicolas de rribero la baxo treçientos ducados con ciento de prometido= y luego el dicho juan de nates y el dho antonyo de la tixera con licencia que pidieron para ser compañeros la baxaron cien ducados por manera questa<sup>57</sup> la obra puesta en los preçios dos y setecientos y çinquenta ducados menos en toda la obra que se les rremato y an de hazer escriptura en forma y dar fianzas fecha en primero de setienvre deste año de myll quinientos y ochenta y ocho juan gaytan juan de valençia pedro de nates antonio de la tixera
- \* las quales dichas condiciones de suso incorporadas<sup>58</sup> los dos pedro de nates y Antonio de la tixera questavan presentes azetaron abiendolas oydo y entendido de bero ad berbun como en ellas se contiene y conforme a ellas otorgaron que se encargaban y encargaron de azer y edificar la dicha capilla de la forma modo y manera y por los preçios y con los editamentos y condiciones y gravámenes que en ella se contiene bien y cumplidamente la qual dicha obra comenzaran a azer desde el dia que se les/ (Fol. 7 vto.) diere y entregare por el dicho juan gaytan quinientos ducados y no alzarán mano della asta lo fenecer y acabar y lo demás rrestante del dinero que fuere menester para acabar la dicha obra se lo tiene de pagar el dicho juan gaytan en esta manera desde el dia que se hiziere la primera paga de los dos quinientos ducados en cinco meses quatrocientos ducados y cunplidos los dos cinco meses desde el dicho dia en otros quatro meses otros quatrocientos ducados y ansi sucesivamente de quatro en quatro meses quatrocientos ducados asta que sean cunplidos dos años los quales pasados se a

55. Al margen: hizo la traza de la capilla juan de Balencia

56. Al margen: los que hizieron la obra Nicolas de rivero vez<sup>o</sup> de alcalá Juan de nates y Antonio de la tixera

57. Al margen: se rremato según los precios baxando a toda la obra 750 ducados año de 1588

58. Al margen: fueron mrs de compañía para la obra el dho pedro de nates y Antonio de la tixera.

de hazer cuenta de lo que los dos pedro de nates y Antonio de la tixera ubieren receuido y de lo que montare la dicha obra y lo que se les quedare debiendo pasados los dichos dos años. se les a de pagar conforme a las dichas condiciones todo junto lo que se les rrestare deuiendo= con que el dia que se les entregare la dicha primera paga de los dos quinientos ducados se obligan de hazer y otorgar escriptura del rrecibo dellos y del demás dinero que se les entregare con fiador a con/ (Fol.8) tento de que cunpliran y aran la dicha capilla conforme a las dichas condiciones suso incorporadas y a todo lo que dicho es los dos pedro de nates y Antonio de la tixera se obligaron anvos a dos juntos y de mancomun y a voz de vno y cada uno dellos y de sus bienes por si y por el todo ynsolidun rrenunciando como rrenunciaron las leyes de duo vuesrreys de vendi y el autentica presente olyta de fide jusoribus y el veneficio de la división y escursion y todas las otras leyes fueron y derechos que son y avian en favor de los que se obligan de mancomun que les ¿? y el dicho juan gaytan por si y como alvazea y testamentario del dicho hernan lopez de Segovia se obliga de cumplir y pagar a los susodichos todo aquello que se les debe pagar conforme a la dichas condiciones y a los demás por ellos referido en esta escriptura sin que falte cosa alguna zerca de lo qual rrenunçio las leyes de que se pueda aprovechar y aciendo como para ello hizo de deuda y caso ajeno suyo propio y sin que sea necesario azer escripsion ni otra/ (Fol. 8 vto.) diligencia alguna= y todas las dichas partes y de cada vna dellas de suso nonbradas para cumplir y pagar y estar y pasar por esta escriptura y por todo aquello que por ella ba obligado obligaron a ello sus personas y bienes muebles y rrayzes auidos y por auer y los vienes y dispusiçion del dicho hernan lopez de segouia difunto y dieron poder cunplido a todas y qualesquier juezes y justiçias que de lo contenido en esta escriptura puedan y devan conocer al fuero y juridiçion de las quales y de cada vna dellas se sometieron y a los vienes y dispusiçion del dicho difunto rrenunçiendo como rrenunçiaron su propio fuero y de los dos bienes juridiçion y domicilio y la ley sit convenerid de juridiçione para que por todos los rremedios y rugores del derecho les y a los dos bienes conpelan e apremien a lo ansi cumplir y pagar como si a ello fuesen condenados y los dos vienes por sentencia difinitiva de juez con presente pasada en cosa juzgada y por ellos y los dhos/ (Fol. 9) bienes consentida y no apelada y pasada en cosa juzgada (...) y lo otorgamos ansi ante el scribano publico y testigos yuso escriptos y desta dos tres lados para cada parte el suyo en el registro de la qual nuestros nombres firmamos y lo otorgaron ansi estando presentes por testigos que fueron presentes a lo que dicho es francisco de caravaxal y Gabriel de Antequera rresidentes en esta corte que juraron a dios y a la cruz en forma de derecho que conocen al dicho juan gaytan y ques el mismo que otorga esta carta y juan esteban y santiago lopez canteros rresidentes en esta corte que juraron a dios y a la cruz en forma de derecho que conocen a los dos pedro de nates y Antonio de la tixera y que son los mismos que otorgan esta escriptura (...) y otro si fue testigo Antonio fernandez estante en la dicha villa de / (Fol. 9 vto.) Madrid= juan gaytan pedro de nates antonio de la tixera (...)



## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO CALVO, M.A. y CALVO LÓPEZ, J.: «Bóvedas baídas en el ámbito castellano. La iglesia de Navamorcuende (Toledo)», HUERTA, S.; GIL CRESPO, I.; GARCÍA, S. y TAÍN, M. (Eds.): *Actas del VII Congreso Nacional de Historia de la Construcción (Santiago de Compostela, 2011)*. Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2011, pp. 65-74.
- ALONSO RODRÍGUEZ, M. A.: «Sobre la cúpula trasdosada de la Iglesia de Cobos en Segovia», en *Actas del Quinto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Madrid. Instituto Juan de Herrera, 2007, pp. 23-28.
- ALONSO RUIZ, B.: *El arte de la cantería. Los maestros trasmeranos de la Junta de Voto*, Santander, 1991.
- AMPLIATO BRIONES, A.L.: *El proyecto renacentista en el tratado de Arquitectura de Hernán Ruiz*, Sevilla, 2002.
- AMPLIATO BRIONES, A.L.: *Muro, orden y espacio en la arquitectura del renacimiento andaluz. Teoría y práctica en la obra de Diego de Siloé, Andrés de Vandelvira y Hernán Ruiz II*, Sevilla, 1996.
- AZCÁRATE, J.M<sup>a</sup> (Dir.): *Inventario artístico de la provincia de Madrid*, Madrid, 1970.
- BUSTAMANTE GARCÍA, A. y MARÍAS, F.: «La catedral de Granada y la introducción de la cúpula en la España del renacimiento», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, VIII, (1982), pp.103-115.
- BUSTAMANTE GARCÍA, A. y MARÍAS, F.: «La sombra de la cúpula de El Escorial», *Fragmentos*, (1985), n<sup>o</sup>s 4-5, pp.46-63.
- BUSTAMANTE GARCÍA, A.: «En torno a Juan de Herrera y la arquitectura», *Boletín de Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, T.XLII, (1976), pp.227-250.
- BUSTAMANTE GARCÍA A.: *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*, Valladolid, 1983.
- CHICO, M<sup>a</sup> V. y MOMPLET, A.: *El arte religioso en Torrelaguna*, Madrid, 1979.
- CID SÁNCHEZ, M.J.: «Una obra de Patricio (Patricio Caxés o Caxiesi) en Torrelaguna (Madrid)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, xxx, (1991), pp. 127-132.
- CRUZ VALDOVINOS, J.M.: «Retablos de los siglos XV y XVI en la Comunidad de Madrid», *Retablos de la Comunidad de Madrid (Siglos XV a XVIII)*, Madrid, 1995, pp. 29-57.
- ESTELLA, Margarita: «Noticias artísticas de Torrelaguna», *Boletín de Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, LI, (1985), pp. 305-315.
- GARCÍA CHICO, E.: *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Tomo Primero, Arquitectos*, Valladolid, 1940.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, J.: «Juan Gómez de Nates y Fernández de Albear: Juan de Nates», *Juan de Herrera y su influencia. Actas del Simposio*, Camargo, 1992, pp.165-182.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, J.: *Bóvedas de crucería. El gótico español en la edad moderna*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1998.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, M<sup>a</sup> C.; ARAMBURU-ZABALA, M.Á.; ALONSO RUIZ, B. y POLO SÁNCHEZ, J.J.: *Artistas cántabros de la Edad Moderna*, Santander, 1991.
- LLAGUNO y AMIROLA, E.: *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, 1827, (reed., Turner, Madrid, 1977).
- LÓPEZ-MOZO, A.: «La huella de El Escorial en las cúpulas españolas de finales del siglo XVI. El caso de la Capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo», *Informes de la construcción*, vol. 65, (2013), pp.95-109.

- MARÍAS, F.: *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del renacimiento español*, Madrid, 1989.
- MARÍAS, F.: «Tres testamentos de arquitectos reales del siglo XVI: Juan de Valencia y Antonio de Segura», *Boletín de Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo 60, (1994), pp. 343-352.
- MORENA, A. de la y otros: *Guía de la provincia de Madrid. Torrelaguna*, Madrid, Diputación Provincial, 1974.
- MORENA, A. de la: «Arquitectura gótica religiosa en la diócesis de Madrid», *Cuadernos de Historia y Arte*, VI, (1987), pp.33-64.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, J.M.: *La arquitectura del Manierismo en Guadalajara*, Excma. Diputación Provincial de Guadalajara, Institución Provincial de Cultura «Marqués de Santillana», Guadalajara, 1987.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, J.M.: «El artífice Nicolás del Ribero y la asimilación del Renacimiento en España», *El arte español en épocas de transición, actas del Congreso Nacional de Historia del Arte*, (1992), vol.I, pp.407-412.
- NAVASCUÉS PALACIO, P.: *El libro de arquitectura de Hernán Ruiz el Joven*, Madrid, 1974.
- PALACIOS GONZALO, J.C.: *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento Español*, Madrid, 2003.
- PALACIOS GONZALO, J.C.: *La cantería medieval, la construcción de la bóveda gótica española*, Madrid, 2009.
- PALACIOS GONZALO, J.C. y BRAVO, S.C.: «Diseño y construcción de las bóvedas por cruce-ro en España durante el siglo XVI», *Informes de la Construcción*, vol.65 (2013), pp.81-94.
- PINTO PUERTO, F.: *Las esferas de Piedra. Sevilla como lugar de encuentro entre arte y ciencia en el Renacimiento*, Diputación de Sevilla, 2001.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ de CEBALLOS, A.: «La capilla Cerralbo en Ciudad Rodrigo», *Archivo Español de Arte*, (1975), n° 190-191, pp. 199-215.
- RODRÍGUEZ MARÍN, F.: *Catálogo Monumental de la Provincia de Madrid*, Col. Catálogo Monumental de España. Inédito, CSIC, 1921, tomo I, pp. 405-412.
- TOVAR MARTÍN, V.: «El arquitecto Pedro de Nates y el maestro de obras Diego Sillero en la construcción del Rastro Nuevo», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, (2002), tomo XLII, pp. 51- 60.
- WILKINSON-ZERNER, C.: *Juan de Herrera. Arquitecto de Felipe II*, Madrid, 1996.



# EL CICLO MARIANO DE FRANCISCO CARO Y ANDRÉS DE LEITO PARA LA REAL CAPILLA DE SAN ISIDRO EN MADRID

## MARIAN CYCLE OF FRANCISCO CARO AND ANDRÉS DE LEITO FOR THE ROYAL CHAPEL OF SAN ISIDRO IN MADRID

Esteban Ángel Cotillo Torrejón<sup>1</sup>

Recibido: 25/10/2016 · Aceptado: 15/12/2015

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2017.15052>

### Resumen

Este artículo aborda la autoría de los lienzos que decoraron el ochavo de la que fue Real Capilla de San Isidro en San Andrés, no de los cuadros que adornaron su antecapilla. Estas obras, el ciclo mariano, han sido consideradas obras de Francisco Caro y Alonso del Arco; sin embargo, ante las dudas surgidas a la luz de la historiografía y dentro del proceso de investigación realizado, tras estudiar la nueva documentación hallada, dicha autoría debía tomarse con reservas, pues una nueva lectura modificaba la paternidad del ciclo mariano. Además se abrían nuevas expectativas que explicaban las relaciones entre los pintores madrileños de mediados del siglo XVII.

### Palabras clave

Alonso Cano; Alonso del Arco; Andrés de Leito; Antonio de Contreras; Capilla de San Isidro (Madrid); Diego Velázquez; Francisco Caro.

### Abstract

This article focuses on the authorship of the paintings that decorated the «ochavo» of the prior Royal Chapel of San Isidro in San Andrés, and not that of the pictures that embellished its antechapel. The works that compose the Marian cycle have been considered the work of Francisco Caro and Alonso del Arco. However, given the evidence of the recent historiography and within the frame of the research carried out by the present author, the analysis of the new documentation found indicates the above mentioned authorship should be taken with reservations, since a new reading may modify the authorship on the Marian cycle. Additionally, new perspectives explaining the relationships among the Madrid painters of mid-seventeenth century are developed in this study.

---

1. Doctor en Historia del Arte (UNED). C. e.: [cotillotorrejon@gmail.com](mailto:cotillotorrejon@gmail.com)

**Keywords**

Alonso Cano; Alonso del Arco; Andrés de Leito; Antonio de Contreras; Chapel of San Isidro (Madrid); Diego Velázquez; Francisco Caro.

.....

NO SERÍA JUSTO INICIAR este artículo sin hacer mención a la historiadora que abrió las sendas para el conocimiento de la que fue Real Capilla de San Isidro en San Andrés de Madrid, nos referimos a Virginia Tovar Martín, mencionando, en nota adjunta, cinco de sus trabajos donde plasmó sus conocimientos sobre dicho edificio y sus artífices<sup>2</sup>.

El maestro, eje de este trabajo, Francisco Caro aparece citado en el manuscrito que escribiera Lázaro Díaz del Valle en 1659, el pintor andaluz estaba afincado en Madrid, y de él cuenta que: «tiene fama de buen pintor y por tal tiene por su cuenta hacer toda la pintura tocante a la vida y milagros del glorioso San Isidro patrón de esta villa de Madrid para su insigne templo que se está haciendo», para escribir al final de la reseña: «vive este año 1658»<sup>3</sup>. Esta cita sirve de proemio para esta investigación. El texto es contemporáneo de la firma de la memoria y escritura de obligación, suscrita por Francisco Caro para las pinturas destinadas a la Capilla de San Isidro (mayo de 1658), leitmotiv de este trabajo.

## 1. NOTICIA DE FRANCISCO CARO HASTA 1658

Antes de adentrarnos en las pinturas realizadas para el ochavo de la madrileña Real Capilla de San Isidro, es pertinente conocer alguna noticia biográfica sobre Francisco Caro y su entorno vital, que permitan comprender su relación con el ambiente artístico de la Villa y Corte, y con la fábrica de San Isidro.

Tras la noticia nunca publicada de Díaz del Valle, volverá a ser citado Francisco Caro por Palomino en su *Parnaso Español Pintoresco Laureado*<sup>4</sup>, para después volver sobre él Antonio Ponz en su *Viage de España*, al referirse a la capilla del Santo<sup>5</sup>. Se da cuenta que Francisco Caro era natural de la ciudad de Sevilla, hijo del también pintor Francisco López Caro, con quien aprendería los primeros rudimentos pictóricos, pasando a perfeccionarse al taller de Alonso Cano; llegaría a Madrid «donde hizo muchas y buenas pinturas para diferentes personas particulares», contratando las pinturas para la Capilla de San Isidro, realizando los lienzos del ciclo de la Vida de la Virgen, «en que desempeñó con gran magisterio y se conoce bien la escuela de Alonso Cano, y así adelantó mucho su crédito; como también en otro gran cuadro, que hizo

2. TOVAR MARTÍN, V. *El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre*. Archivo Español de Arte. T-XLVI, nº 183, 1973.  
- *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Instituto de Estudios Madrileños, Madrid-1975.  
- *Arquitectura madrileña del siglo XVII*. Instituto de Estudios Madrileños, Madrid-1983.  
- *Juan Gómez de Mora (1586-1648)*. Ayuntamiento de Madrid, Madrid-1986.  
- *Dibujos del siglo XVII para la Capilla de San Isidro de Madrid*. Anales del Instituto de Estudios Madrileños, T-XXXIII, 1993.

3. DÍAZ DEL VALLE, L. *Epílogo y nomenclatura de algunos artífices...* En F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*. T-II, Madrid-1933, pp. 386.

GARCÍA LÓPEZ, D. *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de los pintores en España*. Fundación Universitaria Española, Madrid-2008, pp. 327.

4. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. A. *El Museo Pictórico y Escala Óptica. El Parnaso Español Pintoresco Laureado, 1796*. Aguilar, T-III, Madrid-1988, pp. 288-289.

5. PONZ, A. *Viage de España*. Aguilar, T-II, Madrid-1998, pp. 79.

para el claustro de San Francisco de Segovia que es el Jubileo de la Porciúncula, donde está el retrato de Don Antonio de Contreras y su mujer, dueños de aquella obra».

Proseguirá Palomino: «... murió de harta poca edad en esta Corte, pues apenas tenía cuarenta años, por el de 1667.»<sup>6</sup> De acuerdo con estos escasos datos, Caro habría nacido hacia 1627, fecha que a la luz de la historiografía parece no ser exacta.

La figura de Francisco López Caro fue estudiada por Peter Cherry, aportando datos no sólo sobre este pintor, también sobre su hijo<sup>7</sup>; nuevos datos aportaron Méndez Rodríguez<sup>8</sup> y Malo Lara<sup>9</sup>. Estos investigadores nos acercan a la figura de Francisco López Caro, en primer lugar, y los dos primeros se referirán a los primeros años de Francisco Caro, así como las relaciones existentes entre los artistas hispalenses de la época.

A través de la documentación aportada por los historiadores citados, sabemos que Francisco Caro nació del matrimonio entre Francisco López Caro y su primera esposa, Magdalena Suárez, en 1624; ello se desprende de la declaración que efectúa López Caro antes de casarse en segundas nupcias con Ana Bernardo, al asegurar el derecho de su hijo sobre la herencia materna, valorada en 300 ducados, señalando expresamente que el niño tenía entonces cuatro años y medio; se fechaba el documento en 18 de enero de 1629, por tanto, Francisco Caro habría nacido en el verano de 1624.

Sobre Francisco López Caro debemos hacer alguna puntualización que Peter Cherry señala, y que explicaría la llegada del hijo a Madrid. Francisco López Caro fue amigo de infancia de Velázquez, entrando como aprendiz en el taller de Francisco Pacheco en 1608, donde posteriormente se le unirían Velázquez y Cano. La relación de camaradería surgida entre los tres durante este periodo de formación, se mantendría de por vida. Muestra de ello son los informes favorables que realizan, durante las investigaciones que se llevaban a cabo para la concesión del hábito de la Orden de Santiago a Velázquez, Alonso Cano y Francisco López Caro, el primero depone su declaración en Madrid, el 22 de diciembre de 1658, mientras que el segundo la realiza en Sevilla el 17 de febrero de 1659<sup>10</sup>. Esta relación de amistad podría haber influido en la llegada a Madrid de Francisco Caro.

Caro había nacido en 1624, con seis años, en 28 de junio de 1633, su padre contratará los servicios del maestro Diego Gómez Noriaga para que enseñara al niño a leer, escribir y las cuatro reglas; con ello pretendía dotar de una enseñanza básica a su hijo<sup>11</sup>. Méndez Rodríguez, que nos informa de dicha noticia, dice que el precio acordado por tal pupilaje fue de 250 reales, aunque no incluye en su artículo la transcripción del documento que lo avala. Esta formación la simultanearía con la

6. PALOMINO de CASTRO y VELASCO, A. A. *Op. cit.* pp. 289.

7. CHERRY, P. *Arte y Naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*. Madrid-1999.

8. MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L. *Nuevos datos documentales sobre el pintor Francisco López Caro*. Laboratorio de Arte (LA), T-15, 2002, pp. 389-394.

9. MALO LARA, L. *Aportación documental al catálogo del pintor Francisco López Caro: cuarenta bodegones para Juan Martínez Montañés*. LA, T-18, 2008, pp. 311-318.

10. *Varía Velazqueña*. Ministerio de Educación Nacional, Madrid-1960, T-II, pp. 328-329 y 353.

*Corpus Velazqueño*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid-2000, T-I, pp. 381-382 y 417-418.

11. MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L. *Nuevos datos documentales sobre el pintor Francisco López Caro*. *Op. Cit.* pp. 392.

artística en el taller paterno, al menos hasta 1635, cuando Francisco Caro tendría once años.

Desde Palomino se tiene por cierto que Caro se perfeccionó en el arte de la pintura junto a Cano<sup>12</sup>, sin que exista prueba documental alguna que corrobore tal extremo; sin embargo ¿pudo existir tal posibilidad? De haber tenido lugar esta relación por parte de Alonso Cano, estaría ligado a la amistad existente entre éste y su padre, Francisco López Caro. Sólo existirían dos posibilidades para que Francisco Caro hubiese entrado en el taller de Cano: la primera, que se hubiese incorporado al taller sevillano que Cano abriría a partir de 1626, tras su examen como maestro pintor, pero fecha tan temprana lo hace improbable. La otra posibilidad sería a partir de 1638, Caro contaría en tal fecha catorce años, cuando Cano abandona Sevilla para trasladarse a Madrid llamado por el de Olivares; en tal circunstancia Francisco Caro podría haber acompañado al maestro a la corte, o trasladarse después, gracias a la relación de amistad que su padre mantenía con sus condiscípulos en el taller de Pacheco: Cano y Velázquez, pudiendo éstos proteger al hijo de su amigo. Esto sólo son conjeturas, no avaladas documentalmente, que explicarían la estancia de Francisco Caro en Madrid, y aclararían la aceptada y evidente influencia de Cano en su obra.

La pertenencia de Caro al taller madrileño de Cano no es descabellada, y si en Sevilla no era plausible por la poca edad del aprendiz de pintor, no es desdeñable la posibilidad señalada en cuanto a Madrid. Bien es cierto, que conocemos que los discípulos de Alonso Cano fueron numerosos, destacando Sebastián de Herrera Barnuevo, el cual estará ligado a su maestro en los años cuarenta de la centuria, y cuya relación se mantendría de por vida; sin embargo, del resto de discípulos pocos datos se conocen.

Lo cierto y demostrado, de acuerdo con lo afirmado por Lázaro Díaz, es que Francisco Caro tenía taller propio en Madrid, en la calle de Leganitos, cuando le visitó en 1658 y donde vio: «*algunas obras de su mano (...) teniéndolas a secar en su casa; y su modo de pintar es dulce y blando y dispone muy bien las figuras, así en grande como en pequeño...*»<sup>13</sup>. Con ello se muestra un taller de innegable actividad, de un artista que se había sabido adaptar a las corrientes que imperaban en los círculos artísticos madrileños, y que gozaba de cierto renombre en la Villa y Corte.

## 2. LAS PINTURAS PARA LA CAPILLA DE SAN ISIDRO

Se debe señalar que, respecto a las pinturas de la Real Capilla de San Isidro, en concreto a las que adornaron su ochavo, la historiografía existente parte de las noticias dadas por Lázaro Díaz del Valle, al que seguirán otros historiadores, aunque las reseñas serán escasas y repetitivas. Tras el texto de Díaz del Valle, no será hasta Palomino cuando vuelva a surgir la figura de Francisco Caro, aunque incluyendo

12. PALOMINO de CASTRO y VELASCO, A. A. *Op. Cit.* pp. 288.

13. DÍAZ del VALLE, L. *Op. Cit.* pp. 386. GARCÍA LÓPEZ, D. *Op. Cit.* pp. 327.



alguna nueva noticia al escribir: «...tuvo ajustado el hacer toda la pintura de la Real Capilla del glorioso San Isidro, repartida en diferentes cosas de la vida del santo Patrón de esta villa de Madrid, la cual se estaba ejecutando entonces, por el año de 1658, indicio claro de su gran crédito; aunque después se determinó fuese la Vida de la Virgen en el recinto del Tabernáculo; (...) y nuestro Don Francisco tomó a su cargo la Vida de la Virgen, en que desempeñó con gran magisterio, y se conoce bien la escuela de Alonso Cano, y así adelantó mucho su crédito...»<sup>14</sup>. Será Antonio Ponz, en su *Viage de España*, donde al narrar su visita a la parroquia madrileña de San Andrés y capilla de San Isidro, escribirá: «... todavía se conservan trece pinturas que representan la vida de la Virgen, ejecutadas por Francisco Caro, a excepción de tres o cuatro, de Alonso del Arco.»<sup>15</sup> Tomando como base a estos autores anteriores, Ceán Bermúdez publicará en 1800 su *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, donde al referirse a Caro citará las fuentes conocidas, y seguirá a Palomino<sup>16</sup>.

Será Fabré, ya en 1839<sup>17</sup>, quien dará nuevas noticias de las pinturas en el artículo que publicará, señalando: «Sobre estas ornacinas y en algún otro paraje hay distribuidos 12 cuadros de mediano tamaño que representan diversos misterios de la vida de Nuestra Señora y fueron encargados al malogrado Francisco Caro, su fallecimiento le impidió concluirlos todos, y así el del nacimiento y el de los celos de San José fueron ejecutados por Alonso del Arco, pintor práctico, pero de bastante habilidad.» Abundando así en lo ya conocido. Historiadores posteriores volverán sobre los datos conocidos, sin hacer aportaciones destacables.

Ciria, en 1897, indicará por vez primera el trasunto de los lienzos encargados a Caro: «Diez lienzos de la vida de Nuestra Señora, que representan: La Puerta Dorada, La Natividad de la Virgen, La Presentación en el Templo, El Desposorio, La Encarnación, La Visitación, Nacimiento de Nuestro Señor, Presentación del Niño, Circuncisión, La Adoración de los Reyes. Seis lienzos de la vida del Santo: Los ángeles arando, El Milagro del agua, Cuando las aves vinieron a las manos, El niño del pozo, Cuando Santa María pasó el río, Cuando sanó a una enferma, y otras 32 pinturas que omitimos.»<sup>18</sup> Daba así a conocer las obras que inicialmente se pensó realizar para la decoración de la capilla del Santo, cuyo número se reduciría después drásticamente.

En los inicios del siglo XX, en 1918, se escribe el primer artículo que ofrecía datos inéditos sobre la capilla firmado por Francisco Macho Ortega, partiendo de la documentación a la que tuvo acceso. En tal artículo aparecía parcialmente transcrito el documento que Ciria había citado, y que Macho Ortega daba a conocer pero incompleto, se trataba de la memoria con la relación de obras que Francisco Caro se había comprometido a realizar<sup>19</sup>.

14. PALOMINO de CASTRO y VELASCO, A. A. *Op. Cit.* pp. 289.

15. PONZ, A. *Op. Cit.* pp. 79.

16. CEÁN BERMÚDEZ, J. A. *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. (1800). Edición facsímil de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1965, T-I, pp. 260.

17. FABRÉ, F. *Capilla de San Isidro en la iglesia parroquial de San Andrés*. Semanario Pintoresco Español (SPE), 1839, pp. 276-277.

18. CIRIA, H. *San Isidro Labrador, patrón de Madrid*. Semanario Católico (SC), 23 de mayo y 27 de junio 1897, pp. 614.

19. MACHO ORTEGA, F. *La capilla de San Isidro en la parroquia de San Andrés, de Madrid*. Boletín de la Sociedad Española de Excursiones (BSEE), T-XXVI, 1918, pp. 214-222.

Un paso importante se dará en 1922, año del centenario de la canonización de San Isidro, al publicar el jesuita Zacarías García Villada su *San Isidro labrador en la Historia y en la Literatura*, donde, al referirse a las pinturas en cuestión, volverá a incidir en el documento dado a conocer por Macho Ortega, pero en este caso transcribiendo todo el documento en su totalidad, aunque sin adentrarse en qué obras se realizarían finalmente, ni en la posible colaboración de otros autores<sup>20</sup>. No habrá avances significativos en la investigación sobre estas pinturas, ya que la historiografía posterior se basará en lo ya escrito, no existiendo a día de hoy una monografía sobre Francisco Caro, aunque sí existe sobre Alonso del Arco<sup>21</sup>, o sobre Andrés de Leito<sup>22</sup>, de ahí la necesidad de aclarar, al menos, la participación que tuvieron dichos pintores en la Real Capilla de San Isidro.

## 2.1. LOS DOCUMENTOS TOCANTES A LAS PINTURAS PARA LA CAPILLA DE SAN ISIDRO

Hay cuatro legajos de documentos que afectan directamente a tales pinturas, base documental para este estudio. El primero es el denominado *Libro de Juntas de la obra y fábrica*<sup>23</sup>, el segundo contiene una serie de documentos de diferente índole que archivaba en su oficio don Antonio de Contreras, superintendente y protector de la fábrica y obra, y que supervisaba su secretario José Martínez<sup>24</sup>; un tercer legajo contiene documentos procedentes del oficio de don Francisco Méndez Testa, veedor y contador de los dineros que se destinaban a la obrería, simultaneando esta labor con la de secretario mayor del ayuntamiento madrileño<sup>25</sup>. Y un cuarto documento, bastante voluminoso, que conforma lo que hemos venido en llamar *Libro de Gastos*, que llevaba don Juan Bautista de Benavente, tesorero del Consejo de la Cámara y del Consejo de Órdenes, nombrado tesorero de los efectos aplicados a la capilla del Santo<sup>26</sup>.

Unas líneas más atrás se ha citado el único documento al que hicieron mención algunos historiadores, se trata de la memoria con la relación de pinturas que inicialmente se pensaban realizar para la capilla del Santo, que Macho Ortega publicó incompleta, y que Zacarías García Villada transcribiría en su totalidad; incluimos una nueva transcripción y partiendo de ésta, y del resto de documentos manejados, intentaremos aclarar las iconografías plasmadas así como las autorías y posibles colaboraciones de otros pintores.

La citada memoria aparece dentro de la documentación que se hallaba en el oficio de don Antonio de Contreras, superintendente y protector de la fábrica y

20. GARCÍA VILLADA, Z. *San Isidro labrador en la Historia y en la Literatura*. Razón y Fe, Madrid-1922, pp. 56-57.

21. GALINDO SAN MIGUEL, N. *Alonso del Arco*. Archivo Español del Arte (AEA), T-XLV, nº180, 1972, pp. 347-385.

22. COLLAR de CÁCERES, F. *Andrés de Leito: revisión pictórica*. Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (ADHTA), T-XX, 2008, pp. 77-90.

23. Archivo de Villa (AV), legajo 2-283-6.

24. AV, legajo 2-283-10.

25. AV, legajo 2-284-8 (3ª).

26. AV, legajo 2-284-8 (4ª).



De acuerdo con la memoria, el 8 de mayo de 1658 se pretendían realizar casi una cincuentena de lienzos de diferentes temáticas, medidas y precios, desglosándose en diez cuadros sobre la Vida de la Virgen, otros seis que versarían sobre la vida y los milagros de San Isidro, seis más de diferentes *pensamientos*, cuatro sobre *devociones*, cuatro más que mostrarían a los doctores de la Iglesia; otros ocho lienzos para situar en la media naranja con *diferentes pensamientos*, de los cuales aún estaba por decidir la temática de cinco de ellos; ocho lienzos más de *devociones diferentes*, algunos de ellos aún por decidir su asunto; a estos se añadían otros cuatro cuadros de formato circular con destino a las pechinas de la media naranja y que representarían a los Evangelistas. En definitiva, muchas obras aún carecían del motivo a representar, lo que estaría hablando de cierta improvisación inicial; e igualmente desconocemos el destino de la mayoría de ellas, excepto las ocho destinadas a la media naranja y las cuatro de las pechinas. En la memoria además de reseñarse los asuntos a pintar, y en algún caso su destino, también se indicaban las medidas de los lienzos y su valoración, los precios acordados ascendían a un total de 34.400 reales.

Por otra parte, Francisco Caro se comprometía a presentar esbozos de las obras a don Antonio de Contreras, protector de la obra y fábrica, para que diera su visto bueno, comprometiéndose a modificar aquello que le fuera señalado. Se firmaba este acuerdo el 8 de mayo de 1658, y ese mismo día don Antonio de Contreras ordenaba la realización de la escritura de obligación. Su secretario, José Martínez, enviará copia de la memoria al oficio de Méndez Testa, quien la incluiría en el pliego de cargos abierto a su nombre<sup>28</sup>. Hasta aquí lo conocido hasta día de hoy.



FIG. 2. FRANCISCO CARO. SAN FRANCISCO DE ASÍS EN LA PORCIÚNCULA, 1659. DETALLE DEL DONANTE DON ANTONIO DE CONTRERAS. Museo de Bellas Artes, La Coruña.

## B. La escritura de obligación de Francisco Caro

La escritura de obligación que firmó Francisco Caro ante el escribano Sebastián Alonso permanecía inédita. Se rubricó el documento el 11 de mayo de 1658 ante los testigos: Francisco Antonio de las Heras, Gabriel de las Heras y Martín de Aguirre, rubricaban el compromiso Francisco Caro y su fiador Jerónimo Federique<sup>29</sup>. Sobre éste último parece interesante hacer alguna aclaración.

Don Jerónimo Federique era caballero de la orden de Santiago, alcalde mayor de la ciudad de Sevilla y su procurador en Cortes, y con toda probabilidad conocido de Caro y su familia. En dicha fecha se encontraba en Madrid participando en las Cortes del Reino reunidas en la Villa y Corte por orden de Felipe IV, las sesiones habían comenzado el 7 de abril

28. D. Francisco Caro, pintor. Cargo, 1658, del dinero que se le da para las pinturas que a de hacer para la capilla de San Ysidro. AV, Legajo 2-284-8/3<sup>a</sup>, documento 4, f<sup>o</sup>2-3v.

29. Ver Documento II.

de 1655 y se clausurarían el 15 de diciembre de 1658, de ahí la estancia del caballero sevillano en Madrid. A don Jerónimo Federique, por los servicios prestados en las Cortes, se le concedería la merced de una plaza de juez oficial en la Casa de la Contratación de Sevilla; aunque, ante la imposibilidad de hacer frente a la fianza de 30.000 ducados que llevaba aparejado el título, solicitó se le trocara por una plaza en el Tribunal de la Contaduría Mayor<sup>30</sup>.

Volviendo a la escritura de obligación, por ella conocemos que la elección del pintor fue responsabilidad directa del protector de la fábrica, es él quien manda hacer para la capilla de San Isidro las pinturas a Caro, y es él quien señala precios, forma y condiciones. También en la escritura se especifica lo ya acordado en la memoria respecto a los pagos, remarcándose que debían entregarse 400 ducados (4.400 reales) adelantados, con la condición que se había de entregar dicha cantidad de obra concluida, y de ahí en adelante los pagos serían de 200 ducados (2.200 reales), pagaderos tras la entrega de obra acabada por tal valor. Don Jerónimo Federique era el garante de dicho acuerdo económico.



FIG. 3. FRANCISCO CARO. SAN FRANCISCO DE ASÍS EN LA PORCIÚNCULA CON DONANTES, 1659. Museo de Bellas Artes, La Coruña.

30. DÁVILA y COLLADO, M. *Cortes de Madrid de 1655 a 1658 y de 1660 a 1664...* Boletín de la Real Academia de la Historia (BRAH), T-XVII, 1890, pp. 273-321.

Otra cuestión interesante es cómo Francisco Caro recibió el encargo de las pinturas, ello vendría dado por una relación previa con el protector de la obra y fábrica de la capilla de San Isidro, don Antonio de Contreras. Pero, ¿cuándo y cómo surgió esta relación y conocimiento mutuo?

### C. La relación entre Francisco Caro y don Antonio de Contreras

¿Quién era don Antonio de Contreras? El licenciado don Antonio de Contreras y González Bernaldo de Quirós y Contreras, era caballero de la orden de Calatrava, del Consejo y Cámara de su majestad y de su Real Hacienda. Había nacido en Segovia, y estaba casado con doña María de Amezqueta y Guzmán. Él y su esposa fundaron en 1637 el convento capuchino de oblatas en la ciudad de Segovia, donde campeaba su escudo en la fachada y en la capilla mayor de su iglesia, capilla donde estaba su enterramiento con sus armas y blasones<sup>31</sup>.

Y del convento segoviano de San Francisco procede el cuadro de Caro, *San Francisco de Asís en la Porciúncula con donantes*, firmado y fechado en 1659, obra en la que aparecen representados don Antonio de Contreras y su esposa, y que al parecer decoró los muros claustrales de dicho convento hasta la Desamortización.

El lienzo fue citado por Palomino al escribir: «... otro gran cuadro, que hizo (Francisco Caro) para el claustro de San Francisco de Segovia, que es el Jubileo de la Porciúncula, donde está el retrato de Don Antonio de Contreras, y su mujer, dueños de aquella obra.»<sup>32</sup>; de él también dará cuenta Antonio Ponz, al hablar del Convento de San Francisco y su claustro, al comentar que en sus paredes se hallaban una serie de lienzos que representaban escenas de la vida del santo de Asís pintados «... por un tal Andrés de Leyto, y otro profesor llamado Sarabia», y también cita el cuadro de Caro, «... hijo de Francisco López Caro, que fue discípulo de Roelas...»<sup>33</sup>; se estaría refiriendo a *El Jubileo de la Porciúncula con donantes*, obra de grandes dimensiones.

Por lo hasta ahora documentado, Francisco Caro trazaría conocimiento con don Antonio de Contreras, al menos



FIG. 4. JOSÉ M. BARRIAL Y FLORES. CLAUSTRO DEL CONVENTO DE SAN FRANCISCO, SEGOVIA. Aguada de 1840. Mercado madrileño.

31. LARIOS MARTÍN, J. *Nobiliario de Segovia*, Instituto Diego de Colmenares (CSIC), T-I, 1956, pp. 409-412.

32. PALOMINO de CASTRO y VELASCO, A. A. *Op. Cit.* pp. 289.

33. PONZ, A. *Viage de España*. Aguilar, 1972, T-X, pp. 148.

desde los inicios del año de 1658, recordemos que en el mes de mayo, y tras conocimiento previo y acuerdo, se firmó la memoria y la posterior escritura para las pinturas de la Capilla de San Isidro, y ello sin que hubiera mediado pregón previo, posturas, ni se cursase remate alguno; es decir, era un encargo directo y personal del superintendente al pintor de origen andaluz; ello estaría hablando de un conocimiento previo del artista, quizás de un posible apadrinamiento de Caro por parte de otra persona que le recomendaría a don Antonio de Contreras, no olvidemos su origen sevillano y la amistad que unía su familia a Velázquez y Cano, y a través de ellos con los círculos cortesanos madrileños.

En cualquier caso, lo único documentado es el encargo de las pinturas de San Isidro en 1658, y la entrega del cuadro para el convento segoviano, donde se incluye el retrato del comitente y su esposa, que está fechado y firmado al año siguiente, pudiendo leerse en la tela: *Franco Caro f. / Ma. 1659*.

El segoviano Convento de San Francisco, hoy día Academia de Artillería, sufriría un incendio y la desamortización posterior. En el inventario de las obras procedentes del Convento de San Francisco que realizó José Castellano y Perea, sólo aparecen dos lienzos: el de Francisco Caro y otro cuadro de San Francisco y un ángel que porta en las manos la redoma de cristal, símbolo de pureza<sup>34</sup>; quizás este lienzo de San Francisco y el ángel pertenecería al ciclo que realizaron Sarabia y de Leito para su claustro.

María Luisa Gómez Nebreda seguiría los pasos del lienzo de Caro en su *Pinturas de Segovia en el Museo del Prado*<sup>35</sup>, la obra pasaría tras la Desamortización a engrosar las colecciones del Museo de la Trinidad, y de allí al Prado, depositándose en 1896 en la Escuela de Bellas Artes de La Coruña y pasando en 1907 al Museo de Bellas Artes de dicha ciudad, para regresar al Museo del Prado recientemente para su restauración, colgándose en la exposición *El retrato español en el Prado, del Greco a Goya*, en 2006<sup>36</sup>, volviendo posteriormente al museo coruñés.

#### D. El ciclo mariano para la Capilla de San Isidro

Retomando la memoria y escritura de obligación de Francisco Caro, sabemos como el pintor se obligaba a realizar los lienzos detallados en la memoria y a los precios que en ella se ajustaban, habiéndolos de ejecutar a satisfacción del protector de la fábrica y obra; para ello se le adelantaban 400 ducados, y tras haber entregado obra por valor de dicha cantidad, se le librarán otros 200 ducados, y así el resto de las entregas hasta concluir los lienzos. En la memoria y en la escritura no se indicaba una fecha tope de conclusión y entrega de las pinturas contratadas.

34. MORENO ALCALDE, M. *Pinturas procedentes de Segovia en el Museo de la Trinidad. Contribución al catálogo y localización del Prado disperso*. Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSEAA), T-XLIV, 1983, pp. 409-439.

35. GÓMEZ NEBRED, M. L. *Pinturas de Segovia en el Museo del Prado*. Caja Segovia-2001, pp. 61-65.

36. RUIZ GÓMEZ, L. *El retrato español en el Prado, del Greco a Goya*. Alicante-2006.

El mismo día de la firma del contrato, 11 de mayo, rubricará don Antonio de Contreras un auto por el que ordenaba el despacho de los 400 ducados iniciales, libranza que debía hacer efectiva el tesorero de la fábrica y obra, Juan Bautista de Benavente<sup>37</sup>. Dicha entrega se hace efectiva ese mismo día, asentándose la salida en el *Libro de Gastos* de la fábrica, donde podemos leer: «En 11 del dicho mes se libraron a Francisco Caro, maestro pintor, 400 ducados en conformidad del auto proveído deste día, y por la primera paga que se le haçe para las pinturas que está obligado haçer para la dicha capilla, según las condiçiones de la obligaçión que tiene echa.»<sup>38</sup>

Dicha salida de dineros aparece anotada en el pliego de cargos abierto a nombre del maestro Caro, en el oficio del veedor y contador de la fábrica, Méndez Testa, pliego donde se harían constar: «Hacese de cargo de quatroçientos ducados que recibe en treçe de mayo, en conformidad de la scriptura de obligaçión que hizo ante don Joseph Martínez, la raçón de ella está dentro deste pliego. 4.400 reales.»<sup>39</sup> Aunque podemos observar un desfase con respecto a la fecha del pago. Y de acuerdo con lo que se lee en la anotación, dentro del pliego aparece copia de la memoria y de la orden de

don Antonio de Contreras para extender la escritura, añadiendo el secretario José Martínez lo siguiente: «En conformidad desta horden y de la manera antecedente, está obligado Francisco Caro a hazer las pinturas que refiere dicha memoria, y a los preçios en ella conthenidos, y le a fiado al dicho don Gerónimo Federique, en que los quatroçientos ducados de la primera paga, a que se le a de hazer al dicho Francisco Caro, los dará echos de obra de dichas pinturas, se los pongan al dicho don Gerónimo Federique a la parte que dello dejara de entregar; y cumpliendo con dicha primera paga, se fia en los duçientos ducados de la segunda paga, como se le a de haçer en la misma forma. Y en esta conformidad todos los demás pagos de que an de otorgado scritura de obligaçión, que queda en mi oficio. Y este pliego se hace para el señor don Francisco Méndez Testa, secretario de su magestad, scribano mayor del ayuntamiento de su villa y corte, y contador de los efectos de dicha obra, para la quenta y raçón de dicha obligaçión. Madrid, y mayo 13 de 1658. Joseph Martínez.»<sup>40</sup>

No habría nueva entrega de dinero hasta el 23 de diciembre de 1658, fecha en que el protector de la capilla rubrica un nuevo auto ordenando la libranza de otros 200 ducados, ya que: «... a entregado los quatroçientos

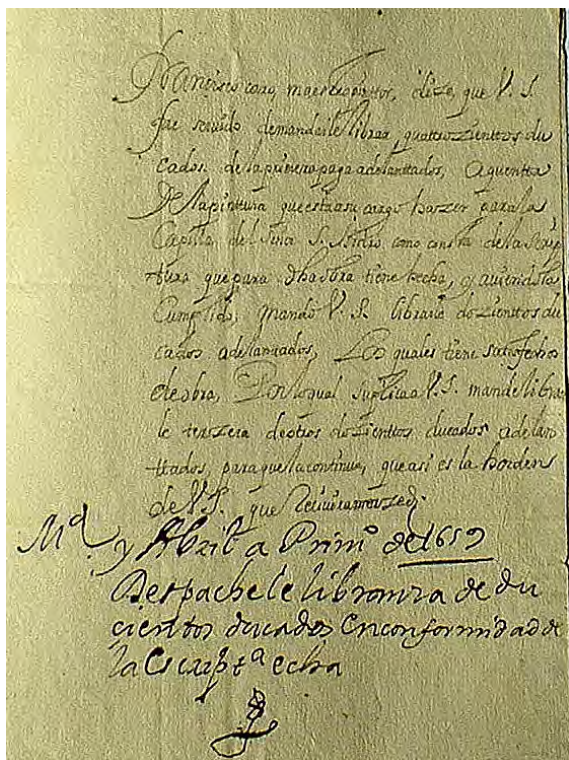


FIG. 5. PINTURAS, 1658 Y 59, PARA LA CAPILLA DE SEÑOR SAN YSIDRO. AV, legajo 2-283-10, documento 19, fº8.

37. Ver Documento III.

38. *Data de las cantidades que se libran a Juan Baptista de Benavente...* AV, legajo 2-284-8/4ª, fº 43.

39. *D. Francisco Caro, pintor. Cargo, 1658, del dinero que se le da para las pinturas que a de hazer para la capilla de San Ysidro.* AV. Legajo 2-284-8/3ª, documento 4, fº 1.

40. Ídem. fº3v.



primeros (en pinturas) en conformidad de su obligación»<sup>41</sup>. Esta libranza se asentará en el *Libro de Gastos*, donde se anota: «En 23 de dicho mes de diciembre del dicho año, se libraron a Francisco Caro, pintor, dos mil y doscientos reales por cuenta de lo que a de haver por las pinturas que a de haçer para la dicha capilla, conforme a su obligación. 2.200.»<sup>42</sup> Francisco Méndez Testa también anotaría la entrega en su contabilidad<sup>43</sup>.

A la vista de esta documentación se deducen algunas cuestiones, con fecha 23 de diciembre de 1658, Caro habría realizado y entregado obra por valor de 4.400 reales, y si tenemos en cuenta que habría iniciado su trabajo por los diez primeros cuadros que figuraban en la memoria, es decir el ciclo mariano, valorado en 600 reales cada lienzo, ello supondría que habría pintado y entregado siete de los diez primeros cuadros que conformaban la serie. Por tanto, de los 4.400 reales aún quedaban 200 reales por justificar, que unidos a los 2.200 reales que se libraban en diciembre, daban un saldo de 2.400 reales que debía entregar de nueva obra, cubriéndose el valor de los diez lienzos mariano y aún sobrarían 600 reales.



FIG. 6. DATA DE LAS CANTIDADES... LIBRANZA A FAVOR DE FRANCISCO CARO. AV. Legajo 2-284-8/4ª, f°72v.

No hay constancia escrita de cuáles fueron los cuadros entregados, sólo la lógica sugiere que Caro iniciaría su labor con los primeros lienzos de la memoria; no obstante, debió de existir un cambio en el proyecto pictórico inicial, mermando de forma notable el número de lienzos inicialmente acordados, reduciendo su número drásticamente, aunque de ello no exista constancia documental.

No será hasta el 1 de abril de 1659 cuando surgan nuevas noticias sobre Francisco Caro, ya que recibirá don Antonio de Contreras un papel que, aunque no aparece firmado por el solicitante, parece ser de Villarreal que lo redacta a petición del

41. *Pinturas, 1658 y 59, para la capilla de señor San Ysidro*. AV legajo 2-283-10, documento 19, f°7.

42. *Data de las cantidades que se libran a Juan Baptista de Benavente...* AV, legajo 2-284-8/4ª, f°66v.

43. *D. Francisco Caro, pintor. Cargo, 1658, del dinero que se le da para las pinturas que a de hacer para la capilla de San Ysidro*. AV. Legajo 2-284-8/3ª, documento 4, f°1.

pintor, y donde se dice: «Francisco Caro, maestro pintor, dize que v. s. fue servido de mandarle librar quatrocientos ducados de la primera paga, adelantados a cuenta de la pintura que está a su cargo hazer para la capilla del señor San Isidro, como consta de la scriptura que para dicha obra tiene hecha; y aviéndolos cumplido, mandó v. s. librarle dozientos ducados adelantados, los quales tiene satisfechos de obra, por lo qual suplica a v. s. mande librar la tercera de otros dozientos ducados adelantados para que la continúe, que así es la horden de v. s., que recibirá merzed.»<sup>44</sup> Don Antonio de Contreras redactará en la misma hoja la orden para que se despachase la libranza solicitada, otros 200 ducados, fechándose en 1 de abril de 1659.

Ante este documento, hasta ahora inédito, Francisco Caro habría entregado obra por valor de los 6.600 reales recibidos, es decir, 11 lienzos, que probablemente estarían en depósito en su taller hasta que finalizase la construcción de la capilla, y que allí vería Lázaro Díaz del Valle. La salida de esos 2.200 reales de la tercera entrega se asentarán en el *Libro de Gastos*, remarcando que se le entregaban: «... por tener entregados 600 ducados de obra.»<sup>45</sup>, e igualmente se anotarán en el pliego de cargo abierto en la contabilidad de Francisco Méndez Testa<sup>46</sup>. En ambos casos se trata de la última anotación a favor de Francisco Caro, incluso se reutilizaría el pliego de cargo de éste para abrir posteriormente cuenta a otros artífices ligados a la fábrica y obra.

Se ha comentado que el proyecto inicial, de mayo de 1658, pecaba de ambicioso, más aún cuando ya se había acordado con Manuel Pereira la realización de diez tallas de santos labradores para el mismo ámbito, donde habrían de situarse los lienzos del ciclo mariano, firmándose la escritura de obligación el 13 de enero de 1658<sup>47</sup>, días antes de la memoria de los cuadros, lo que mermaría la instalación de lienzos en el mismo espacio. Por tanto posiblemente la idea inicial era instalar las obras detalladas tanto en la propia capilla de San Isidro como en la antecapilla e iglesia parroquial; sin embargo, es evidente que a finales de 1659 e inicios de 1660 se produjo un cambio en el proyecto decorativo inicial, sin disponer de soporte documental al respecto, lo que abre la puerta a algunas interpretaciones que aclaren dicha cuestión.

Evidentemente una parroquia con la historia de la de San Andrés poseería un rico ajuar, acumulado por los siglos de existencia, tanto retablos, lienzos, esculturas, enterramientos, etc.; y gran parte de ellos deberían, tras las obras, encontrar nuevo acomodo en los nuevos espacios sacros. Igualmente se habría producido un giro en el proyecto inicial en pro de una obra más definida que aunara las tres artes, mediante una decoración espectacular, a través de estucos que realzaran el interior y unificaran arquitectura, esculturas y pintura.

44. *Pinturas, 1658 y 59, para la capilla de señor San Ysidro*. AV, legajo 2-283-10, documento 19, f°8.

45. *Data de las cantidades que se libran a Juan Baptista de Benavente...* AV, legajo 2-284-8/4<sup>a</sup>, f°72v.

46. *D. Francisco Caro, pintor. Cargo, 1658, del dinero que se le da para las pinturas que a de hacer para la capilla de San Ysidro*. AV. Legajo 2-284-8/3<sup>a</sup>, documento 4, f°1.

47. AV, legajo 2-283-10, documento 15, f°3 y 3v. Documento citado por SÁNCHEZ GUZMÁN, R. en su *El escultor Manuel Pereira (1588-1683)*, Cuadernos de Arte e Iconografía, T-XVII, n° 33, pp.241.

Ante la evidencia de que sólo se colgaron trece cuadros en las paredes del ocha-vo que constituía la capilla de San Isidro, cabe la posibilidad de que Francisco Caro concluyera su colaboración con la fábrica y obra a mediados de 1659, sin poder finiquitar la ampliación del ciclo mariano, que habría pasado de los diez cuadros iniciales a los trece finales, pudiendo haber caído enfermo el pintor andaluz, alejándolo de la labor emprendida, no recuperándose hasta su fallecimiento que algunos historiadores sitúan en 1667, pero que bien pudiera haberse producido antes.

El 1 de abril de 1659 Caro habría realizado diez u once obras, correspondientes al ciclo mariano inicial, que se ampliarían al haberse de situarse sobre los diez nichos donde se instalarían los diez santos labradores de Pereira, más un lienzo sobre cada una de las portadas de la capilla y sobre la falsa puerta, relicario con los restos de la esposa de Isidro, María de la Cabeza. El pintor había recibido 800 ducados, 8.800 reales, los 6.600 por la obra ya realizada, y los 2.200 restantes en 1 de abril de 1659 para la continuación de su labor.

Ante las evidencias documentales, no habría nuevas entregas de obra ni libranzas, por lo que el trabajo de Caro quedaría interrumpido e incompleto, con diez lienzos concluidos y, presumiblemente, otro más sin acabar; las obras finiquitadas serían las reseñadas en la memoria conocida, a saber: El encuentro en la Puerta Dorada, La Natividad de la Virgen, La Presentación de Nuestra Señora en el templo, Los Desposorios de la Virgen, La Visitación, El Nacimiento de Nuestro Señor, La Presentación del Niño en el templo, La Circuncisión, La Adoración de los Reyes y La Encarnación o Anunciación.

Palomino, al referirse a Alonso del Arco, escribe: «*Pero sobre todo, las dos historietas, que tiene la capilla de San Isidro, detrás del Tabernáculo, que la una es de los celos de San Isidro (José), y la otra del Nacimiento de la Virgen, y a los lados de ésta San Joaquín y Santa Ana, que son de lo mejor, que he visto suyo.*»<sup>48</sup> Tal opinión será seguida por Ponz cuando al referirse a la capilla del Santo escribe: «*... se conservan trece pinturas, que representan la Vida de la Virgen, ejecutadas por Francisco Caro, a excepción de tres o cuatro, de Alonso del Arco*»<sup>49</sup>. Con ello se colegía que parte de los lienzos que colgaban de las paredes de la capilla de San Isidro eran, al menos, de dos autores diferentes, corroborando lo que la documentación existente avala; aunque en lo que se refiere a la autoría del segundo maestro, la cuestión no sería tan evidente a la luz de la nueva documentación hallada.

Tomando como base las pruebas documentales y lo aseverado por la historiografía, es evidente que Francisco Caro no concluyó su labor, quedando ésta interrumpida en 1659, desconociéndose hasta ahora los motivos. Gracias a Mercedes Agulló y Cobo tenemos la posible explicación, al transcribir parcialmente el poder de testar que a favor de su mujer realiza el pintor en 28 de febrero de 1660<sup>50</sup>, he transcrito el documento en su totalidad, y que por su interés incluyo<sup>51</sup>, en él aparece alguna luz respecto a lo sucedido al pintor. Por tal poder se sabe que Francisco Caro había

48. PALOMINO de CASTRO y VELASCO, A. A. *Op. Cit.* pp. 479.

49. PONZ, A. *Op. Cit.* pp. 79.

50. AGULLÓ y COBO, M. *Documentos para la Historia de la Pintura Española*, Museo del Prado-1994, T-1, pp.19.

51. Ver Documento IV.

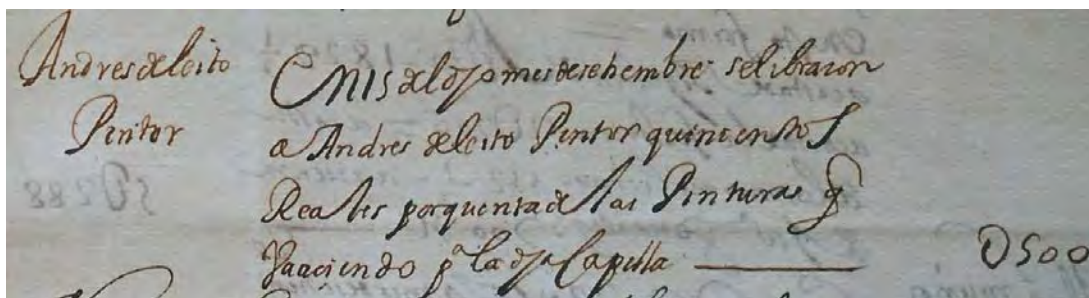


FIG. 7. DATA DE LAS CANTIDADES... LIBRANZA A FAVOR DE ANDRÉS DE LEITO. AV. Legajo 2-284-8/4<sup>a</sup>, f<sup>o</sup> 125.

casado con Isabel Nuño, de ella había tenido dos hijos: Francisco Caro y Francisca Caro; para posteriormente matrimoniar en segundas nupcias con Antonia Lozano, de cuya unión nació Feliciano Caro.

A finales de febrero de 1660 se encontraba postrado en cama, de una enfermedad que le provocaba *gravedad y accidentes tan frecuentes* que temía una muerte cercana, por ello se disponía a dar a su esposa Antonia Lozano poder para testar en su nombre, y así solventar sus necesidades espirituales y terrenales; nombrará testamento o albacea, y herederos universales a sus hijos que como aún eran menores de edad, tenían menos de 25 años, nombraría tutora de ellos a su mujer, y todo ello ante cinco testigos, tres de ellos sacerdotes. Francisco Caro habría cumplido en ese año de 1660 treinta y seis años.

Ante este documento es evidente que Caro no pudo concluir la serie mariana, más aún cuando aparece en el margen izquierdo del poder una anotación en la que se da cuenta que se sacó copia del documento el 24 de mayo de ese mismo año, lo que nos estaría hablando del fallecimiento del pintor en una fecha cercana a la de la anotación, rubricando tal nota el escribano.

### 3. ANDRÉS DE LEITO Y SU PARTICIPACIÓN EN LA CAPILLA DE SAN ISIDRO

Sorprendentemente, con fecha 15 de septiembre de 1660 aparece en el *Libro de Gastos* de la fábrica y obra de San Isidro asentada una libranza, donde se puede leer lo siguiente: «*Andrés de Leito, pintor. En 15 del dicho mes de setiembre se libraron, a Andrés de Leito, pintor, quinientos reales por cuenta de las pinturas que va a haciendo para la dicha capilla.*»<sup>52</sup> Estamos ante un documento de indudable importancia, no sólo por certificar que en fecha tan temprana estuviera trabajando en Madrid Andrés de Leito, cuando con anterioridad se le situaba en la corte hacia 1680, lo cual demostraría que poseía cierto prestigio en el ámbito artístico madrileño para ser requerida su colaboración en las obras de la capilla del patrón de Madrid, de ello no existía constancia anterior. También gracias a este documento se aporta alguna luz sobre las circunstancias que rodean a los lienzos del ciclo mariano.

52. *Data de las cantidades que se libran a Juan Baptista de Benavente...* AV, legajo 2-284-8/4<sup>a</sup>, f<sup>o</sup> 125.

Poco o casi nada se conoce de la vida y obra de Andrés de Leito. Hasta hace poco sólo existían menciones indirectas sobre su labor artística, recordemos la mención que hace Ponz, en su *Viage de España*, a la obra del artista para el segoviano Convento de San Francisco, de lo cual se ha dejado constancia, y donde entablaría conocimiento con don Antonio de Contreras y Francisco Caro; quizás esté aquí la clave de la participación de Leito en la Capilla de San Isidro. Pero, ¿quién era Andrés de Leito? Ya hemos visto lo que Ponz decía al referirse a su obra; y por otra parte, conocemos el elogio de Palomino que equipara sus bodegones a los de Mateo Cerezo<sup>53</sup>. Será Ceán Bermúdez quien escribirá al referirse a el artista lo siguiente: «LEYTO, pintor y residente en Madrid por los años de 1680. Pinto con Josef de Sarabia los cuadros que están en el claustro del convento de S. Francisco de Segovia, y representan la vida del santo fundador, con mejor gusto de color, que corrección de dibuxo, y con sobrada manera; pero Leyto se distinguió por sus bodegones, en que pocos le aventajaron.»<sup>54</sup> Estas noticias tan escasas, eran la base que sustentaba la biografía y la obra de Andrés de Leito, hasta que se incorporaron importantes aportaciones que clarificaron y aumentaron el conocimiento sobre dicho artista, así las realizadas por Peter Cherry<sup>55</sup>, o las de Enrique Valdivieso<sup>56</sup>, sin olvidar las recientes de Fernando Collar de Cáceres<sup>57</sup>, que sirven de base a este capítulo.

Gracias a Cherry que publicó su referencia, y la posterior transcripción y estudio de Collar de Cáceres, conocemos un documento que permite ahondar en las circunstancias familiares del pintor, se trata del testamento que firmaría, al caer enfermo, el 11 de julio de 1663 ante el escribano Antonio Rodríguez, los testigos:



FIG. 8. ANDRÉS DE LEITO. IZDA. LA EXPULSIÓN DE LOS MERCADERES DEL TEMPLO. Museo del Prado, Madrid. DCHA. LA ANUNCIACIÓN, 1662. Iglesia de la Santísima Trinidad, Segovia.

53. PALOMINO de CASTRO y VELASCO, A. A. *Op. Cit.* pp. 333.

54. CEÁN BERMÚDEZ, J. A. *Op. Cit.* T-III. pp. 34.

55. CHERRY, P. *Op. Cit.*

56. VALDIVIESO, E. *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*. Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid-2002.

57. COLLAR de CÁCERES, F. *Andrés de Leito, revisión pictórica*. Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, vol. 20, 2008, pp. 77-90.

Juan Fernández *el Mayor*, su hijo Juan Fernández, Acacio Martín, Felipe Figueroa y Francisco de Madrid<sup>58</sup>.

Gracias al testamento se conoce que el pintor era hijo de Francisco de Leito y Adriana Ramírez, poseyendo una casa en la villa madrileña de Valdemoro, vivienda que compartía en heredad con sus hermanos Francisco y Domingo de Leito, villa en la que presumiblemente habría nacido. Casó con Úrsula de las Heras, de cuya unión no hubo descendencia. En sus últimas voluntades nombra testamentarios a su propia mujer, a Julián de Paredes y a María Bandeper (Van de Pere), hermana del también pintor Antonio Van de Pere y viuda de Cristóbal de las Heras, cuñado de Andrés de Leito<sup>59</sup>. Recordemos que en la escritura de obligación de Francisco Caro aparecen como testigos Francisco Antonio de las Heras y Gabriel de las Heras, probablemente familia de su esposa Úrsula de las Heras, y de Cristóbal de las Heras, marido de la hermana del pintor Antonio Van de Pere, éste último relacionado con Valdemoro al pintar algunos frescos en su iglesia parroquial. Se establecería así una relación de amistad y parentesco entre Francisco Caro, Andrés de Leito y Antonio Van de Pere a través de los de las Heras.

En el testamento, tras las mandas de tipo religioso, hace relación de los encargos que aún estaban pendientes de concluir, señalando un Nacimiento de Nuestro Señor para «*Juan Bautista que vive junto a la parroquial de San Sebastián*», así como dos lienzos, cuyo tema sería a elección del artista, encargados por el tesorero del conde de Cinchón, por los que había recibido adelantados 100 reales; y señala, quizás el punto más importante: «*Declaro hiçe diferentes pinturas a ynstancias del padre fray Hernando de la Rua, guardián que fue del conbento de San Francisco de Segovia y en dicha ciudad, y retocado, de lo qual me deve cantidad de maravedies, mando se ajuste y se cobre la cantidad que me está deviendo.*»<sup>60</sup>

La existencia de la anotación en el *Libro de Gastos* es de gran importancia, evidencia que Andrés de Leito trabajaba ya hacia 1660 en la Villa y Corte, lo que hace suponer que estaría en la veintena de sus años, cercano a la treintena, pudiéndose situar su fecha de nacimiento en los años treinta del siglo XVII, posiblemente alrededor de 1633, correspondiendo los años que van desde tal fecha hasta 1660 a los de infancia, adolescencia, formación y primeros trabajos; por tanto, hacia 1680, cuando se le situaba hasta ahora en la villa de Madrid, estaría entrando en la cincuentena.

Sobre sus obras más conocidas, vanitas y bodegones, no nos toca incidir aquí; sí de su obra religiosa de paternidad cierta o atribuida, que puede orientarnos sobre su labor para la capilla del patrón de Madrid.

Procedente del Museo de la Trinidad, surgido tras la Desamortización, para posteriormente ser depositado en el Ayuntamiento de Figueras (Gerona) entre 1887 a 1967, y pasar luego al Prado madrileño, se conserva una *Expulsión de los mercaderes del templo*, firmada aunque sin fecha, y que Cruzada Villaamil le atribuyó<sup>61</sup>; lien-

58. Dicho documento fue publicado por Fernando Collar en su artículo citado, pp. 97-98.

59. CHERRY, P. *Op. Cit.* pp. 237.

60. *Testamento de Andrés de Leyto y Ramírez, 11 de julio 1663*. AHPM. Legajo 9084, fº 345v.

61. CRUZADA VILLAAMIL, G. *Catálogo provisional, historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas*. Madrid-1865, pp. 48.

zo de dimensiones reducidas y lejano al estilo de Andrés de Leito, siendo por ello considerada una obra temprana dentro de su producción.

Más interesante es su *Anunciación*, firmada y fechada en 1662, perteneciente a la iglesia de la Santísima Trinidad de Segovia, contemporánea a las obras que realizaría para el claustro del Convento de San Francisco, y de su colaboración con la Capilla de San Isidro. Es ésta obra de colorido luminoso, de pincelada suelta y ligera, con unas figuras con cierto desmaño, sobre todo el arcángel Gabriel, aunque posee una indudable pericia artística; esta obra nos sirve de ejemplo para conocer la manera de pintar del maestro por esta época. Otras obras del autor nos permiten comprobar que la temática religiosa no le era desconocida ni extraña<sup>62</sup>.

Pero realmente, ¿cuál fue la intervención de Andrés de Leito en la fábrica y obra de San Isidro? Si retomamos la libranza citada, sólo se le hace entrega de 500 reales, menos de lo acordado con Francisco Caro como pago por cada uno de los lienzos que había pintado, tasados en 600 reales cada uno de ellos. En la documentación se constata que no hay ni una sola anotación más a favor de Andrés de Leito, ni existe constancia de contrato alguno suscrito con él, ni escrito que aclare la clase de trabajo que llevaría a cabo; por tanto, habría que dilucidar cuál sería la labor acometida y por la que recibió esos 500 reales. Evidentemente queda descartado que el encargo recibido por Andrés de Leito fuera el realizar una obra de cierta envergadura, ello habría conllevado la existencia de una escritura de obligación y una serie de libranzas que no existen; por otro lado, está la escasa cuantía liberada, que nos permite asegurar que la obra realizada no sería de relevancia.

Todo ello permite aventurar que Andrés de Leito tomaría a su cargo el completar la obra de otro autor, probablemente el cuadro de *Los celos de San José*, que no aparece relacionado entre los primeros diez lienzos encargados a Francisco Caro, pero que, ante la última libranza asentada a su nombre en abril de 1659, donde se dice que se le adelanta el dinero para la obra que vaya continuando, se da por hecho que Caro seguía con su trabajo, y bien pudiera ser que el lienzo citado estuviera esbozado o al menos iniciado. La anotación citada es clara, pudiendo plantearse que tras acabar los diez lienzos iniciales seguía con su labor, trabajo que evidentemente quedó interrumpido y que, con muchos visos de verosimilitud, concluyó Andrés de Leito. De ser cierta esta hipótesis, ya que otra explicación no tendría mucho sentido, quedarían sólo los dos lienzos de los padres de la Virgen por aclarar, completando así el ciclo que permaneció en su ubicación original hasta julio de 1936.

#### 4. LA DISCUTIBLE PARTICIPACIÓN DE ALONSO DEL ARCO

Al haber quedado destruido el interior de la Capilla de San Isidro en julio de 1936, desapareciendo el baldaquino de Lobera y los lienzos del ciclo mariano, y existir constancia gráfica del interior de dicha capilla, donde aparecen colgados en sus paredes los lienzos, aunque careciendo de constancia gráfica individualizada

62. Ver el artículo citado de COLLAR de CÁCERES, F. *Andrés de Leito, revisión pictórica*.

de ellos, no es posible valorar su autoría, ni la factura y calidad de las obras, disponiendo solamente de lo escrito por los historiadores que pudieron contemplar los lienzos *in situ*; ello obliga a sustentar nuestra hipótesis sobre lo comentado por la historiografía y apoyándonos en la documentación existente.

Álvarez Baena, en su *Hijos de Madrid*, publicado en 1789<sup>63</sup>, al citar a Alonso del Arco en reseña biográfica, no da cuenta de su relación con la Capilla de San Isidro, lo cual es, por lo menos, sorprendente. Palomino, ya a finales del siglo XVIII, dejaría constancia de las pinturas que adornaban la capilla, haciendo a Alonso del Arco autor de algunas de ellas: «una de los celos de San José y la otra del nacimiento de la Virgen, y a los lados de ésta San Joaquín y Santa Ana, que son de lo mejor, que he visto suyo»<sup>64</sup>.

Contemporáneo de él aparece la obra de Ponz, dando cuenta también de los tales lienzos, las trece pinturas de la Vida de la Virgen de Francisco Caro, «a excepción de tres o cuatro de Alonso del Arco»<sup>65</sup>. En 1800 Ceán Bermúdez, al referirse a Alonso del Arco y citar las obras conservadas del pintor en la iglesia de San Andrés, hará hincapié en lo ya escrito por Palomino<sup>66</sup>. Ángel Fernández de los Ríos en su *Guía de Madrid* de 1876, al tratar sobre la dicha iglesia de San Andrés, citará los trece cuadros que adjudica a Caro y a del Arco, sin entrar en mayores explicaciones<sup>67</sup>.

Ya en el siglo XX, dentro de las celebraciones del tercer centenario de la canonización de san Isidro en 1922, tendrá lugar la Exposición Bibliográfica e Iconográfica del Centenario, comisionada por la Junta Diocesana del Centenario, editándose un folleto donde, al tratar sobre las pinturas se leía: «...se conservan doce pinturas de seis pies de alto y cuatro de ancho, en las que se representan escenas de la vida de la Virgen: la Puerta dorada, la Natividad de la Virgen, la Presentación en el templo, el Desposorio, la Visitación, el Nacimiento del señor, la Circuncisión, la Adoración de los Reyes y la Encarnación, pintados por Francisco Caro en el precio de seiscientos reales cada una.»<sup>68</sup>

En 1925, don Elías Tormo, será el autor del informe presentado a la madrileña Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, para declarar Monumento Nacional a la Capilla de San Isidro. En 1927 publicará dos fascículos que se reeditarán en 1979 bajo el título de *Las iglesias de Madrid*, y que al tratar sobre la Iglesia de San Andrés y adentrarse en la Capilla de San Isidro, insistirá en que de los cuadros del ciclo de la Virgen, diez serían de mano de Caro, mientras que otros tres eran obra de Alonso del Arco<sup>69</sup>. Tal autoría será de nuevo defendida por José María de Azcárate<sup>70</sup>. Resumiendo, la historiografía hasta hoy día, atribuye las obras tratadas a Francisco Caro, y dos o tres a Alonso del Arco; sin embargo, ¿la documentación existente avala lo aseverado?

63. ÁLVAREZ BAENA, J. A. *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidad, armas, ciencias y artes*. Madrid-1798. edición facsímil, Atlas, Madrid-1973, T-I, pp. 63.

64. PALOMINO de CASTRO y VELASCO, A. A. *Op. Cit.* pp. 479.

65. PONZ, A. *Op. Cit.* pp. 79.

66. CEÁN BERMÚDEZ, J. A. *Op. Cit.* pp. 48.

67. FERNÁNDEZ de los RÍOS, A. *Guía de Madrid*. (1876). Edición facsímil de Ediciones Monterrey, Madrid-1982, pp. 299.

68. *Exposición bibliográfica e iconográfica del centenario de San Isidro*. Junta Diocesana del Centenario, Madrid-1922, pp. 1 a 8.

69. TORMO, E. *Las iglesias de Madrid*. Instituto de España, Madrid-1979, pp. 41.

70. AZCÁRATE, J. M. *Madrid*. T-I, Espasa Calpe, Madrid-1979, pp. 219.



Sólo existe un documento que podría permitir aventurar la participación de Alonso del Arco con anterioridad a 1670; en el *Libro de Acuerdos de la fábrica y obra*, en el acta de la reunión de la Junta de la fábrica y obra que se celebró en 8 de julio de 1662, se acordó, ante la necesidad de nombrar personas que asistieran a los trabajos que se estaban llevando a cabo, con la intención de acelerar y supervisar los procesos, el nombramiento del regidor comisario Diego de la Torre para que supervisase y cuidase de las pinturas del cuerpo de la capilla del Santo<sup>71</sup>. Tales pinturas serían los lienzos del ciclo mariano, ya que la Junta ese mismo día y en el acuerdo siguiente, encarga al mismo regidor el concierto y cuidado de las cuatro pinturas que habrían de hacer Carreño y Rizi para la cúpula, pinturas que terminarán situándose en la antecapilla; por tanto, las pinturas que se citaban sin nombrar a los autores, serían las que habría realizado Francisco Caro y concluidas por Andrés de Leito.



FIG. 9. IZDA. ANTONIO DE PEREDA. *SAN FRANCISCO EN LA PORCIÚNCULA*, H. 1654. Colección particular. Barcelona. DCHA. ALONSO DEL ARCO. *SAN FRANCISCO EN LA PORCIÚNCULA*, 1663. Convento de San Pascual. Madrid.

Cabe la posibilidad, al decir que se cuida de ellas, que aún el ciclo no estuviera concluido en el verano de 1662, o bien pudiera ser que sí lo estuviera y que el regidor debía cuidar de su almacenamiento y posterior colocación. No obstante, no existe documentación alguna que aclare la autoría de los últimos lienzos, en uno u otro sentido, sólo podemos sugerir hipótesis que nos permitan comprender lo que habría sucedido.

Gracias a Natividad Galindo<sup>72</sup> conocemos con certeza el año del nacimiento de Alonso del Arco, 1635, falleciendo el 9 de agosto de 1704, siendo enterrado en la

71. *Libro de Acuerdo de la Junta de la fábrica y obra de la Capilla de San Ysidro*. AV. Legajo 2-283-6, fº 48v.

72. GALINDO SAN MIGUEL, N. *Alonso del Arco*. Archivo español de Arte, T-XLV, nº 180, 1972, pp. 347-386.



FIG. 11. INTERIOR DE LA CAPILLA DE SAN ISIDRO. DETALLE DONDE PUEDEN VERSE LOS LIENZOS SOBRE LOS NICHOS Y LA FALSA PUERTA. Fotografía anterior a 1936. Archivo Moreno.

madrileña Iglesia de San Sebastián. La madurez artística y personal de Alonso del Arco se iniciaría a partir de 1663, cuando firma su primera obra conocida, la *San Francisco en la Porciúncula* para el madrileño Convento de San Pascual; por lo tanto, es probable que hacia 1659 Alonso del Arco estuviera aún ligado al taller de su maestro Pereda, copiando sus composiciones, lo que lastraría sus obras iniciales hasta que, hacia 1670, adquiriera cierta personalidad y éxito en los círculos artísticos, incrementándose los encargos y adquiriendo un mayor prestigio artístico y profesional. La influencia de Pereda en sus obras iniciales es evidente, tanto en composición como en cromatismo, ello se puede apreciar en el *San Francisco en la Porciúncula*, aunque la imagen aparezca en blanco y negro; si comparamos ambas obras con la de Francisco Caro, queda patente que la obra de este último está tocado por la gracia y ligereza que hace de su obra una auténtica delicia para el espectador, dotada de innegable fuerza plástica y compositiva, lo que hace que lamentemos aún más la pérdida de los lienzos que decoraron la Capilla de San Isidro.

Retomemos el acuerdo tomado por la Junta de la fábrica y obra en julio de 1662, por tal fecha del Arco tendría 27 años, y una cuestión que sorprende en dicha anotación es que no se cita al artista de las obras: «Y las pinturas del cuerpo de la capilla del Santo las cuide el señor don Diego de la Torre.»<sup>73</sup>, mientras que sí lo hace cuando existe quién las está realizando. Ello nos lleva a reafirmarnos que en tal fecha estaría concluida o a punto de concluirse la serie mariana, y que el regidor sólo debía cuidar de las obras hasta que se situasen en el ochavo una vez finiquitadas las labores de yeserías que aún se estaban realizando. Si a esto añadimos la atribución que la historiografía da a Alonso del Arco, es probable que éste fuera autor, al menos, de los dos lienzos que representaban a los padres de la Virgen: san Joaquín y santa

73. Libro de Acuerdo de la Junta de la fábrica y obra de la Capilla de San Ysidro. AV. Legajo 2-283-6, fº 48.

Ana. Cuestión distinta sería la fecha de la realización de tales obras, ya que al carecer de escritura o anotación alguna donde se cite tal trabajo, dentro de la ingente documentación existente, donde no aparece ni una sola cita tocante a Alonso del Arco, ello hace sugerir que de ser cierta dicha autoría, las obras se pintarían con posterioridad a 1670, año en que se asientan las últimas anotaciones en el *Libro de Gastos de la fábrica y obra*, coincidiendo con la etapa de la mayor producción y prestigio del pintor.

En conclusión, quedaría probado documentalmente, aunque era conocida parte de dicha documentación aunque incompleta, el encargo que recibió Francisco Caro para realizar los cuadros pertenecientes al ciclo mariano destinados a decorar el ochavo de la Capilla de San Isidro; siendo de su mano al menos diez de los lienzos iniciales de la serie, aunque probablemente habría dejado uno de ellos esbozado o iniciado, el de *Los celos de San José*, que quedaría inconcluso por su enfermedad y posterior fallecimiento. De igual manera queda avalada la participación de Andrés de Leito en dicho ciclo, al recibir una libranza como pago a su labor en dichas pinturas, y que a causa de la escasa remuneración recibida, siendo ésta por una sola vez, es más que probable que se le estuviera abonando su trabajo en la conclusión de un lienzo de la mencionada serie, presumiblemente el que Caro dejó inconcluso, y que no aparecía en el listado de la memoria inicial.

En cuanto a la relación de Alonso del Arco con la obra y fábrica, sólo aparece en lo afirmado por la historiografía desde el siglo XVIII, no existiendo prueba documental alguna que acredite la relación del pintor con la fábrica y obra hasta 1670. Bien pudiera ser que se le encargaran, los lienzos que representaban a los padres de la Virgen, con posterioridad a dicha fecha, dando así por concluida la serie mariana que adornó, hasta su destrucción en julio de 1936, las paredes de la que fue Real Capilla de San Isidro Labrador.

## DOCUMENTO I

*Pinturas, 1658 y 59, para la capilla de señor San Ysidro. AV, legajo 2-283-10, documento 19.*

f<sup>o</sup> 1.

Pinturas, 1658 y 59, para la capilla de señor San Ysidro.

Dies lienzos de la vida de Nuestra Señora, de a seis pies y medio de alto, y quatro pies de ancho, a seiscientos reales.

- La Puerta Dorada	600.-
- La Natividad de la Virgen.	600.-
- Presentación al templo de Nuestra Señora.	600.-
- El Desposorio.	600.-
- La Visitación.	600.-
- Nacimiento de Nuestro Señor.	600.-
- Presentación del Niño.	600.-

- Sircunsiçión.	600.-
- La Adoraçión de los Reyes.	600.-
- La Encarnaçión.	600.-
	<u>6.000.-</u>

Seis lienços de la vida del Santo, de a dies pies de alto y seis pies de ancho, a mil reales.

- Los ángeles arando.	1.000.-
- El milagro del agua.	1.000.-
- Quando las aves se le vinieron a las manos.	1.000.-
- El niño del pozo.	1.000.-
- Quando Santa María de la Caveza pasó el río.	1.000.-
- Quando sanó una enferma.	1.000.-
	<u>6.000.-</u>

Seis lienzos de pensamientos diferentes, de a catorze pies de alto y seis de ancho, a mil reales.

- El tránsito de San Francisco.	1.000.-
- El sacrificio de Abrahan.	1.000.-
- San Juan Baptista.	1.000.-
- San Joseph y el Niño.	1.000.-
	<u>4.000.-</u>

f<sup>o</sup> IV.

	4.000.-
- El Desposorio de Santa Catalina.	1.000.-
- El Bautismo de San Juan.	1.000.-
	<u>6.000.-</u>

Quatro lienços de devoçiones de a doze pies de alto y quatro pies de ancho, a trezientos reales.

- San Françisco.	300.-
- San Antonio.	300.-
- San Diego.	300.-
- San Félix.	300.-
	<u>1.200.-</u>

Quatro lienços de quatro dotores de la Iglesia, de a dies pies de alto y seis pies de ancho, a seisçientos reales.

- San Gerónimo.	600.-
- San Ambrosio	600.-
- San Agustín.	600.-
- San Gregorio.	600.-
	<u>2.400.-</u>

Ocho lienços de pensamientos diferentes para la media naranja, de a dies pies de alto y seis pies de ancho, a mil reales; faltan sinco por elegir los pensamientos.

- La Resurección.	1.000.-
- La Coronación de Nuestra Señora.	1.000.-
- La Asunción de Nuestro Señor.	1.000.-
-	
-	
-	
-	
-	

fº 2.

Ocho lienços de devoçiones diferentes, de a ocho pies de alto y quatro pies de ancho, a quatrocientos reales.

- La Conçepción.	400.-
- San Pedro.	400.-
- San Pablo.	400.-
-	
-	
-	
-	
-	

Quatro lienços de los quatro evangelistas, son en sirculos, de a seis pies, a quatrocientos reales.

- San Juan evangelista.	400.-
- San Lucas.	400.-
- San Matheo.	400.-
- San Marcos.	400.-
	<u>1.600.-</u>

- Y es condición que se me an de dar quatrocientos ducados siempre adelantados, y en el inter que entrego la dicha cantidad de obra, no se me a de dar más dineros. Y en esta conformidad a de correr hasta el fin de ella.	3.200.-
- Todas las quales dichas pinturas, ariva referidas, tengo de pintar por los preçios aquí contenidos, y por si las medidas que aquí están tomadas no fueren ajustadas, las tenga de pintar al mesmo preçio por las que me diere el maestro maior Joseph de Villarreal; las quales pinturas no e de executar sin mostrar primero las trazas al señor don Antonio de Contreras para que se hagan a la voluntad de su señoría.	8.000.-
	2.400.-
	1.200.-
	6.000.-
	6.000.-
	6.000.-
	<u>34.400.-</u>

Y para la satisfazi3n del dinero que fuere reziviendo, en la conformidad dicha, ofrezco por fiador al señor don Ger3nimo Federiqui,...

f<sup>o</sup> 2v.

cavallero del horden de Santiago. Francisco Caro.

Madrid y mayo 8 de 1658.

El señor secretario don Joseph Mart3nez haga la escritura de obligaci3n y fiança, en conformidad de esta memoria, con adbertençia que las pagas, la primera ha de ser de quatroçientos ducados, y habiendo entregado de obra, las dem3s an de ser de ochoçientos ducados.

El señor don Antonio de Contreras, del Consejo y C3mara de su magestad lo probey3 y señal3.

R3brica de don Antonio de Contreras.

## DOCUMENTO II

*Pinturas, 1658 y 59, para la capilla de señor San Ysidro. AV, legajo 2-283-10, documento 19.*

f<sup>o</sup> 3.

Sepan quantos la presente sçriptura de obligaci3n vieren, como yo, Francisco Caro, maestro pintor, estante al presente en esta villa de Madrid, digo que por quanto haviendo e tratdo con el señor don Antonio de Contreras, cavallero del 3vito de Calatrava, del Consejo y C3mara de su magestad, y protector de la f3brica de la capilla del glorioso San Ysidro, de mandar hazer para ella algunas pinturas yo, el otorgante de una memoria ante el dicho señor, de las que me encargara de hazer, y a los preçios a que las har3a, y en la forma y condici3nes como las hav3a de hazer, y como se hav3an de pagar, que hav3a de ser d3ndoseme quatroçientos ducados, y en dicha conformidad todas las dem3s pagas; y con otras condici3nes contenidas en dicha memoria a que me refiero, su fecha en ocho deste presente mes y año.

Y para la satisfazi3n del dinero que fuese reçiviendo, ofrezç3 por mi fiador al señor don Ger3nimo Federique, cavallero del horden de Santiago y procurador del rey de la çiudad de Sevilla, estante al presente en esta villa de Madrid. Y bisto todo lo susodicho por el

señor don Antonio de Contreras, por su orden del dicho día ocho deste presente mes, se mandó hiçiese esta scriptura de obligación y fiança, en conformidad de la dicha memoria, con adbertençia que los pagos an de ser la primera de quatroçientos ducados y haviéndolos entregado de obra, los demás pagos an de ser de duçientos ducados cada una, según más largamente consta de la dicha memoria y horden del dicho señor don Antonio de Contreras, que pido del presente scrivano ponga e yncorpore en esta scriptura, para que en todo tienpo conste; e yo, el dicho scrivano la puse e yncorporé, que es como sigue.

Aquí la memoria y horden.

Va çierto y verdadero el traslado de lo susodicho y concuerda con su scrito, de que yo, el presente scrivano doi fe. Y en conformidad de lo susodicho, yo, el dicho otorgante, me quiero obligar al cumplimiento...

f<sup>o</sup> 3v.

de lo que dicho es y poniéndolo en efeto.

Por la presente otorgo y que me obligo de haçer y pintar dichos los lienços y pinturas conthenidas en la dicha memoria, por los preçios que en ella se refiere y declara, dándolas pintadas y acavadas en thoda perfección, a contento y satisfaçión del dicho señor don Antonio de Contreras, en la forma y como se contiene en la dicha memoria y horden de suio ynserta; lo qual se me a de pagar dándoseme quatroçientos ducados de vellón adelantados, y haviendo entregado de la dicha obra de pinturas el valor dellos, se me an de dar otros duçientos ducados de vellón, y haviéndolos entregado de dicha obra, se me an de entregar otros duçientos ducados, y en esta forma todas las demás pagas, de en duçientos en duçientos ducados, los quales para que se me paguen tengo de tener entregados siempre de la dicha obra, antes que se me libren y paguen, y en dicha conformidad me obligo de haçer la dicha pintura, sin haçer falta.

Y no lo cumpliendo, quiero y consiento que a mi costa y de mis vienes, el dicho señor don Antonio de Contreras pueda mandar hazer las dichas pinturas a los preçios que se conçertare, y por lo que más costaren, de los arriva declarados y dinero que tubiere reçivido por quenta de la dicha obra, quiero y consiento ser executado como por deuda líquida y obligación guarentixia, sólo en virtud de esta sçriptura, sin que sea nezesario otro ynstrumento demás que el cunplimiento de todo lo arriva dicho; se me a de poder apremiar por todo rigor de derecho y prisión.

Y para seguridad del dinero que se me diere y entregare por la dicha obra y pintura, ofrezco por mi fiador al dicho señor Gerónimo Federique, que está presente. E yo, el dicho don Gerónimo Federique, lo quiero ser, en la forma que yrá referida, y como tal, su fiador prinçipal y llano pagador, que me constituyo del dicho Francisco Caro; haçiendo ,como para ello hago, de deuda y caso axeno mío propio, y sin que contra él, sus vienes, ni otra persona, sea nezesario haçer auto, diligençia ni execuçión alguna, aunque de hecho y de derecho se requiera, cuyo venefiçio renunçio. Me obligo de que el dicho Francisco Caro, los quatroçientos ducados de vellón que conforme las condiçiones desta sçritura se le an de entregar adelantados, los dará hechos de obra de las dichas pinturas, conforme a la dicha memoria, y en haviéndolos entregado...

f<sup>o</sup> 4.

en dicha conformidad, se le an de dar otros duçientos ducados de vellón, los quales dará hechos de dicha obra, y así todas las demás cantidades que se le fueren entregando hasta acavar toda la dicha obra. Y en dicho cumplimiento el dicho Francisco Caro y yo, como tal su fiador, pagaré las cantidades que hubiere reçivido y no entregare de dichas pinturas, conforme a dicha su obligación, luego que conste, con declaración y adbertençia que hago esta fiança con condiçión que, entregándole los dichos quatroçientos ducados de la primera paga y los dará de dicha obra, o si no los pagaré por él o la parte que dejare de entregar, y en cumpliendo con esta paga le fio en duçientos de la segunda en la misma forma, y cumplido con ella en lo de la terçera paga, y así todas las demás, hasta que aya cumplido con toda la dicha obra, sin quedar, como no quedo obligado, a más que una paga, que a de ser la primera de los dichos quatroçientos ducados, no cumpliendo con ella, o con cualquiera de las demás de los dichos duçientos, que dejare de cumplir o qualquiera parte della, para cuya paga obligo todos mis vienes muebles y raices, havidos y por haver. E yo, el dicho Francisco Caro, para el cumplimiento, paga y execuçión de lo concluido en esta escritura, obligo mi persona y bienes muebles y raices havidos y por haver. Y ambos, los otorgantes, damos poder cumplido a todos y qualesquier jueçés y justiçias de su magestad, e yo, el dicho don Gerónimo Federique, a las que de mis causas puedan y devan conozer; renunçiamos nuestro propio fuero, jurisdicción y domicilio, y la ley de sit conbenirit de jurisdicioni omniun judicum, para que por thodo remedio y rigor de derecho y vía executiva nos conpelan y apremien a la paga y cumplimiento de lo que dicho es.

Con declaración que si para la execuçión y cumplimiento de lo en esta esçritura contenido, fuere nezesario enbiar una persona donde nosotros o nuestros vienes estubieren, a la que fuere la pagaremos quinientos maravedés de salario en cada un día de los que se ocupare, así en la estada como en la yda y buelta a esta corte, asta la real paga y cumplimiento desta sçritura; y por los dichos salarios nos a de poder executar y apremiar como por el prinçipal de dicha sçritura.

Y sobre ello renunçiamos las leyes deste caso juntamente...

f<sup>o</sup> 4v.

con las demás de nuestro favor y la General en forma, en vista de lo qual lo otorgamos ante el presente scrivano público, en la villa de Madrid a onze días del mes de mayo de mil y seisçientos y çinquenta y ocho años, siendo testigos Francisco Antonio y Gabriel de las Heras y Martín de Aguirre, estantes en esta corte, y los otorgante, que yo el scrivano doy fe conozco, lo firmaron. Gerónimo Federique. Francisco Caro.

Pasó ante mí. Sevastián Alonso.

### DOCUMENTO III

*Pinturas, 1658 y 59, para la capilla de señor San Ysidro. AV, legajo 2-283-10, documento 19.*

f<sup>o</sup> 5.



En la villa de Madrid a onze días del mes de mayo de mil y seiscientos y çinquenta y ocho, el señor don Antonio de Contreras, cavallero de la horden de Calatrava, del Consejo y Cámara de su magestad, y protector de la fábrica de la capilla del glorioso San Ysidro; haviéndose bisto la obligación y fiança del pliego antezedente, hecha por Francisco Caro, maestro pintor, en que se obliga a haçer las pinturas conthenidas en dicha obligación y en una Memoria para ellas hecha, questá ynserta en ella; y que le fía don Gerónimo Federique, cavallero de la horden de Santiago, procurador de reales de la ciudad de Sivilla, en las cantidades que para el dicho efeto se entregaren, según y cómo se contiene en la dicha sçriptura, y con las condiçiones y declaraciones contenidas en dicha sçriptura otorgada oy, día de la fecha, ante Sevastián Alonso, scribano de su magestad y ofiçial mayor del presente seçretario.

Mando, que en conformidad de la dicha obligación y fiança se despache librança al dicho Francisco Caro de los quatroçientos ducados de la primera paga, para que en haviéndolo entregado de obra se le manden librar los dosçientos de la segunda paga, y así las demás, según la dicha su obligación. Y los dichos quatroçientos ducados se le libren en el señor Juan Bautista de Benavente, thesorero del Consejo de la Cámara y del de las Hórdenes, y en cuyo poder entran los efetos aplicados para la dicha capilla. así lo mando y señalo.

**Rúbrica de don Antonio de Contreras.**

Joseph Martínez.

#### DOCUMENTO IV

*Poder para testar que otorgó don Francisco Caro....* AHPM, protocolo 8870.

fº 272.

En 28 de febrero 1660.

Poder para testar que otorgó don Francisco Caro, maestro pintor, natural de Sevilla, natural de Sevilla, marido de doña Antonia Loçano, hijo de Francisco López Caro y de doña Madalena [apellido en blanco]. Poder a su muger. Entierro en san Francisco. Testamento don Andrés Coello. Heredero a Francisco Caro y Francisca Caro sus hijos y de doña Ysabel Nuño, su primera muger, y a Felijana Caro, su hija de segundo matrimonio. Y curadora a la dicha su muger.

**En el margen izquierdo puede leerse:**

Sacose en veinte y quatro de mayo deste año en sello terzero, doy fe. [Rúbrica del escribano]

En el nombre de Dios todo poderoso. Amén. Sepan quantos esta carta de poder para testar vieren, como yo, Francisco Caro, maestro pintor, natural de la ciudad de Sevilla, mando y conjunta persona de doña Antonia Loçano, residente al presente en esta villa de Madrid, Corte de su magestad; estando enfermo en la cama de la enfermedad que Dios Nuestro señor a sido servido darme, mas en mi libre juiçio y entendimiento natural, creyendo firmemente en el misterio de la Santísima Trinidad, Padre, Hixo y Espiritu

Santo, tres personas distintas y un solo Dios verdadero, y en todo aquello que tiene, cree y confiesa la Santa Madre Yglesia Romana, debaxo de cuya fe y creenzia protesto bibir y morir, como fiel y cathólico christiano, deseando poner mi alma en camino de salbaçión.

Digo que por quanto tengo por çierto y entendido, según me azelera la gravedad y accidentes tan frequentes de mi enfermedad, no e de tener tiempo y lugar para hazer y hordenar mi testamento y última voluntad, según me a pareçido combiene al descargo de mi conziencia y buen cumplimiento de mis cargas y obligaçiones. Y porque todo ello, con toda buena fe y berdad, lo tengo tratado y comunicado una y muchas veçes con doña Antonia Loçano, mi segunda muger, questá presente, de quien fio cumplirá con todo, como si en espeçial lo dexara escrito y hordenado, y por otras muchas y muy justas causas que a ello me mueben, e determinado darle poder en amplia forma para que teste por mí y poniéndolo en execuçión, confesando ante todas cosas la relajación deste poder por çierta y berdadera.

Otorgo que doi todo mi poder cumplido, como de derecho se requiere y es nezesario, a la dicha doña Antonia Loçano, mi muger, para que por mí y en mi nombre, y representando mi persona en qualquier tiempo que le pareçiere, aunque sean pasados los quatro meses para la ley treinta y una de las leyes de Toro, porque se lo prorrogo y alargo por el demás tiempo que sea nezesario; y pueda haçer, disponer y hordenar mi testamento, última y postrimera voluntad, disponiendo y aplicando de mis vienes en funeral, misas y mandas pías graziosas y a remuneratorias, declarando lo que se me deve y debo, y todo lo demás que con la susodicha tengo dispuesto y tratado sin reservar mas, de tan solamente el señalar sepultura y nombrar testamen...

f<sup>o</sup>272v.

tario y herederos, y lo demás que irá declarado en este poder, que esto sólo y no otra cosa reservo en mí para que tenga efectos en la conformidad referida, desde aora para quando subçeda el caso, siendo echo y otorgado por la dicha doña Antonia Loçano ante qualquier scribano público o Real, lo otorgo, apruebo y ratifico, y quiero tenga la misma fuerça y balidazió que si por mí fuere otorgado.

Y cumpliendo con el dicho señalamiento de sepultura y demás clausulas que arriba se çitan, es mi voluntad que quando la voluntad de Dios Nuestro señor fuere de llebarme desta presente vida, mi cuerpo sea sepultado en la yglesia del Conbento de Nuestro Padre San Françisco desta corte, en la sepultura que pareçiere a mis testamentarios.

- Y para cumplir y pagar este poder, y el testamento que en virtud del se hiçiere, dexo y nombro por mi albazea y testamentario a don Andrés Gómez Coello, mi particular amigo, al qual doy todo mi poder cumplido para que entre en mis vienes, y dellos y de su balor cumpla y pague lo contenido en este poder y dicho mi testamento, y este poder le daré todo el tiempo nezesario sin limitazió alguna. Y después de cumplido y pagado este poder y dicho testamento que se a de hazer, en el remanente que quedare de todos mis vienes, derechos y açiones, dexo y nombro por mis unibersales herederos a Françisco Caro y a Françisca Caro, mis hixos lexítimos y de doña Ysabel Nuño, mi primera muger; y a Felixiana Caro, así mismo mi hixa y de la dicha doña Antonia Loçano, mi segunda muger, para que los ayan y hereden todos ellos enteramente por yguales partes, con la bendición de Dios y la mía.

- Yten, conformándome con las leyes y estatutos destos reynos en que se me conzede poder y facultad para poder nombrar tutor y curador de las personas y vienes de mis hijos, a causa de ser menores y no tener ninguno dellos la hedad que el derecho manda para nombrar por sí y los demás sus hermanos, teniendo particular respecto y atención a las muchas y buenas partes que concurren en la persona de la dicha doña Antonia Loçano, mi segunda muger, conoçiendo que por estas causas y otras, que por su mucha abilidad me mueben, cuidará de la educazi3n y buen gobierno de los dichos mis hixos, y aumentando su hazienda; desde luego, en la mejor forma que puedo y el derecho me permite, la nombro por tutora y curadora de los dichos Françisco Caro y Françisca Caro, mis hijos y de la dicha doña Ysabel Nuño, mi primera muger; y de Felici3na Caro, así mismo mi hixa y de la dicha doña Antonia Loçano, mi segunda muger, porque como tal curadora rixa y administre sus personas y vienes, haziendo todo aquello para que como tal su curadora debe y es obligado. Y pido y suplico a las justiçias y juezes de su magestad, ante quien esta clausula fuere presentada, la manden azeptar, y en su cumplimiento discernir el cargo de tal curadora a la dicha mi muger con la solemnidad acostumbrada, dándole poder y facultad cumplida para el huso y exerçiçio del ofiçio y cargo de tal curadora, para el qual la relieve con devida forma de la fiança en tal caso nezesaria, ésto por las causas y raçones referidas y por lo mucho que la estimo y quiero.

Y revoco y anulo otros qualesquier testamento, cobdiçilios, poderes para testar, mandas y legados que antes de este aya hecho y otorgado por escrito o de palabra que quiero no balgan salvo este poder y el testamento que en virtud del se hiçiere que quiero balga por mi última boluntad, en cuyo testimonio lo digo y otorgo así.

Lo digo y otorgo así en la villa de Madrid, a veinte y ocho días del mes de febrero de mil y seisçientos y sesenta, siendo testigos don Diego Marín, don Pedro Subirá y don Miguel Sánchez presbíteros, don Francisco de la Gándara y el doctor Fernando Ynfante, residentes en esta corte, y el dicho otorgante lo firmó, a quien yo, el scribano, doy fe conozco.

Francisco Caro

Ante mí Juan Torres Retamo.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGULLÓ y COBO, M. *Documentos para la Historia de la Pintura Española*, Museo del Prado-1994.
- ÁLVAREZ BAENA, J. A. *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidad, armas, ciencias y artes*. Madrid-1798. edición facsímil, Atlas, Madrid-1973.
- AZCÁRATE, J. M. *Madrid*. T-I, Espasa Calpe, Madrid-1979.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A. *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. (1800). Edición facsímil de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1965.
- CHERRY, P. *Arte y Naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*. Madrid-1999.
- CIRIA, H. *San Isidro Labrador, patrón de Madrid*. Semanario Católico, 23 de mayo y 27 de junio 1897.
- COLLAR de CÁCERES, F. *Andrés de Leito: revisión pictórica*. Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, T-XX, 2008, pp. 77-90.
- CRUZADA VILLAAMIL, G. *Catálogo provisional, historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas*. Madrid-1865.
- DÁVILA y COLLADO, M. *Cortes de Madrid de 1655 a 1658 y de 1660 a 1664...* Boletín de la Real Academia de la Historia, T-XVII, 1890, pp. 273-321.
- DÍAZ del VALLE, L. *Epílogo y nomenclatura de algunos artífices...* En F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*. T-II, Madrid-1933.
- FABRÉ, F. *Capilla de San Isidro en la iglesia parroquial de San Andrés*. Semanario Pintoresco Español, 1839.
- FERNÁNDEZ de los RÍOS, A. *Guía de Madrid*. (1876). Edición facsímil de Ediciones Montevrey, Madrid-1982.
- GALINDO SAN MIGUEL, N. *Alonso del Arco*. Archivo Español del Arte, T-XLV, nº180, 1972, pp. 347-385.
- GARCÍA LÓPEZ, D. *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de los pintores en España*. Fundación Universitaria Española, Madrid-2008.
- GARCÍA VILLADA, Z. *San Isidro Labrador en la Historia y en la Literatura*. Razón y Fe, Madrid-1922.
- GÓMEZ NEBREDA, M. L. *Pinturas de Segovia en el Museo del Prado*. Caja Segovia-2001.
- LARIOS MARTÍN, J. *Nobiliario de Segovia*, Instituto Diego de Colmenares (CSIC), T-I, 1956.
- MACHO ORTEGA, F. *La capilla de San Isidro en la parroquia de San Andrés, de Madrid*. Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, T-XXVI, 1918, pp. 214-222.
- MALO LARA, L. *Aportación documental al catálogo del pintor Francisco López Caro: cuarenta bodegones para Juan Martínez Montañés*. Laboratorio de Arte, T-18, 2008, pp. 311-318.
- MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L. *Nuevos datos documentales sobre el pintor Francisco López Caro*. Laboratorio de Arte, T-15, 2002, pp. 389-394.
- MORENO ALCALDE, M. *Pinturas procedentes de Segovia en el Museo de la Trinidad. Contribución al catálogo y localización del Prado disperso*. Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, T-XLIV, 1983, pp. 409-439.
- PALOMINO de CASTRO y VELASCO, A. A. *El Museo Pictórico y Escala Óptica. El Parnaso Español Pintoresco Laureado, 1796*. Aguilar, T-III, Madrid-1988.
- PONZ, A. *Viaje de España*. Aguilar, T-II, Madrid-1998.
- RUIZ GÓMEZ, L. *El retrato español en el Prado, del Greco a Goya*. Alicante-2006.
- TORMO, E. *Las iglesias de Madrid*. Instituto de España, Madrid-1979.
- TOVAR MARTÍN, V. *El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre*. Archivo Español de Arte. T-XLVI, nº 183, 1973.

- TOVAR MARTÍN, V. *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Instituto de Estudios Madrileños, Madrid-1975.
- TOVAR MARTÍN, V. *Arquitectura madrileña del siglo XVII*. Instituto de Estudios Madrileños, Madrid-1983.
- TOVAR MARTÍN, V. *Juan Gómez de Mora (1586-1648)*. Ayuntamiento de Madrid, Madrid-1986.
- TOVAR MARTÍN, V. *Dibujos del siglo XVII para la Capilla de San Isidro de Madrid*. Anales del Instituto de Estudios Madrileños, T-XXXIII, 1993.
- VALDIVIESO, E. *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*. Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid-2002.
- VV. AA. *Corpus Velazqueño*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid-2000.
- VV.AA. *Varía Velazqueña*. Ministerio de Educación Nacional, Madrid-1960.

# LA SENSIBILIDAD ESTÉTICA SICILIANA EN LA CIUDAD DE SEVILLA A FINALES DEL SIGLO XVII: EL ORIGEN DE LA DEVOCIÓN A SANTA ROSALÍA

## SICILIAN AESTHETIC SENSIBILITY IN THE CITY SEVILLE AT THE END OF THE 17TH CENTURY: INTRODUCTION OF THE DEVOTION TO SANTA ROSALÍA

David Chillón Raposo<sup>1</sup>

Recibido: 06/04/2017 · Aceptado: 22/06/2017  
DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2017.18743>

### Resumen

Tras el fallecimiento del arzobispo Ambrosio Spinola y Guzmán en 1684 le sucedió en la mitra hispalense Jaime de Palafox y Cardona, que había ocupado hasta aquel entonces la silla de Palermo. Durante su gobierno, quiso el prelado introducir en Sevilla la devoción siciliana de Santa Rosalía, así como manifestar en la ciudad la sensibilidad estética que había recibido en aquel reino, poniendo en relación la nueva sede canónica con aquellas obras y materiales que había conocido en la anterior, así como a los artífices con los que se había relacionado.

### Palabras clave

Jaime de Palafox y Cardona; arzobispo Palermo y Sevilla; devoción a Santa Rosalía; Trápani; platería; coral.

### Abstract

After archbishop Ambrosio Spínola y Guzmán's death in 1684, Jaime de Palafox y Cardona, still head of the church in Palermo, succeeded him as the maximum authority in Seville's clergy. Not only did the prelate want to introduce Seville's parishioners to the Sicilian devotion to Saint Rosalie, but he also was interested in showing the aesthetic sensitivity, which he received in Sicily to the new city.

### Keywords

Jaime de Palafox y Cardona; archbishop of Palermo and Seville; devotion to Saint Rosalie; Trapani; silvercraft; coral.

---

1. Doctor en Historia del Arte, Universidad de Sevilla. C. e.: [dachira74@yahoo.es](mailto:dachira74@yahoo.es)

LA DEVOCIÓN SICILIANA de Santa Rosalía en la archidiócesis Sevillana fue introducida de la mano de su prelado Jaime de Palafox y Cardona, sede que gobernó desde 1684 hasta su muerte en 1701. Con anterioridad había sido pastor de la iglesia de Palermo desde 1677 hasta su partida a la hispalense. Nació en 1642 en Ariza (Zaragoza), siendo hijo del tercer marqués de Ariza y de la hija de los almirantes de Aragón y príncipes de Ligny en Flandes. Durante su infancia fue trasladado a la corte de Madrid, ocupando un puesto como menino en el séquito de la reina madre doña Mariana de Austria, segunda esposa de Felipe IV. Estudió en la universidad de Zaragoza teología y cánones, llegando a ser más tarde rector de la misma. Palafox comenzó su carrera eclesiástica en contra de los deseos de su padre, y tras renunciar a sus títulos y posesiones realizó los ejercicios espirituales de los Hijos de San Ignacio, celebrando su primera misa en el colegio de la orden en Zaragoza. De regreso a su tierra natal obtuvo distintas prebendas, siendo prior del monasterio de Santa Cristina de Sumo Porto y dignidad en la catedral metropolitana de San Salvador de Zaragoza. Realizó varios viajes pastorales como misionero por el reino de Aragón y otras diócesis, demostrando una preocupación por el prójimo que le llevó a rechazar las mitras de Zaragoza y de Plasencia, ofrecidas por el rey Carlos II.<sup>2</sup> Palafox fue promovido desde el obispado de Plasencia al arzobispado de Palermo el 8 de noviembre de 1677. Tras ser emitidas las bulas oportunas, el 15 de diciembre de ese mismo año tomó posesión de la mitra panormitana Bernardo Vigil de Quiñones, juez de la regia monarquía de Sicilia, actuando en su nombre y con sus poderes.<sup>3</sup> Fue trasladado con retención de la pensión que recibía de las anteriores sedes en las que ocupó cargos relevantes y en las que fue dignidad de la Iglesia. Con tales sumas de dinero, realizó los reparos de la catedral y del palacio arzobispal de Palermo, con reserva de una pensión de 3.867 ducados anuales procedentes del priorato de Santa Cristina de Zaragoza. Una vez llegado al arzobispado italiano, el Papa le concedió también el palio el 22 de noviembre de 1677, tras ser consagrado en Roma por el Cardenal Pío Carolo el 11 de noviembre, según consta en el Archivo de la Prefectura de Ceremonias.<sup>4</sup>

## I. OBRAS ITALIANAS Y DE INFLUENCIA ITALIANA EN SEVILLA: LAS DÁDIVAS DEL ARZOBISPO

Desde su llegada a la sede hispalense quiso el arzobispo retomar el proyecto de reforma de la Capilla Real y el retablo de la Virgen de los Reyes, que incluiría la urna relicario del rey San Fernando, tomando para ello como punto de partida la opinión

2. ORTIZ de ZÚÑIGA, Diego: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de Andalucía*, tomo V. Sevilla, 1796, p. 392-393; PLOU GASCÓN, Miguel: *Los Palafox en Aragón. Genealogía y datos biográficos*. Zaragoza, 2000, pp. 57; CHILLÓN RAPOSO, David: *Patrocinio y mecenazgo del arzobispo Don Jaime de Palafox y Cardona* (Tesis Doctoral inédita), Universidad de Sevilla. Sevilla, 2016, pp. 29-184.

3. PLOU GASCÓN, Miguel: *op. cit.*, p. 59; GOMEZ URIEL, Miguel: *Diccionario bibliográfico-biográfico*. Zaragoza, 1885, vol. II, pp. 454-455.

4. RITZLER, Remigium (O.F.M. Conv.) y SERFÍN, Pirminum (O.F.M. Conv.): *Hierarchia catholica medii et recentioris aevi*. Patavii (Padua), 1952, vol. V (1667-1730), pp. 305-306.

y las ideas de los artífices italianos que había conocido en su breve estancia en Sicilia. En un principio, el arzobispo quiso que esta empresa se realizase con mármoles de diferentes colores y aspectos en los talleres panormitanos, desde donde las piezas serían posteriormente trasladadas hasta Sevilla por vía marítima. El prelado quería realizar en Sevilla una obra encomiable que no tuviese precedentes en la ciudad y que dotase a tan magno espacio catedralicio de una estética italiana, aunque finalmente el responsable del diseño fuese el antequerano Bernardo Simón de Pineda.<sup>5</sup>

En 1981, María Jesús Sanz Serrano dio noticia, en un artículo sobre orfebrería panormitana en Sevilla la existencia de una imagen de la Fe que formaba parte de un ostensorio regalado por Palafox a la catedral de Acireale en el año 1680. La hechura conforma el astil de una custodia de sol con pie cuadrangular decorado con rocallas, sobre el que se eleva un ligero pedestal donde se yergue la citada alegoría de la Fe sobre una esfera, símbolo del orbe. Sostiene un lábaro con su mano derecha y un cetro con la izquierda. Es característica la compensación de los volúmenes de la figura, distribuyendo su peso adelantando la pierna derecha y recayendo en este punto toda su gravidez. Este planteamiento posibilita un elegante movimiento deambulatorio. Además, es interesante señalar el dinamismo de los pesados paños de la túnica de la efigie y el plegado de los mismos. Sobre la cabeza descansa un sol de rayos asimétricos decorado con querubines y piedras preciosas que rodean el viril, quedando rematado por una cruz. Esta pieza sirvió como punto de partida para la identificación de un conjunto de esculturas de plata reunidas en el palacio de Venecia en Roma, cuyo origen apunta también al sur de Italia y que al igual que la referida podría estar dentro de ese mismo círculo. Tras analizar la custodia arcirealense, se identificaron otras dos piezas que bien pudieron ser regalos del arzobispo a la catedral hispalense por su procedencia de talleres panormitanos, en concreto un relicario con una imagen alegórica femenina de la Iglesia y una bandeja de plata. La primera de ellas es una escultura femenina sedente de unos treinta centímetros de altura aproximadamente, con cetro y corona, representación iconográfica de la Iglesia. Está realizada en oro, plata y bronce, y contenía reliquias, hoy desaparecidas, de Santa Rosalía. Por su técnica presenta paralelismos estéticos y tipológicos con el busto relicario de plata de la santa panormitana de la catedral de Sevilla, que posteriormente se será objeto de estudio, y con la estatuaria romana berninesca en lo que se refiere al movimiento agitado de los paños. La escultura de la Iglesia lleva túnica lisa y manto decorado y recogido al hombro con un broche, la figura es de plata con corona de oro y pedrería, y está sentada sobre un trono de bronce dorado. Ambos relicarios ofrecen características similares, destacando el óvalo facial de las esculturas, muy parecido en ambas féminas y la misma tensión y

---

5. Id., pp. 29-43. Igual afán de magnificencia había manifestado el arzobispo Palafox en la catedral panormitana al encargar a Paolo Amato un magnífico altar que, con un vocabulario grandilocuente, recogiese la imagen de la Madonna Libera Inferni y que se convertiría en una de las obras más emblemáticas del barroco siciliano de la segunda mitad del siglo XVII.



posición del cuello. Además, el diseño de estas esculturas plantea semejanzas con la imagen arcidialense.<sup>6</sup>

La segunda de las referidas piezas es una bandeja de plata repujada de forma oval que está relacionada con la decoración incisa y en relieve de la peana del citado busto relicario de santa Rosalía de la catedral de Sevilla. Al igual que la alegoría de la Iglesia esta pieza no registra ninguna señal de contraste que indique su origen, pero la ornamentación del recipiente describe elementos vegetales, veneras y unos tallos que se convierten en medios rostros, lo que la pone en relación con la obra de Antonio Lorenzo Castelli en la peana del busto relicario de la santa.<sup>7</sup> Además, el dato concluyente lo recogerá el documento de expolio, donde se indica que entre los bienes del arzobispo que pasaron a la fábrica de la catedral de Sevilla a su muerte aparecía una única pieza que parece coincidir con la referenciada: «Una bandeja labrada de plata sobredorada pesó tres marcos dos onzas quatro achavas a nueve pesos el marco».<sup>8</sup>

El 2 de diciembre del año 1701, a los sesenta años de edad, murió Jaime de Palafox y Cardona<sup>9</sup> La muerte fue causada por una «especie de perlesía, que, agravándose desde el mes de septiembre, fue necesario a poco administrarle los Santos Óleos».<sup>10</sup> Pidió en su testamento que participasen lo antes posible la noticia de su deceso a «su primera esposa, la Santa Yglesia Metropolitana de Palermo». El prelado no solamente quiso pedir oraciones al que fue su cabildo y al Senado de la ciudad, sino que también solicitó plegarias a todas las iglesias, órdenes religiosas, conventos y monasterios de la diócesis. A través de dos de sus albaceas, el deán de la catedral de Sevilla y amigo, Valentín Lampérez, y su propio secretario, José Bernardo de la Peña Pedrero, pidió que con la mayor celeridad posible informasen a los canónigos sevillanos de su voluntad de dejarles todo cuanto tenía, pontificales y otros objetos pertenecientes al culto divino, «pero sin perjuicio de la Santa Yglesia Metropolitana de Palermo, mi primera esposa, con cuya dote hice la maior parte de los ornateos y pontificales que hasta el día de hoy tengo, como consta a mis más

6. SANZ SERRANO, María Jesús: «Escultura y orfebrería panormitanas en Sevilla», *Archivo Hispalense*, 198 (1981), pp. 75-91; De la misma autora, «Notas sobre el relicario de Felipe V de Francia y Juana de Borgoña de la Catedral de Sevilla», *Goya: Revista de Arte*, 229-230 (1992), pp. 50-55; ACCASCINA, María: *I marchi delle argenterie e oreficerie Siciliane*. Trápani, 1976, pp. 41-91. Además de estas dádivas existieron otros objetos que el arzobispo Palafox dejó a la catedral de Sevilla, destacando el relicario de Felipe V de Francia y Juana de Borgoña o la misma cruz patriarcal que utilizó en sus años de gobierno al frente de la mitra hispalense, entre otros que no responden a características estilísticas italianas.

7. SANZ SERRANO, María Jesús: *op. cit.*, pp. 75-91.

8. Archivo de la Catedral de Sevilla (A.C.S.), Fondo Capitular, Sección Fábrica, Serie Inventarios, Libro 05130, f. 22 v: «Libro ymbentario de los Espolios y Oratorios de los Señores Prelados y Prevedados desta Santa Yglesia que empieza desde primero de septiembre de mill y seiscientos y nobenta y zinco».

9. MATUTE y GAVIRIA, Justino: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla... que contienen las más principales memorias desde el año de 1701... hasta el de 1800*. Sevilla, 1887, tomo I, tomo I, p. 13.

10. MORGADO, José Alonso: *Prelados sevillanos ó episcopologio de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla: con noticias biográficas de los señores Obispos Auxiliares y otros relacionados con esta Santa Iglesia que escribió... José Alonso Morgado*. Tipografía de Agapito López, Sevilla, 1906, p. 592; ÁLVAREZ y PALMA, Fr. Alonso: *op. cit.*, p. 19-20.

antiguos familiares; y assí las dejo respectivamente a cada una lo que por derecho les compete en esta parte».<sup>11</sup>

Desde luego no fueron pocos los objetos que dejó a ambas diócesis. Los mayordomos de fábrica realizaron para los capitulares de Sevilla una amplia lista de las posesiones materiales del arzobispo, que quedaron recogidas en el documento de expolio del prelado: mitras, crismas, pontificales, obras literarias, joyas, atriles, báculos, cálices, copones, vinajeras, etc.<sup>12</sup> Además, los sermones fúnebres que se predicaron en la catedral y en el convento de Santa Rosalía de Sevilla, respectivamente, coinciden en señalar el deseo constante del prelado de vestir las ceremonias religiosas con los textiles más ricos y los ajuares más suntuosos.<sup>13</sup> A la muerte del arzobispo Palafox la catedral hispalense recibió un importante conjunto de suntuosos textiles procedentes de los bienes del prelado. Muchos de ellos, como afirma en su propio testamento, los adquirió en Italia, destacando un conjunto de pontificales, gremiales, arcas forradas, mitras, doseles, frontales de altar, etc., la mayoría de ellos sin identificar.

En los fondos de la catedral se conserva un terno de cuaresma vinculado con el arzobispo Palafox y Cardona.<sup>14</sup> El conjunto lo compone una casulla, una capa y cuatro planetas en las que se reflejan diferentes advocaciones muy vinculadas al prelado: el Divino Pastor, San Fernando, Santa Bárbara, Santa Lucía, San Hermenegildo, San Isidoro, San Leandro y Santa Rosalía, repitiéndose esta última en las diferentes piezas.<sup>15</sup> Se fecha entre 1680 y 1700. En el *Libro de Expolios* se cita «Un pontifical morado bordado con imaginería que se compone de capa pluvial, cazulla, bolsa, dos cubrelibros, gremial, paño de calix, bolsa, estola, manipulo, zapatos y un terliz de gaza, todo [valorado] en cinco mill doscientos y cinquenta reales», y a con una anotación marginal que dice que «se entregó a los Sacristanes mayores para que se usara en el Altar maior la Semana Santa».<sup>16</sup> La dotación a la catedral de este conjunto de piezas en 1701 a la muerte de Palafox corrobora la hipótesis de que los tejidos sean los mencionados en el documento citado.

También se da noticia de otra pieza siciliana del prelado, una mitra bordada que se solicitó al cabildo de la catedral de Sevilla el 28 de junio de 1723. Los mayordomos de fábrica informaron a los canónigos sobre la existencia de una persona anónima que preguntaba por una mitra bordada con coral italiano, que según recogía inventario de bienes, había pertenecido al arzobispo Palafox. El individuo tenía la intención de verla, «y siendo la que necesitaba, comprarla». El cabildo vendió esta

11. Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Sevilla (A.H.P.N.S.), Sección: Protocolos Notariales, 1701/of-24/L2, f. 542: «Testamento de Don Jaime de Palafox y Cardona otorgado ante el escribano público Don Pedro Prieto Muñoz».

12. A.C.S., *op. cit.*, fs. 20r-23v: «Libro ymbentario de los Espolios y Oratorios...».

13. ACEVEDO, Francisco de (S.J.): *op. cit.*, pp. 1-38 y ÁLVAREZ y PALMA, Fr. Alonso: *op. cit.*, pp. 1-43; CHILLÓN RAPOSO, David: «Terno de difuntos», en *Teatro de Grandezas*. Granada, 2007, pp. 344-345.

14. GONZÁLEZ MENA, María de los Ángeles: «Ornamentos sagrados», en *La catedral de Sevilla*. Sevilla, 1ª ed. 1986, 2ª ed. 1991, p. 678.

15. La vinculación de estos santos con el prelado como objeto de su devoción se puede observar en A.H.P.N.S., *op. cit.*, f. 541r.: «Testamento del Arzobispo Don Jaime de Palafox y Cardona otorgado ante el escribano público Pedro Muñoz. Sección Protocolos Notariales».

16. A.C.S., *op. cit.*, f. 21r., «Libro ymbentario de los Espolios y Oratorios...».

pieza al solicitante debido a su mal estado de conservación ya que amenazaba con apolillarse. En el *Libro de expolios* se especifica que la fábrica de la catedral vendió al obispo de Nicaragua una mitra de oro y coral en 450 reales, siendo esta mitra la única pieza de coral que se registra en el documento y que se depositó en la sede hispalense.<sup>17</sup> Quiles sostiene que «Al cabo de los años, décadas después de muerto, perduraba su imagen piadosa. Y sus objetos eran estimados como fetiches. Quizás por ello en 1723 solicitaban una de sus mitras bordadas». Esta afirmación cobraría fuerza siendo el comprador un obispo americano, ya que al igual que los objetos de su tío, Juan de Palafox y Mendoza, eran requeridos como reliquias, los bienes del prelado sevillano pudieron adquirir la misma calidad.

La comunidad carmelita del convento femenino de san José del Carmen, vulgo *Las Teresas*, fue receptora de un obsequio del prelado, un cáliz de plata sobredorada con incrustaciones de coral rojo, además de un pequeño retrato portátil con la imagen del arzobispo Palafox. El hallazgo del punzón con las marcas de la procedencia en la copa y la peana, y el contraste han permitido conocer que se realizó en Palermo y que su calidad fue certificada por el cónsul Giacinto Omodei en 1684. En cambio, se desconoce el nombre de su autor, al no existir marcas que nos permitan identificarlo. El cáliz fue un regalo de Palafox al convento tras su llegada a Sevilla en 1685. Estos datos han permitido establecer la hipótesis de que fue traído junto a otros objetos del oratorio del prelado y regalado posteriormente a la clausura carmelita tras su llegada. En los libros de limosnas y donaciones del convento no aparece la fecha de ingreso del cáliz como donación del arzobispo. Asimismo, existe otro cáliz de las mismas características que el de *Las Teresas* en el museo de Santa Cruz de Toledo y una custodia en el convento Madre de Dios de la misma ciudad, que bien pudieron ser regalos de Palafox al arzobispo de Toledo, el Cardenal Portocarrero, al que le unían la amistad y la devoción a Santa Rosalía, cuyas reliquias también se veneraban en la catedral toledana. El cáliz de *Las Teresas* posee una peana octogonal escalonada que sirve de apoyo al astil. La copa se divide en dos sectores, uno inferior, a modo de semiesfera aplastada, y el otro de forma acampanada. Salvo el rosario de cuentas que recorre el perímetro inferior de la base, la decoración del cáliz está compuesta de aplicaciones de coral rojo, tallado en multitud de formas e incrustado sobre la plata dorada; dicha decoración, menuda y abigarrada, cubre toda la superficie del cáliz, con auténtico sentido de «horror vacui», excepto en la parte superior de la copa, que aparece completamente lisa. Las ocho bandas de la peana están separadas por finos baquetones que determinan sectores, donde la fantasía del artista ha dispuesto multitud de diminutas hojitas, flores y otros motivos vegetales y geométricos, en torno a series de cabezas angélicas. Esta decoración se extiende por todo el astil e invade la mitad inferior de la copa.<sup>18</sup>

17. A.C.S., *op. cit.*, f. 21v: «Libro ymbentario de los Espolios y Oratorios...»; Cabildo celebrado el 28 de junio de 1723, en Autos Capitulares (1723), f. 73r, doc. cit. por QUILES GARCÍA, Fernando: *Teatro de la gloria: El universo artístico de la catedral de Sevilla*. Sevilla, p. 320.

18. GARCÍA LEÓN, Gerardo: «Cáliz», en *La imagen refleja. Andalucía espejo de Europa*. Cádiz, 2007, pp. 330-331. Las marcas que aparecen en la copa y debajo de la peana son «RVP» (Regia Urbs Panormitana), «GO84» (Giacinto Omodei y 1684, año de realización del cáliz) y un águila con alas desplegadas, símbolo de Palermo; SANZ SERRANO,

El Hospital de Venerables Sacerdotes de Sevilla custodia en sus fondos dos piezas de coral de Trápani, un *Carro alegórico* y *El Triunfo de san José*.<sup>19</sup> Se desconoce la forma de ingreso de dichas piezas al hospital, pudiendo ser un regalo del arzobispo Palafox, siendo su procedencia panormitana. La existencia de una pintura con efigie del prelado en la Iglesia del hospital junto a otros benefactores de la institución daría mayor fuerza a esta hipótesis.<sup>20</sup> Este dato sería importante, ya que más que una limosna del propio arzobispo pudo ser un presente para colaborar con la hermandad en la decoración de la iglesia ante la inminente apertura del templo, ya que el mismo arzobispo era hermano de la institución y patrocinó algunas de sus obras. Así, recordamos la petición que hizo el propio cabildo a los hermanos para que ayudasen al exorno y decoro del templo por este motivo. Este no sería el único caso en el que arzobispo regalase otras piezas de orfebrería italiana a diferentes instituciones, como fue el caso del citado cáliz de *Las Teresas*.<sup>21</sup> Tanto en el monasterio de *Las Teresas* como en el Hospital de los Venerables se conservan retratos del arzobispo, avalando la teoría del cariño que sintió Palafox por estas comunidades, a las cuales obsequió con diferentes dádivas y cuidó con otras acciones.<sup>22</sup>

La localidad de Écija recibió tres visitas *ad Limina Apostolorum* del arzobispo, y fue escenario de diferentes episodios significativos en la vida de Palafox, destacándose un manifiesto público que dictó el prelado en la ciudad, firmado el día 20 de noviembre de 1687, donde previene al mundo católico de las herejías del movimiento molinosista a través de una carta pastoral.<sup>23</sup> En el municipio sevillano están localizados una serie de objetos litúrgicos y devocionales que, aun no existiendo constancia documental sobre su procedencia, pueden relacionarse con posibles donaciones del prelado. La puerta del sagrario de la iglesia de Santa Cruz está realizada en plata cincelada con incrustaciones de coral. El origen de este tipo piezas de coral embutidas sobre metal con la técnica de retroincastro apunta al antiguo reino de Nápoles, encontrándose muchos ejemplos en las ciudades de Palermo, Trápani o Mesina. Por otro lado, los querubines angulares aparecen en un marco con collar, presentando similitudes compositivas con un *Nacimiento* de la Fundación Whitaker de Palermo, realizado en Trápani en la primera mitad del siglo XVII. La pieza es de

---

María Jesús: *op. cit.*, pp. 75-91. Existió otro cáliz de características semejantes en el convento de la Encarnación de Osuna, que según afirma la comunidad, fue objeto de un presunto robo a finales del siglo pasado.

19. ABBATE, Vincenzo: «Carro de triunfo con Apolo» y NATALE, Maria Concetta di, «S. Giuseppe», en *Coralli talismán sacri e profani*, cat. de la exp. *L'arte del corallo in Sicilia*. Trápani, 1986, pp. 344-345, 348-349. Las dos piezas guardan importantes analogías con los trabajos realizados en los talleres de Trápani, Palermo o Nápoles en los siglos XVII y XVIII. Con respecto al carro se han encontrado otras dos piezas de similar estructura e igual decoración: una de ellas está depositada en los fondos de la colección Whitaker de Palermo y otra en la colección Pitti en Florencia. Idéntico parecido tiene el *Triunfo de san José* con otro conservado en la colección Tirena de Palermo y atribuido a un maestro anónimo de Trápani a fines del siglo XVII.

20. SANZ, María Jesús: «Carro triunfal» en *Teatro de Grandezas*. Granada, 2007, pp. 234-235.

21. GARCÍA LEÓN, Gerardo: «Cáliz» y «Triunfo de san José», en *La imagen reflejada. Andalucía espejo de Europa*. Cádiz, 2007, pp. 328-331.

22. CHILLÓN RAPOSO, David: «Nuevas aportaciones sobre el Hospital de Venerables Sacerdotes de Sevilla», *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, 3 (2010), pp. 197-227.

23. PALAFOX y CARDONA, Jaime de: «Carta pastoral de D. Jayme de Palafox y Cardona... Arçobispo de Sevilla... a todos sus... hijos los fieles de la Ciudad y Arçobispado...». Écija, 1687

autor anónimo y correspondería a algún taller de platería de Trápani o Palermo.<sup>24</sup> Además, en el museo de la citada parroquia, existe una tabla donde se representa a Santa Rosalía como una anacoreta retirada en el Monte Pellegrino, está situada frente a una roca con un crucifijo y una calavera en actitud de oración. Quizás hubiese formado parte de la campaña devocional llevada a cabo por el prelado a través de la proliferación de su imagen en distintos templos de la archidiócesis.

## II. DEVOCIÓN A SANTA ROSALÍA

Como prelado de Sevilla, Palafox quiso introducir en la ciudad la devoción por Santa Rosalía, patrona de Palermo. Con este fin encargó a fray Juan de San Bernardo en 1689 una biografía que relatase las virtudes de la santa, donde se alude a la donación de un relicario que regalaría el arzobispo para un nuevo altar en la antigua iglesia conventual de la Orden Tercera de San Francisco, vulgo *Los Terceros*. El ara estaba recogida en un retablo de madera, también donado por el arzobispo, con la imagen de la santa panormitana en el ático, representada como una anacoreta postrada en su rezo. La estructura lignaria ocupa el testero del muro de la epístola de la iglesia de *Los Terceros*, quedando desdibujada la escultura de Santa Rosalía por su mal estado de conservación y confundida además con la advocación de María Magdalena.<sup>25</sup>

Este libro se difundió rápidamente, apareciendo, a los pocos años, numerosas ediciones por toda la península. Probablemente la fuente que empleó el fraile fue una hagiografía escrita en Palermo en 1663 y que debió tener Palafox entre los libros predilectos de su biblioteca.<sup>26</sup> Además de los datos biográficos de la santa, el documento incluía el sermón predicado por el padre San Bernardo durante la primera fiesta que se hizo en la catedral de Sevilla en honor a la santa el 7 de septiembre de dicho año de 1689, solemne ceremonia a la que acudió el prelado vestido de pontifical, pues una ocasión así era merecedora de toda la pompa y el boato. Los datos aportados en el texto revelan que el origen de estos fastos fueron la recepción del citado busto relicario encargado por el arzobispo a los talleres panormitanos a su llegada a la ciudad: «A este fin, se lee en la expresada vida de la Santa, mandó labrar una imagen riquísima de plata, obra admirable, así por la grandeza, como por el arte y escultura: el pecho de la cual está adornado con una joya de oro, guarnecida de diamantes, en que está la reliquia de la Santa, dádiva digna de un tan gran Príncipe à una tan gran Iglesia».<sup>27</sup>

Además, el arzobispo consiguió que se rezase a la advocación panormitana en la catedral y en el palacio arzobispal, con oraciones y rituales específicos, aprobados

24. GARCÍA LEÓN, Gerardo: «Puerta del sagrario», en *La Imagen Reflejada. Andalucía Espejo de Europa*. Cádiz, 2007, pp. 324-325.

25. SAN BERNARDO, Juan de: *Vida y milagros de Santa Rosalía Virgen*. En Sevilla: por Tomás López de Haro, 1689.

26. FORMENTO, Juan: *Vida, milagros y invencion del sagrado cuerpo de la Real Águila Panormitana Santa Rosalía*. In Palermo: per Andrea Colicchia, 1663.

27. SAN BERNARDO, Fray Juan de: *op. cit.*, p. 24.

en la Sagrada Congregación de Ritos en Palermo, en 1666, y en Sevilla, en 1685. El día 7 de septiembre de 1689, también en la catedral, se celebraría misa y procesión de capas con el busto relicario de plata de la santa bajo palio, sostenido por cuatro acólitos, todo ello financiado por el prelado con dotaciones económicas considerables.<sup>28</sup> El cabildo recibió la donación con regocijo, pues, según el deán, «tan poderosa es [Santa Rosalía] para conseguir la paz que se desea entre su Ilustrísima y su cabildo».<sup>29</sup> Palafox tuvo mucho interés en extender la devoción a Santa Rosalía entre la feligresía sevillana mediante diferentes fundaciones, obras y donaciones. El mismo año de su llegada en 1685 consiguió que el día de la festividad de la santa, al igual que ocurriría en Toledo, se celebrase en la iglesia sevillana con rito doble, y semidobles en el arzobispado, con oración y lecciones propias.<sup>30</sup>

El busto relicario de la santa utilizado en la ceremonia está depositado en la sacristía de catedral hispalense. La pieza había sido fechada en 1681 y relacionada con la producción de Antonino Lorenzo Castelli por el estudio de la marca de contraste que aparece en la peana, busto y manto de la santa, además de la inscripción que corre por la cornisa. La historiografía antecedente había defendido la idea de que Palafox había encargado la obra siendo dignidad de Palermo y que, por lo tanto, pudo traerla cuando viajó a Sevilla. Este hecho se debe a que en los inventarios de la catedral hispalense aparecía fechada la obra en 1681. Arenillas afirma que las iniciales de la marca VDNC hay que identificarlas con Vincenzo di Napoli, que desempeñó el cargo de console o contraste en Palermo entre el 22 de junio de 1678 y el 27 de junio de 1679, y el 26 de junio de 1687 y el mismo día de 1688, y a dichas iniciales le siguen dos cifras numéricas que hay que leer como 87 y no 81 como hasta el momento se había realizado. Por tanto, la obra la debió encargar el arzobispo antes de su partida de Palermo, o una vez establecido en la ciudad hispalense. La otra marca que aparece es ALC, respondiendo a las iniciales de Antonino Lorenzo Castelli. En las mismas fechas que desempeña di Napoli la función de contraste de plata se documenta a un Antonino Lorenzo Castelli como contraste de oro, que debió certificar la calidad de ese material en la reliquia de la santa, conservada en el tesoro catedralicio, y «la cuestión a dilucidar es si este Antonino Lorenzo Castelli, contraste de oro, es también el autor de la imagen, como reza en la inscripción que recoge la peana». El busto relicario de la santa presenta un tamaño algo mayor del natural. Viste túnica y manto de amplio movimiento con decoración floral, recogiendo sobre su brazo izquierdo. La obra capta el momento en que la santa eleva su mirada al cielo antes de que se produzca el tránsito. Sobre su cabeza descansa una corona de rosas impuesta por los ángeles en su retiro en la gruta del monte Pellegrino. En su mano derecha porta una azucena y la izquierda la dirige hacia su pecho, señalando la joya donde descansa físicamente la reliquia de la santa. El busto

28. Esta noticia es recogida en ACEVEDO, Francisco de (S.J.): op. cit., p. 27; A.G.A.S., Fondo Administración, Sección Gobierno, Serie Asuntos Despachados, Legajo 3, 1655-1700: «Dotación y memoria de gastos para la fiesta de Santa Rosalía en la Catedral de Sevilla».

29. A.C.S., Fondo Capítular, Sección Secretaría, Serie Autos Capitulares de los años 1689-1690, fs. 95r-95v: «Libros de Actas Capitulares del Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla», en cabildo celebrado el 19 de agosto de 1689.

30. Idem, p. 587.

está sobre una peana rectangular apoyada en cuatro grandes volutas con roleos y vegetación floral, veneras en el centro y mascarones en los ángulos. En uno de sus lados, aparece el escudo de la catedral de Sevilla, que debió colocarse con motivo de la donación del busto de la santa en 1688.<sup>31</sup>

Además del busto relicario de la sacristía de la catedral de Sevilla, el 10 de noviembre de ese mismo año el arzobispo se ofreció a regalar «una caja dorada en que se guardase la hechura de plata de Santa Rosalía, que su Ilustrísima ha traído de Palermo para darla a esta Sancta Iglesia», que por ser de importantes dimensiones no cabía en la sacristía mayor con el resto de reliquias, «y le parecía al mayordomo que donde con más decencia se podía colocar era en el altar mayor de Nuestra Señora que está en la sacristía mayor, que es el último a mano derecha, haciendo el señor arzobispo la caxa para la sancta en forma de tabernáculo que sirviese también de altar». Dos días más tarde quiso también mostrar a los canónigos «la hechura de plata con la reliquia de oro esmaltada que tiene fixa en el pecho la imagen de Santa Rosalía patrona de Palermo donde la mandó hacer el señor arzobispo (...), con un testimonio de la verificación de la dicha reliquia escrito en vitela con un sello de plata pendiente en que se refiere la donación que de ella hace su Ilustrísima a esta Sancta Iglesia».<sup>32</sup> Gracias al dibujo que se contiene en ella del busto relicario de la santa se puede apreciar la joya que tenía el busto en el pecho y en la que realmente recaía la importancia del valor espiritual de la pieza. Se trata de un pequeño receptáculo donde estaba depositada la reliquia de la santa. Tenía forma de cajita oval y estaba realizada en oro, y contenía un hueso rotulado de Santa Rosalía. Según la ilustración éste iba encajado en la mano que la santa se lleva al pecho e iría sujeto por un enganche de metal introducido en un orificio abierto explícitamente para ello. La pieza está cubierta de cristal y adornada con una guirnalda de rosas esmaltadas. El diseño de las flores y el esmalte jaspeado correspondería a la técnica y los trabajos de joyería que se realizaban en el sur de Italia. Estas características estilísticas, junto con el contenido del relicario, así como la documentación, nos hace adjudicarlo definitivamente a los talleres panormitanos.<sup>33</sup> La imagen de la santa que recoge la vitela representa fielmente la pieza de plata que Palafox regaló a la catedral hispalense.

La llegada a Sevilla del busto de santa Rosalía fue todo un acontecimiento en la ciudad. La aportación de Palafox no sólo quedó en la magnífica pieza de orfebrería, sino que se encargó de costear la celebración de su festividad en la catedral. El 17 de agosto de 1689 el deán informó al cabildo de los deseos del arzobispo de dotar a la Iglesia de Sevilla de una fiesta solemne en honor de la gloriosa santa panormitana

31. ARENILLAS, Juan Antonio: «Busto relicario de Santa Rosalía», en *La imagen reflejada. Andalucía espejo de Europa*. Cádiz, 2007, pp. 278-279. En la Cappella del Tesoro di San Gennaro, en Nápoles, se conserva el busto de *Santa Cándida Iunior*, atribuido al escultor Lorenzo Vaccaro y realizado por los orfebres Gennaro Parascandalo y Domenico Antonio Ferro, y el de *Santa Teresa*, de 1715, realizado por los escultores y orfebres Andrea y Domenico de Blasio, que presentan grandes semejanzas estilísticas con la Santa Rosalía de la catedral sevillana.

32. A.C.S., op. cit, fs. 148r y 159v: «Actas Capitulares...», en los cabildos celebrados los días 10 de noviembre y 3 de diciembre de 1688. Hoy en día, esta vitela está expuesta en el museo catedralicio hispalense junto a la joya que tenía el busto relicario de Santa Rosalía y la cruz patriarcal que utilizó en los años de gobierno el arzobispo.

33. SANZ SERRANO, M<sup>a</sup> Jesús: op. cit., p. 78.

en el menor tiempo posible, ya que, según palabras del propio canónigo, si había obrado tantos milagros y si era tan poderosa, quizá pudiese «conseguir la paz que se desea entre su Ilustrísima y su cabildo». Los capitulares, esforzándose en realizar un ejercicio de obediencia, no atendieron a los graves inconvenientes que presentaba semejante dotación por la precariedad económica que sufría la mesa capitular, sino que vieron la posibilidad de agrandar al prelado, y con ello apaciguar la agitada situación que afectaba a la diócesis, debido a los incómodos conflictos generados entre arzobispo y cabildo, «y porque cree que la gloriosa Santa Rosalía puede conducir la verdadera y permanente paz, como su Ilustrísima ha dicho repetidas veces». Por ello se acordó admitir la festividad y aceptar su dotación, «y de hecho la admitió sin reparo alguno, por pedirlo su Ilustrísima», dejando a un lado todos los argumentos contrarios que se habían manifestado entre los canónigos.<sup>34</sup>

Unos días más tarde se reunieron los capitulares en un cabildo extraordinario para estudiar la viabilidad de la fiesta y concretar el ceremonial que se debía seguir en la catedral para las celebraciones de la santa, apuntando la diputación de dignidades escogidos para tal efecto que el arzobispo había propuesto una celebración con aparato de primera clase, en la que se celebraría una procesión llevando su reliquia en andas, al igual que se portaban otras de diversos santos en sus procesiones respectivas en la Iglesia de Sevilla. El cabildo organizó el festejo con celebraciones de oficios de las horas de vísperas, completas, primera, tercia con una procesión de capas por el interior de la catedral, una misa con sermón y sexta. El prelado especificó que el sermón fuese de tres cuartos de hora, para que el prebendado tuviese tiempo suficiente para referir las virtudes y milagros de la santa, «y así mismo deseaba su Ilustrísima que desde este año fuese solemnizado este día en la forma referida», es decir, de manera perpetua. El arzobispo manifestó su imposibilidad de poder sufragar los gastos, por lo que pidió que «estimaría mucho que el cabildo fuese recibiendo los gastos que pudiera importar el capital necesario para la dotación de esta fiesta».

En el archivo arzobispal sevillano se encuentra un documento donde el cabildo aprueba la dotación hecha por Palafox en un detallado memorial: «En jueves, veinte y cinco días del mes de agosto de mill y seiscientos y ochenta y nueve años, los Señores Deán y Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, juntos capitularmente en su cabildo extraordinario como lo ai de usso y costumbre, presidiendo el Señor Don Francisco Domonte y Vestrastegui, Deán y Canónigo, estando llamados de ante diem por su pertiguero pata oyr a los Señores Contadores y Señores Diputados de Ceremonias, acerca de la dotación que el Ilustrísimo Señor Don Jayme de Palafox y Cardona Arzobispo desta Santa Iglesia quiere hazer en el día de la festividad de Santa Rozalia, se presentó por dichas Diputaciones un ynforme de la forma en que se ha de distribuir los manuales y lo que es necesario para el cumplimiento de dicha dotazion el qual es en la forma siguiente (...)». En la relación se detallan los costes de las fiestas siguiendo el dictamen del propio arzobispo, siendo éstas con aparato de primera clase, con la celebración de primeras,

34. A.C.S., op. cit, fs. 90v-93r y 95, «Actas Capitulares...», en un cabildo celebrado el día 17 de agosto de 1689.



vísperas, completas, primera, tercia, procesión, misa, sermón y sexta.<sup>35</sup> El 31 de agosto de ese mismo año se celebró un cabildo extraordinario por la tarde presidido por el deán coadjutor, donde se trató una petición realizada por los capellanes del coro que solicitaban al cabildo «se sirva mantenerlos en la costumbre de llevar seis varas de el palio en la procesión de Santa Rosalía, que se ha de hacer el día 7 de este mes, en la misma forma que se ejecuta en otras ocasiones en que llevan las cuatro restantes los racioneros». Esta petición fue cursada en contra de los deseos del arzobispo, quien deseaba que la reliquia de la santa discurriese por las calles de la ciudad en andas, siendo mermados los ingresos de los capellanes en caso de que fuesen innecesarios sus servicios en la procesión. Sin embargo, el prelado se puso en contacto con el deán para transmitirle un recado donde aceptaba la propuesta de los capellanes, no sin cierto recelo, y pedía al cabildo que invitase a la ciudad para que asistiese a la fiesta de Santa Rosalía.<sup>36</sup>

En principio el cabildo no pretendía introducir el culto a la santa panormitana en Sevilla, quedando aislada su fiesta en aquel año de 1689. Sin embargo, Palafox instituyó dotación perpetua para que se hiciese con aparato de primera clase y sermón, tal y como se había establecido en aquella ocasión. Por ello, es por lo que en la antigua regla de coro se lee el 6 de septiembre: «A las primeras Vísperas de Santa Rosalía hay Manual, y el día 7: Santa Rosalía Virgen doble: en esta Santa Iglesia aparato de segunda clase a las primeras vísperas, procesión y misa, manual a la tercia procesión de capas con las reliquias de la santa, llevada con palio, y van cuatro señores racioneros acompañándola». El donativo de las dos ráfagas de plata y la corona para el monumento del Santísimo, la urna y busto con la reliquia de santa Rosalía y los elementos del altar de plata de los octavarios solemnes, ascendió a más de 28.000 pesos.<sup>37</sup> La fecha en la que se instaura la dotación perpetua de la fiesta de Santa Rosalía confirmaría la teoría de Arenillas al fechar la hechura del busto relicario en el año 1687, y no en el 81, como se había venido diciendo, debido a un error gráfico a la hora de descodificar el último dígito del año.

Estas mismas fiestas en honor a la santa panormitana también se realizarían en Toledo debido a la buena relación que tuvo el arzobispo con el cardenal Portocarrero. El prelado sevillano realizó una dotación a la iglesia primada en sus mandas testamentarias de una reliquia de Santa Rosalía, conservada en la actualidad en el Ocho de la catedral toledana, existiendo dos relicarios con los restos de la santa sin que se pueda descifrar cuál de ellos sería el regalo del arzobispo hispalense al toledano.<sup>38</sup> Como se ha dicho, las buenas relaciones entre los arzobispados de

35. A.G.A.S., op. cit., fs. 97v-98r: «Dotación y memoria de gastos para la fiesta de Santa Rosalía...»; A.C.S., doc. inserto s/f; «Actas Capitulares...», en un cabildo celebrado el día 25 de agosto de 1689.

36. Idem, f. 100, en un cabildo celebrado el día 31 de agosto de 1689, en una nota marginal.

37. MORGADO, Alonso de: *op. cit.*, p. 587.

38. Archivo Capitular de Toledo (A.C.T.), Inventarios, 39, f. 49: «Otro medio cuerpo o busto de plata igual a el antecedente y sin brazos con reliquia de Santa Rosalía colocada en el pecho a la izquierda dentro de un viril guarnecido de una concha de oro, el que también donó su Eminencia Reverendísima en junio de mil seiscientos ochenta al Sagrario de esta Santa Iglesia, y pesa ciento setenta y seis marcos»; REVUELTA TUBINO, Matilde: *Inventario artístico de Toledo. La Catedral Primada* (vol. I y II). Madrid, 1989, pp. 308 (vol. I) y 342 (vol. II); REVENGA DOMÍNGUEZ, Paula: «Pintura mural y mueble», en GONZÁLEZ, R. (Coord.): *La Catedral Primada de Toledo*. Burgos, 2010, pp. 300-321.

Sevilla y Toledo llevaron a ambas diócesis a una colaboración estrecha, siendo las dos mitras más importantes en los territorios españoles. Los prelados Luis Fernández Portocarrero y Jaime de Palafox y Cardona habían sido obispos en Sicilia y compartieron la devoción a Santa Rosalía.<sup>39</sup> Además, Álvarez y Palma, en su sermón en el convento de religiosas capuchinas de la ciudad de Sevilla, informó sobre una reliquia de la santa que en vida del arzobispo Palafox regalase a Portocarrero con el fin de fomentar el culto a la santa panormitana en Toledo, ya que era consciente de la importancia que tenía esta Iglesia como primada de España.<sup>40</sup>

También al redactar su testamento quedó presente el deseo de Palafox de que la fiesta se mantuviese tras su fallecimiento, encomendándole al deán que afrontase los costos de la celebración anual mientras llegase el próximo prelado: «Y porque también estoy cumpliendo en mi Santa Yglesia las dotaciones de la fiesta de Santa Rosalía, y Prima Solemne de la Santísima Trinidad, y è desseado efficazmente emplear los principales, que corresponden a su renta, y no lo è podido effectuar, por la mucha dificultad, que ay de allarse en esta ciudad, empleos seguros, encargos al dicho Deán Don Valentín Lampérez, que cumplidas enteramente las dos disposiciones antecedentes de las fundaciones de Madres Capuchinas, y de la Hospitalidad de Tísicas, imponga en censos, o otros efectos algunos, las cantidades que fueren necesarias para pagar los manuales, que tenga fundadas en mi Santa Yglesia; de la Prima Solemne en la Dominica de la Santísima Trinidad, y de la fiesta con Rezo dé Primera Clase, añadiendo (sino estuvieren ya a tiempo de mi fallecimiento) los Maytines de la misma santa con el mismo aparato de primera clase en la forma, que le tengo comunicado al dicho Deán Don Valentín Lampérez de quien lo fío».<sup>41</sup>

El arzobispo Palafox organizó una campaña para dar a conocer los valores y virtudes de la santa panormitana, y no contento con las dádivas que había concedido a la catedral y con la dotación perpetua de la fiesta de primera clase a Santa Rosalía, quiso imprimir textos en libros, panfletos y octavillas, con el fin de difundir entre la feligresía sevillana el culto a la anacoreta con todo tipo de literatura, ya fuera narrativa para personas con formación religiosa o poemas populares dirigidos a la población, ilustrados con imágenes para individuos que no supiesen leer. Prueba de ello son tres panfletos, impresos en Sevilla de mano de Francisco de Haro, que se encuentran en la Benson Library University de Texas (E.E.U.U.). El primero de ellos referido a su nacimiento, el segundo a sus deberes en el sacramento de la penitencia y por último a su muerte. Debido al volumen de la producción solicitada por el arzobispo y a la urgencia del encargo, podemos pensar que la calidad de los grabados es inferior a la que el impresor realizaba habitualmente, siendo rudimentarias xilografías en vez de elegantes imágenes cuidadosamente elaboradas.

Años más tarde, tras la celebración de la fiesta de Santa Rosalía del año 1694, el viernes 24 de septiembre se reunió el cabildo presidido por el deán Juan Domonte y Erazo, quién informó a los capitulares a través de los mayordomos de fábrica que

39. A.H.P.N.S., *op. cit.*, f. 545r: «Testamento del Arzobispo Don Jaime de Palafox y Cardona...».

40. ÁLVAREZ Y PALMA, Fr. Alonso: *op. cit.*, p. 40.

41. A.H.P.N.S., *op. cit.*, f.545v: «Testamento del Arzobispo Don Jaime de Palafox y Cardona...».

el arzobispo quería regalar a la catedral un cuadro de santa Rosalía, «para que se pusiese en la sacristía mayor, por fuera del retablo, en que se guarda la reliquia de la santa». Tras escuchar la petición, el cabildo «mandó que se coloque en donde su Ilustrísima gusta».<sup>42</sup>

En la actualidad, este lienzo se encuentra depositado en los fondos de San Miguel de la catedral hispalense, siendo registrado con la iconografía de Santa Rosa de Lima.<sup>43</sup> La pintura es de formato vertical y presenta unas medidas de 74 x 59 x 4,5 cms. Muestra a Santa Rosalía en primer plano y retratada de medio cuerpo en un paisaje apenas vislumbrado, en el que aparecen sus atributos iconográficos como anacoreta, al igual que en el segundo de los panfletos recogidos de la Benson Library. El lienzo se ha considerado tradicionalmente de un autor anónimo sevillano, pasando de la Sacristía Mayor a la Sacristía de los Cálices, donde estuvo expuesto durante mucho tiempo. Sin embargo, fray Juan de San Bernardo asegura en la biografía de la santa que el lienzo fue encargado por el arzobispo Palafox a Pedro del Águila: «En esta forma [de anacoreta] se apareció en el Hospital de Palermo: en esta se apareció al Padre Francisco del Castillo, como se dirá, y se ve en la imagen que hizo pintar del modo que la vio: En esta misma está en Convento de San Cayetano de Madrid; Y de éste mismo hábito y forma es la que el Ilustrísimo y Reverendísimo Señor Arzobispo de Sevilla Don Jayme de Palafox ha dado á la Iglesia; cuyo dibujo hizo aquél gran hombre Don Pedro del Águila, conformándose con lo que se ve comúnmente en su patria Palermo. Y porque no quiero yo creer que el estar pintada con hábito de monja fuese idea o devoción de pintores, me será lícito conjeturar, que pudo originarse del haberse criado Santa Rosalía con la dirección de Padres Espirituales de la Orden de aquel Gran Patriarca, como escriben Faso y Tornamira, o porque luego que vivió en santo desengaño vestiría algún traje parecido, y como hábito de la religión, o finalmente por la noticia que se tendría de que había hecho voto de virginidad en la Iglesia del Monasterio del Salvador, que era entonces de Monjas Benitas».<sup>44</sup> Se puede advertir en esta obra algunas notas de indudable calidad, especialmente en el tratamiento del dibujo y en las dulces facciones de la santa, pudiendo fecharse aproximadamente en el mismo año que el arzobispo Palafox realizó el regalo a la catedral.<sup>45</sup>

El profesor Hernández Núñez cita este cuadro otorgándole la catalogación de «asiento 26: Santa Rosalía, escuela sevillana,  $\frac{3}{4}$  varas, 120», dentro del estudio que realizó sobre el legado del presbítero José María Espinosa de los Monteros a la catedral de Sevilla. En este trabajo afirma que «no existe ningún cuadro en la catedral con la representación de esta santa. Sin embargo, Se puede considerar que el cuadro de Santa Rosa de Lima conservado en el depósito de San Miguel coincide en medidas y en autoría con la descripción del asiento». La confusión entre las dos

42. A.C.S., op. cit, f. 92v: «Actas Capitulares...», en un cabildo celebrado el día 24 de septiembre de 1694.

43. VALDIVIESO, Enrique: *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1978, p. 54; Fondos documentales del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico de Andalucía (I.A.P.H.) con el número de identificación 410910111139.000.

44. SAN BERNARDO, Fray Juan de: *Vida y milagros de Santa Rosalía*. Madrid, 1774.

45. VALDIVIESO, Enrique: *op.cit.*, p.54.

santas puede deberse a la forma de representarse, ya que generalmente Santa Rosa viste con hábito dominico, aunque puede llevar la túnica seglar, corona de espinas o de rosas, y un crucifijo o niño Jesús en las manos o a su lado. Por su parte, Santa Rosalía aparece casi siempre con túnica seglar y corona de rosas sobre la cabeza, y junto a ella los atributos propios de la anacoreta, crucifijo y calavera. En escasas ocasiones, como refería fray Juan de San Bernardo, la santa se retrataba con hábito de monja benita, como narra el autor de su biografía.<sup>46</sup>

Además del cuadro, el arzobispo quiso dejar la huella de la santa panormitana en la sillería del coro alto de la catedral hispalense con una escultura en madera de bulto redondo. Está ubicada en la repisa interior de la pilastra izquierda, en el sitio número 57, siendo su autor Nufro Sánchez. Según los inventarios y catálogos de conocimiento de los Bienes Muebles de la Iglesia Católica, la cronología de la pieza es imprecisa, presentando características estéticas tardogóticas y renacentistas. Por ello, podemos interpretar que la pieza fuese un regalo del arzobispo Palafox a la catedral sevillana con el fin de extender la devoción a la Santa Rosalía.

La última de las acciones llevada a cabo por Palafox para arraigar definitivamente el culto a Santa Rosalía en Sevilla fue la fundación de un convento de religiosas capuchinas bajo esta advocación panormitana. De Zaragoza llegaron cinco religiosas, entre las que se encontraba su hermana, doña Josefa Manuela de Palafox y Cardona, con el propósito de fundar un convento dedicado a la advocación de la santa, para lo que donó 30.000 ducados. Ganó la licencia de manos de la Congregación de Obispos y Regulares el 17 de diciembre de 1694, pero el rey no la concedió hasta el 22 de abril de 1700. Se compraron algunas fincas en la calle del Naranjuelo, en la collación de san Lorenzo. Nombró abadesa del convento a su hermana, siendo acompañada por sor Jerónima Peña, sor Clara Pérez Navarro, sor Andrea Serafina Moncayo y Palafox (su sobrina predilecta) y las hermanas sor Tomasa Aguado y sor Josefa María Melero, que llegaron a Sevilla el 9 de enero de 1701, siendo hospedadas en la ermita de san Blas con la clausura oportuna. El día siguiente a su llegada recibieron al arzobispo, el cual, tras celebrar una misa, les dejó reservada la eucaristía en un tabernáculo. En esta solemne ceremonia la comunidad rindió obediencia a su pastor. En octubre de ese mismo año, Agustín Jaime de Palafox, arcediano de Jerez y sobrino del prelado, puso la primera piedra del convento.<sup>47</sup>

La responsabilidad económica de Palafox en la dotación de la fiesta y en la fundación de un convento en Sevilla con la advocación de Santa Rosalía hizo que dejase encargados estos pagos antes de morir al deán de la catedral Valentín Lampérez mientras llegaba el nuevo arzobispo, además de ordenarle la fundación de un hospital que atendiese a mujeres tísicas.<sup>48</sup> El ilustre patrono de la fundación murió a los once meses de la llegada de los permisos, quedando abiertas únicamente las

46. HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos: «El legado del presbítero José María Espinosa de los Monteros a la Catedral de Sevilla en 1879», *Laboratorio de Arte*, 22 (2010), pp. 339-356.

47. MATUTE y GAVIRIA, Justino: *op.cit.*, tomo I, pp. 4-5. En el citado convento de capuchinas de Sevilla se conserva una colección pictórica con los retratos de las madres fundadoras del monasterio, además de otros dos retratos de Jaime de Palafox y Cardona y uno de Valentín Lampérez, entre otros.

48. A.H.P.S., *op. cit.*, f. 545v: «Testamento de Don Jaime de Palafox y Cardona...».

primeras zanjas para los cimientos y puesta la primera piedra, por lo que las hermanas capuchinas quedaron al amparo de la Divina Providencia. Sin embargo, el prelado había dejado en su testamento las indicaciones oportunas para garantizar la finalización de dicha obra.<sup>49</sup>

En conclusión, podemos pensar que el carácter estricto del arzobispo Palafox y los problemas que tuvo con las diferentes autoridades presentes en las diócesis que gobernó no perturbó su intensa vida espiritual y su atención hacia los más necesitados. Como se ha dicho, sus pertenencias, al igual que las de su hermana sor Josefa y las de su tío Juan de Palafox y Mendoza, fueron consideradas reliquias, o en su defecto fetiches, registrando una tipología de retrato, en el caso del prelado hispalense, parecida a un relicario portátil. Por ello, tras su muerte, sus devociones quedaron vigentes en la ciudad de Sevilla, así como en toda la diócesis, siendo defendidas por los arzobispos que le sucedieron en la mitra sevillana y que acabaron la mayor parte de empresas que dejó incompletas. Destacables fueron también otros intereses del arzobispo que dejaron una impronta artística y urbanística en la ciudad de Sevilla, como fueron el culto al Santísimo Sacramentado y a Santa Teresa de Jesús, así como la atención y el cuidado por el Orden Sacerdotal. Finalmente, la devoción por la santa panormitana se extendió rápidamente por toda la archidiócesis de Sevilla, calando en otros lugares, y a la fundación capuchina le siguieron otras, como la de una ermita en la localidad de Gines (Sevilla). También, el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico ha catalogado un conjunto de piezas, pinturas y esculturas bajo la advocación panormitana en muchos templos y clausuras en la provincia de Sevilla (y de su antigua archidiócesis), algunas obras de fechas posteriores al deceso de Palafox, destacando entre otras, la escultura de la santa en la iglesia parroquia de San Bartolomé de Beas (Huelva), o los lienzos de la iglesia colegial de Jerez o el convento de Santa Clara de Carmona (Sevilla). Este fenómeno fue posibilitado, entre otras acciones, por la capacidad de trabajo del arzobispo en su función evangelizadora y de gobierno en las diócesis que gobernó. En Sevilla realizó tres visitas pastorales a cada una de las localidades que la componían, teniendo preceptualmente que realizar solamente una. En estas estancias dejó a su paso gran suma de testimonios materiales y espirituales que quedaron reflejados en de los *Libros de Visita*, depositados en el Archivo General del Arzobispado de Sevilla. En la actualidad, el culto a Santa Rosalía casi ha desaparecido en su totalidad, cayendo sus reliquias en el olvido de la historia y de los templos. El convento de capuchinas, que un día estuvo bajo los cuidados de arzobispos y cardenales de la Iglesia de Sevilla y donde hoy se sigue rindiendo culto a su patrona, amenaza ruina, y su comunidad subsiste en gran parte gracias a la caridad de la ciudadanía y a la buena voluntad y esfuerzo de la comunidad de religiosas que lo ocupan.

---

49. En el citado testamento, donde tenía la facultad de declarar hasta cuarenta mil escudos para obras pías, instituyó como «Hereditario fidei Comisario universal de el residuo de la mencionada cantidad, y de todos mis bienes, Derechos y acciones, al Deán Don Valentín Lampérez Blázquez canónigo de mi Santa Yglesia, para el mas eficaz y provido socorro de los Pobres, y obras pías de esta Ciudad y Diócesis en la mejor forma que debo y puedo, según como le vengo expresado y comunicado».



ANÓNIMO SEVILLANO. REFRATO DEL ARZOBISPO DON JAIME DE PALAFOX Y CARDONA. ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XVII. ÓLEO SOBRE TABLA. SEVILLA, MONASTERIO DE SAN JOSÉ DEL CARMEN, LAS TERESAS.



FOTO 2. ANÓNIMO SICILIANO. CÁLIZ DEL ARZOBISPO PALAFOX. 1684. PLATA SOBREDORADA CON INCRUSTACIONES DE CORAL ROJO. SEVILLA, MONASTERIO DE SAN JOSÉ DEL CARMEN, LAS TERESAS. 29 X 15,5 CMS.



FOTO 3. ANÓNIMO SICILIANO. *CARRO ALEGÓRICO*. FINALES DEL SIGLO XVII. PLATA, BRONCE DORADO, LATÓN, CORAL Y ESMALTE. SEVILLA, IGLESIA DEL HOSPITAL DE VENERABLES SACERDOTES, FUNDACIÓN FOCUS-ABENGOA. 57 X 49 CMS.





FOTO 4. ANÓNIMO SICILIANO. *TRIUNFO DE SAN JOSÉ*. 1684 APROX. COBRE FUNDIDO, RECORTADO Y DORADO, CORAL ROJO Y ESMALTE. SEVILLA, IGLESIA DEL HOSPITAL DE VENERABLES SACERDOTES, FUNDACIÓN FOCUS-ABENGOA. 64 X 37 CMS.; PEANA 23 X 13.



FOTO 5. ANÓNIMO SICILIANO. PUERTAS DEL SAGRARIO. FINAL DEL SIGLO XVII. PLATA FUNDIDA, REPUJADA Y CINCELADA, COBRE DORADO, PLATEADO Y RECORTADO, Y CORAL ROJO. PARROQUIA MAYOR DE SANTA CRUZ. ÉCIJA (SEVILLA). 50 X 35 CMS.



FOTO 6. DOMINGO MARTÍNEZ (ATRIBUIDO). ALTAR DE PLATA DE LA CATEDRAL DE SEVILLA PRESIDIDO POR EL BUSTO DE PLATA DE SANTA ROSALÍA. 1741-1748. ÓLEO SOBRE LIENZO. SEVILLA, CATEDRAL. 171 X 109 CMS.



FOTO 7. ANTONIO LORENZO CASTELLI. *BUSTO RELICARIO DE SANTA ROSALÍA DE PALERMO*. 1687. PLATA CINCELADA Y REPUJADA. SEVILLA, CATEDRAL. BUSTO: 109 X 81 X 68; PEANA: 45 X 80 X 75 CMS.

## DOCUMENTACIÓN MANUSCRITA

## ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS NOTARIALES DE SEVILLA

*Testamento del Arzobispo Don Jaime de Palafox y Cardona otorgado ante el escribano público Pedro Muñoz*. Sección Protocolos Notariales, 1701/of-24/L.2, Signatura 17112.

## ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA

*Libros de Actas Capitulares del Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla*, Fondo Capitular, Sección Secretaría, Serie Autos Capitulares de los años 1688, 1689, 1694.

*Libro ymbentario de los Espolios y Oratorios de los Señores Prelados y Prevendados desta Santa Yglesia que empieza desde primero de septiembre de mill y seiscientos y noventa y zinco*, Fondo Capitular, Sección Fábrica, Serie Inventarios, Libro 05130.

## ARCHIVO GENERAL DEL ARZOBISPADO DE SEVILLA

*Dotación y memoria de gastos para la fiesta de Santa Rosalía en la Catedral de Sevilla*. Fondo Administración, Sección Gobierno, Serie Asuntos Despachados, Legajo 3, 1655-1700.

*Constituciones dioecesanae synodi Don Iacobi de Palafox et Cardona, archiepiscopi panormitani, a consiliis catholicae maiestatis, celebrate anno domini MDCLXXIX*, Panormi, apud Petrum Coppula Impresis cameralem, 1681, Fondo Capitular, Sección Varios, doc. 137 (Sinodales).

## BIBLIOTECA CAPITULAR DE ZARAGOZA

*Memorial del cabildo de la Iglesia de Palermo*, último cuarto del siglo XVII, Iglesia metropolitana, Palermo, Leg.307.

## BIBLIOTECA CAPITULAR DE TOLEDO

*Inventarios número 39*.

## BIBLIOGRAFÍA

ABBATE, Vincenzo: «Carro de triunfo con Apolo», en *Coralli talismán sacri e profani*, catálogo de la exposición *L' arte del corallo in Sicilia*. Trápani, 1986.

ACCASCINA, Maria: *I marchi delle argenterie e oreficerie Siciliane*. Trapani, 1976.

ACEVEDO, Francisco de (S.): *Sermón el día cinco de diciembre de 1701 en el entierro y cuerpo presente del Ilustrísimo y Reverendísimo Don Jayme de Palafox y Cardona, Arzobispo de Sevilla (...)*. En Sevilla, por Lucas Martín de Hermosilla, impresor y mercader de Libros.

ALONSO MORGADO, José: *Prelados sevillanos ó episcopologio de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla: con noticias biográficas de los señores Obispos Auxiliares y otros relacionados con esta Santa Iglesia (...)*. Sevilla, 1906.

ARENILLAS, Juan Antonio: «Busto relicario de Santa Rosalía» en catálogo de la exposición *La imagen reflejada. Andalucía espejo de Europa*. Cádiz, 2007.

ÁLVAREZ y PALMA, Fr. Alonso: *Sermón que en las exequias que al Ilustrísimo y Reverendísimo Señor Don Jayme de Palafox y Cardona, Arzobispo de Sevilla hizo el religiosísimo convento de Santa Rosalía, de religiosas capuchinas (...)*. En Sevilla, por Lucas Martínez de Hermosilla, impresor y mercader de libros.

CHILLÓN RAPOSO, David: «Terno de difuntos», en catálogo de la exposición *Teatro de Grandezas*. Granada, 2007.

CHILLÓN RAPOSO, David: «Nuevas aportaciones sobre el Hospital de Venerables Sacerdotes de Sevilla», en *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, núm. 3. Sevilla, 2010.

- CHILLÓN RAPOSO, David: *Patrocinio y mecenazgo del arzobispo Don Jaime de Palafox y Cardona*. Sevilla, 2016 (Tesis Doctoral inédita, defendida en la Universidad de Sevilla).
- FORMENTO, Juan: *Vida, milagros y invención del sagrado cuerpo de la Real Aguila Panormitana Santa Rosalia*. In Palermo: per Andrea Colicchia, 1663.
- GARCÍA LEÓN, Gerardo: «Cáliz», «Puertas del Sagrario» y «Triunfo de San José», en catálogo de la exposición *La imagen refleja. Andalucía espejo de Europa*. Cádiz, 2007.
- GÓMEZ URIEL, Miguel: *Diccionario bibliográfico-biográfico*, vol. II. Zaragoza, 1885.
- GONZÁLEZ MENA, María de los Ángeles: «Ornamentos sagrados», en *La catedral de Sevilla*. Sevilla, 1ª edición 1986, 2ª edición 1991.
- HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos: «El legado del presbítero José María Gómez Espinosa de los Monteros a la catedral de Sevilla en 1879», en *Laboratorio de Arte*, número 22. Sevilla, 2010.
- HERRERA GARCÍA, Francisco José: «De mármoles mixtos coloreados. El proyecto de un retablo mayor para la Capilla Real de Sevilla (1683-1694) y su debate internacional», en *Laboratorio de Arte*, número 24. Sevilla, 2012.
- HERRERA GARCÍA, Francisco José: «Traza de retablo y reforma del presbiterio de la Capilla Real», en catálogo de la exposición *Teatro de Grandezas*, Granada, 2007.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier: «Entre Gaspar Serrano y Giovanni Battista Contini: La reforma Barroca del campanario de la catedral de Zaragoza», en *Domenica Sutura*, número 22. Zaragoza, 2010.
- MATUTE y GAVIRIA, Justino: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla... que contienen las más principales memorias desde el año de 1701... hasta el de 1800*. Sevilla, 1887.
- NATALE, Maria Concetta di: «S. Giuseppe» en *Coralli talismán sacri e profani* catálogo de la exposición *L' arte del corallo in Sicilia*. Trápani, 1986.
- ORTIZ de ZÚÑIGA, Diego: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de Andalucía*. Sevilla, reed. 1988.
- PIAZZA, Stefano: *I marmi mischi delle chiese di Palermo*. Palermo, 1992.
- PIAZZA, Stefano: *I colori del barocco. Architettura e decorazione in marmi policromi*. Palermo 2007.
- PIAZZA, Stefano: «In guisa che, senza pennello sembrapure falta a pennello: il ruolo del disegno nelle decorazione in marmi policromi tra Napoli e Sicilia nel XVII secolo», en *Dibujo y ornamento: Trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia*. Córdoba, 2013.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: «Un proyecto de Bernardo Simón de Pineda para el retablo mayor de la Capilla Real de Sevilla», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo XLVII. Sevilla, 1981.
- PLOU GASCÓN, Miguel: *Los Palafox en Aragón. Genealogía y datos biográficos*. Zaragoza, 2000.
- QUILES GARCÍA, Fernando: *Teatro de la gloria: El universo artístico de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 2007.
- REVENGA DOMÍNGUEZ, Paula: «Pintura mural y mueble», en González, R. (Coord.): *La Catedral Primada de Toledo*. Burgos, 2010.
- REVUELTA TUBINO, Matilde: *Inventario artístico de Toledo. La Catedral Primada* (vol. I y II). Madrid, 1989.
- RITZLER, Remigium (O.F.M. Conv.) y SERFÍN, Pirminum (O.F.M. Conv.): *Hierarchia catholica medii et recentionis aevi*. Patavii (Padua), 1952, vol. V (1667-1730).
- RUGIERE TRICOLS, María Clara: *Paolo Amato. La corona e il serpente*. Palermo, 1983.
- SANZ SERRANO, M<sup>a</sup> Jesús: «Escultura y orfebrería panormitanas en Sevilla», en *Archivo Hispalense*, número 198. Sevilla, 1981.

- SANZ SERRANO, M<sup>a</sup> Jesús: «Notas sobre el relicario de Felipe V de Francia y Juana de Borgoña de la Catedral de Sevilla», en *Goya*, número 229-230. Madrid, 1992.
- SANZ SERRANO, M<sup>a</sup> Jesús: «Carro triunfal», en catálogo de la exposición *Teatro de Grandezas*. Granada, 2007.
- SANZ SERRANO, M<sup>a</sup> Jesús: «Altar de plata», en catálogo de la exposición *El fulgor de la plata*. Córdoba, 2007.
- SAN BERNARDO, Fray Juan de: *Vida y milagros de Santa Rosalía*. En Sevilla: por Tomás Lopez de Haro, 1689.
- PALAFIX Y CARDONA, Jaime de: *Carta pastoral de D. Jayme de Palafox y Cardona... Arçobispo de Sevilla... a todos sus... hijos los fieles de la Ciudad y Arçobispado...* Écija, 1687
- VALDIVIESO, Enrique: *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1978.
- VALDIVIESO, Enrique: «La pintura en la Catedral de Sevilla. Siglos XVII al XX», en *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1<sup>a</sup> edición 1986, 2<sup>a</sup> edición 1991.

# LA RELACIÓN DEL TIEMPO Y LA METODOLOGÍA EN LA PINTURA DEL NATURAL. ALGUNOS CASOS AISLADOS. EUAN UGLOW Y ANTONIO LÓPEZ

## THE RELATIONSHIP BETWEEN TIME AND METHODOLOGY IN NATURALIST PAINTING. SOME ISOLATED CASES. EUAN UGLOW AND ANTONIO LÓPEZ

David Serrano León<sup>1</sup>

Recibido: 31/01/2017 · Aceptado: 19/04/2017  
DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2017.18185>

### Resumen

A través de este estudio, que analiza la obra de los pintores Antonio López García y Euan Uglow, pretendemos dilucidar la relación existente entre el tiempo y la metodología en la pintura del natural.

Para ello clasificaremos diferentes concepciones del factor tiempo que condicionarán las búsquedas de nuestros protagonistas. La forma y el color se convierten en los fundamentos principales que irán consolidándose en la pintura gradualmente, pues los artistas incorporarán todas las variaciones perceptuales que experimenta la realidad física durante los años. Es una obra en continuo cambio que les permite acceder a problemas, reflexiones y planteamientos imposibles de detectar con inmediatez.

En definitiva, se trata de una lucha por la permanencia de la emoción, de la idea y del interés de los artistas hacia la realidad representada: es la prueba del tiempo.

### Palabras clave

Tiempo; metodología; pintura; color y forma.

### Abstract

Through this study, which analyzes the work of the painters Antonio López García and Euan Uglow, we aim to elucidate the relationship between time and methodology in naturalist painting. To do this, we will classify different concepts of the time factor that will affect the researches of our main characters. The shape and color become the main fundamentals that will be gradually consolidated in

---

1. Universidad de Sevilla. C. e.: [dserrano2@us.es](mailto:dserrano2@us.es)



the painting, as artists incorporate all perceptual variations undergoing physical reality over the years. It is a work in constant change that allows them to access issues, reflections and approaches impossible to detect promptly. In short, it's a struggle for the permanence of emotion, the idea and the interest of the artists to the represented reality: it's the test of time.

### Keywords

Time; methodology; painting; color and form.

.....

## INTRODUCCIÓN

El tiempo en la pintura del natural ha sido un tema de gran importancia pues el artista acude día tras día al lugar de representación buscando siempre idénticas condiciones físicas, y más concretamente, la estabilidad lumínica –que concierne al color y al tono– y formal. Por tanto, la pintura se convierte en la suma de innumerables momentos que representan un instante detenido en el imparable flujo temporal, pero también, como veremos en nuestros protagonistas, el anhelo de captación de la vida, un ideal que persigue atrapar los cambios que se producen en la realidad para incorporarlos en el cuadro.

Para nuestro objetivo, nos centraremos en analizar la importancia que el tiempo adquiere en la metodología pictórica de Euan Uglow (Londres, 1932-2000) y Antonio López (Tomelloso, 1936). Dos artistas contracorriente que trabajan al margen de la inmediatez que impulsa muchos de los productos artísticos contemporáneos. Ninguno de ellos se plantea el acabado absoluto de la obra, pues el proceso creativo y la vivencia junto al espacio real se alzan como verdaderos protagonistas.

La metodología empleada en esta investigación se apoya en gran medida en textos y entrevistas de los artistas, no obstante es fundamental contrastarlos con una reflexión sobre sus respectivas obras. Hemos realizado numerosos rastreos tratando de deducir el método de trabajo desarrollado y puesto que muchas obras se encuentran en proceso –incluso existen fotografías de diferentes estadios de un mismo cuadro– nuestras hipótesis han podido ser verificadas.

A través de esta indagación pretendemos responder a cuestiones que siempre han ido asociadas a la pintura de López y Uglow: ¿cuándo se da por terminada una obra de arte?, ¿es beneficiosa la prolongación pictórica en el tiempo?, ¿cómo se mantiene durante años el interés por un motivo?, ¿qué consiguen con la lentitud? y ¿realmente existe tal lentitud?

## LA IMPORTANCIA DEL TIEMPO

La realidad física es fuente inagotable de información que ayuda a construir la pintura realista. El artista descubre la realidad a través de la observación, por tanto, el natural se convierte en el requisito imprescindible para algunos creadores. Se trata de vivir junto al espacio real, de «acompañar al árbol», como diría el pintor Antonio López, uno de nuestros protagonistas. Para él la fotografía no ofrece lo mismo, tiene sus limitaciones:

El hecho de pintar es un misterio y aunque parta de una fotografía tengo que convertirla en pintura y no creo que la fotografía facilite las cosas. Francamente, creo que las dificulta. No confío en la fotografía demasiado. [...] Noto como este hombre (Richard Estes) usa la fotografía sin pensar que puede estar perdiéndose algo. Sin embargo, el europeo piensa, yo por lo

menos pienso, que se pierde algo, algo que está en lo medular de la pintura, en lo más esencial de la luz y del color.<sup>2</sup>

Si la fotografía aporta unas apariencias inalterables,<sup>3</sup> la realidad física está en continuo cambio. En ella el artista percibe nuevos colores, tonos y formas que varían y que favorecen –incluso buscando a la hora de pintar una estabilidad lumínica y formal– una percepción y representación de infinitas alternativas constructivas.

El objetivo es ahondar en la realidad, pues con las primeras sesiones pictóricas no basta para un profundo entendimiento de lo que se percibe ya que requiere de una atención prolongada en el tiempo. De este modo, el artista podrá traspasar una «barrera» y descubrir relaciones «semiocultas», imposibles de detectar a simple vista, que favorecen la unidad de la obra. En definitiva, es una actitud ética ante la realidad, de respeto, de aceptación del espacio físico tal y como se presenta. Ese hecho temporal provoca una incesante investigación sobre la «ciencia del arte» y sus leyes ópticas:

...Pacioli, Piero della Francesca, y más tarde Leonardo fueron representantes clásicos de la interpretación cognitiva del arte; Piero abandonó incluso la pintura para concentrarse en el estudio de las leyes que la rigen. Podría argumentarse que estos artistas del Quattrocento no identificaron el arte y la cognición, y que pensaban simplemente que el arte presupone el estudio de la realidad, especialmente de las leyes de la perspectiva y de la luz. Sin embargo, como no separaron las funciones del científico y el artista, cargaron con la función de estudiar la realidad.<sup>4</sup>

Nuestros protagonistas siguen esa larga tradición que estudia la realidad para comprenderla y posteriormente codificarla y representarla: ¿cómo representar aquello que no se entiende?

Sé que hay cosas, elementos, que no me gustan porque no los comprendo. Pero cuando me pongo a trabajar sobre ellos empiezo a entenderlos mejor y ocurre algo que está por encima de tu propio gusto estético...<sup>5</sup>

Podemos deducir de las palabras de Antonio López que se trata de un proceso evolutivo conformado por conocimientos de diversas procedencias tales como la importancia de la experiencia y de los condicionantes culturales. A saber: «...la forma del objeto que vemos no depende solamente de su proyección retiniana en un momento dado. En rigor, la imagen viene determinada por la totalidad de experiencias visuales que hemos tenido de ese objeto, o de esa clase de objeto, a lo

2. LÓPEZ, Antonio. *Conversación con Antonio López*, Zaragoza: Homs y Aqua, 2003, p. 36.

3. Curiosamente, en los años que nuestros protagonistas consolidan su lenguaje artístico –década de los 60– comienza el auge de la fotografía como parte fundamental y procedimental de la pintura realista, también llamado realismo fotográfico. Según Peter Sager este movimiento convive con otro denominado *realismo figurativo* que puntualmente se apoya en la fotografía pero como medio inspirativo. Para más información véase: SAGER, Peter. *Nuevas formas de realismo*. Madrid: Alianza Forma, 1986.

4. TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*, Madrid: Tecnos/Alianza, 2006, p.314.

5. LÓPEZ, Antonio. *Op. Cit.* p. 23.

largo de nuestra vida.»<sup>6</sup> La comprensión del espacio real se consigue también aportando información previa y conocimientos ya adquiridos. Es un equilibrio entre lo que la realidad ofrece y la aportación cognitiva que hace el artista. Si un pintor se propone, por ejemplo, representar un cuerpo humano y previamente ha estudiado anatomía, incorporará conocimientos que no percibe en la realidad pero que conoce gracias a esa ciencia.

Todos estos aspectos analíticos están condicionados por el factor tiempo, que consideramos imprescindible para descubrir la realidad. Pero, ¿de qué concepto de tiempo estamos hablando? Para ello, es conveniente aclarar y definir algunos tipos de tiempo que conviven en la creación de la pintura del natural. El primero de ellos es el tiempo real, cronológico, el que marca el reloj y que transcurre en una acción, es decir, el lapso temporal que tarda el artista en crear una obra y que estará formada por la suma de sucesivos instantes. El segundo es el tiempo histórico, el de la historia contada y que pertenece a la época concreta en la que el artista nos habla de su tiempo, de sus preocupaciones, de sus miedos, de sus deseos, en definitiva, de lo que acontece en él. Y el tercero, es el tiempo de conciencia, de cariz psicológico, que transcurre en la mente del artista y se ve reflejado en los cambios que se producen desde la concepción inicial de la obra.

Para nuestro estudio, nos detendremos en los tiempos real y psicológico pues el tiempo histórico no afecta directamente a la metodología pictórica, pues solo contextualiza diacrónicamente los acontecimientos que suceden en la obra.

## DEL TIEMPO REAL AL TIEMPO PSICOLÓGICO

Frente al espacio real, muchos artistas han necesitado, al igual que nuestros protagonistas, un tiempo dilatado para realizar sus trabajos: es lo que hemos denominado tiempo real. Este ha estado condicionado por las aspiraciones de cada creador. Así pues, a lo largo de la historia han existido grandes proyectos que requerían años de trabajo. Por ejemplo, la *Tumba de Julio II* diseñada por Miguel Ángel necesitó casi cuarenta años para su ejecución, algo lógico debido a su monumentalidad. Sin embargo, nos resulta llamativo que una pintura como *El gran vidrio* (1915-1923) de Marcel Duchamp, cuyas dimensiones son 227.5x175.8cm., haya necesitado ocho años de trabajo. También otros pintores como Cézanne y Balthus han demandado estos extensos ritmos temporales.

En nuestro caso estamos hablando de un tiempo relativamente dilatado pues Antonio López no está pintando ininterrumpidamente la Gran Vía, ya que solo acude a ella para continuar su obra durante un breve periodo de tiempo al año debido al cambio de luz que marcan las estaciones, teniendo que volver al año siguiente para captar de nuevo la luminosidad que requiere en concreto su intención artística. En el caso de Euan Uglow, que representa principalmente la figura humana, el abandono temporal está condicionado por las forzadas e insufribles poses que

6. ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza, 1979. p.63.

agotan a sus modelos. Por tanto, el tiempo real alude también a los motivos que se representan: los cambios de un modelo, de un objeto o de un paisaje. Afecta inevitablemente a las apariencias físicas pues es una realidad que envejece. Junto a este tiempo convive de manera simultánea y está implícito el tiempo psicológico. Por consiguiente, la obra pictórica es el resultado de la adecuación entre los cambios de la realidad y los cambios intelectuales y perceptuales del artista, generados en el transcurso de ambos constructos temporales.

La mente del creador evoluciona y percibe cada día la realidad de distinta manera, influyendo en ello factores emocionales o de intencionalidad que conducirían a una pintura viva, una obra en continuo cambio. En el caso de Antonio López llega a aumentar el tamaño del soporte o modificar drásticamente la idea inicial en obras como *Terraza de Lucio*. La realidad se encuentra desordenada y el artista la compone y organiza en el cuadro que demanda continuas modificaciones.

López confía tanto en la realidad que acepta su disposición y sus cambios. Se adapta al curso natural de la vida: «Cuando un paisaje, una calle, una persona, una flor o una fruta, una pared, me sugestionan, me emocionan lo hacen por como son y yo los respeto así; tal y como aparecen».<sup>7</sup>

Alguna vez se ha permitido ciertas licencias como sustituir la realidad por una copia de escayola debido a la descomposición de los frutos. Nos referimos al dibujo *Calabazas*<sup>8</sup>, pero en esta ocasión las búsquedas eran de tipo formal y no cromático-tonal. Trataba de representar los límites de los objetos, con lo cual no interfería ni en el proceso ni en el resultado. Por otro lado, Euan Uglow sí que modifica la realidad con frecuencia y principalmente para no representar distorsiones. Él busca una idea compositiva: «Estoy pintando una idea, no un ideal».<sup>9</sup> Distorsiona la realidad para que en el cuadro esté armonizada<sup>10</sup>. No obstante, también incorpora en su obra, al igual que López, los cambios que se producen en la realidad. Este hecho podría hacer eterno el proceso pictórico, pues la realidad muta inevitablemente. Entonces, ¿cuándo se considera que ha finalizado una obra?:

Yo creo que, en mi caso, está en relación con algo que pertenece a la pintura de la realidad: el tiempo. Si estás pintando en la calle o si estás pintando un árbol o una fruta pintas cosas que tienen un tiempo, tienen una caducidad. Puedes elegir entre seguir la pintura de memoria, con otras frutas o dejarlo cuando acabe su tiempo. Últimamente, yo elijo dejarlo como se queda. Cuando trabajas del natural, la confrontación se establece con el propio tema. Ante un rostro o una pared, te enfrentas al infinito. Frente a una calle o frente al mar, todo es poco, todo lo que vas echando es poco. Pero tú eres limitado. Llega un momento en que notas que ya no puedes más, o te cansas de ir allí, algo ocurre y decides ponerle término.<sup>11</sup>

7. LÓPEZ, Antonio. *Conversación...* p. 22.

8. Véase: GÓMEZ MOLINA, Juan J. «La estrategia del fracaso». En *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Capítulo XIV. Madrid: Cátedra, 2006. pp.519-551.

9. LAMBIRTH, Andrew. «Preview». *RA Summer Magazine*, 1989, p.12.

10. Para más información véase: LAMBIRTH, Andrew. «Euan Uglow», *Artists and Illustrators*, July 1989, p.57.

11. LÓPEZ, Antonio. *Conversación...* pp. 39-40.

Con las palabras de Antonio López interpretamos que más que una consumación o acabado hay un abandono de la obra. Ya sea porque el elemento representado es efímero e impide continuar y se ha incorporado toda la emoción y contenidos posibles o porque simplemente se desvanece el interés por el motivo. En cualquier caso lo que se desprende es la imposibilidad o dificultad de poner fin a la obra:

Después de que Vollard hubiera posado unas cien veces, lo más que pudo decir Cézanne es que la pechera de su camisa no estaba del todo mal. [...] Realmente, Cézanne nunca terminó nada. Iba tan lejos como podía y después abandonaba el trabajo. Eso es lo terrible: cuánto más se trabaja un cuadro, más imposible resulta acabarlo.<sup>12</sup>

Este recuerdo que Giacometti hace sobre el proceso de Cézanne nos lleva a plantearnos la siguiente pregunta: ¿cómo se sostiene el interés por un motivo durante un largo periodo de tiempo? Veamos qué respuesta nos sugiere Marcel Duchamp a esta ardua tarea:

P. C. — ¿Había dejado «El gran vidrio» en Nueva York?

M. D. — Sí. Y cuando regresé, tres años después, no volví a tocarlo. Mientras, se había producido esa rotura... Pero no fue eso lo que me decidió, sino el hecho de que ya no me interesaba. Usted sabe lo que es continuar algo después de ocho años... Es monótono... Se debe ser muy fuerte.<sup>13</sup>

Indudablemente se necesita una gran fortaleza mental para retomar año tras año el trabajo en el punto en que se quedó pues ello requiere revivir las motivaciones que te llevaron a elegir ese espacio y mirarlo con nuevos ojos. En resumen, es una resistencia de la emoción y de la idea a través del tiempo: es la prueba del tiempo.<sup>14</sup>

Por otro lado, sabemos que la ejecución pictórica dilatada en el tiempo no garantiza la obra de arte. De hecho, muchos artistas llegan al lienzo con una gran claridad y resuelven la pintura en pocas sesiones, aunque todo depende del lenguaje con que se trabaje y de los objetivos planteados. Sin embargo, son escasos los artistas que deciden trabajar a un ritmo reposado como lo hacen López y Uglow pues obviamente existe el riesgo de caer en un bucle obsesivo que desvirtúe el sentido esencial y unitario de la obra. Esta situación nos recuerda a Frenhofer, protagonista de *La obra maestra desconocida* de Honoré de Balzac. Motivo de inspiración para artistas como Picasso, Rilke, Schoenberg y Cézanne, entre otros. Este último llegó

12. LORD, James. *Retrato de Giacometti*, Madrid: Antonio Machado Libros, 2002, pp.23-24.

13. CABANNE, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 1972. p. 59.

14. Esta prueba del tiempo también tiene lugar antes del comienzo de algunas obras según López: *Muchas cosas que quiero hacer absolutamente tienen que esperar años. A veces las empiezo por darme ese placer, desahogarme un poco, y tienen que esperar empezadas. Hay una ventaja, eso lo decía García Márquez, que él ponía a prueba muchos argumentos, era la prueba del tiempo. Lo que aguanta la prueba del tiempo lo debes hacer. Esa historia que al cabo de los diez años sigue reclamando ser escrita, ser exteriorizada, eso, son palabras mayores. Y otras cosas, a los tres meses se te han olvidado... Quizás, la pena es que en la espera hay cosas que sufren, [...] Son esos buenos propósitos que se quedan sin realización. Yo pienso que cada uno de nosotros tiene una lista enorme de cosas sin hacer. Creo que se ha hecho nada más que una parte de todo lo que se ha soñado.* LÓPEZ, Antonio. Entrevista. Torre vieja, 07-06-2006.

a identificarse con este personaje literario que representa el fracaso de un artista víctima de su genialidad:

...Frenhofer no ha dejado un solo momento de trabajar y, de hecho, puede mostrar, ante la atónita mirada de sus contumaces visitantes, una obra maestra, cuanto menos, del exceso, pero del exceso de trabajo, una obra tan excesivamente trabajada que ya resulta indescifrable; una obra, en fin, que ya ha atravesado por completo el espejo de lo real, de lo exterior, para devenir una pura fantasía interior.<sup>15</sup>

Para Frenhofer era una necesidad íntima y vital, aunque fracasara en el intento. Si pretendes adentrar en la realidad estás obligado a trabajar al ritmo que ella te marca. Así lo confirma la actitud contemplativa de Balthus:

Saber captar la fragilidad de los pétalos y la languidez de los gatos y las niñas requiere una paciencia infinita, que no tiene nada que ver con las prisas de la vida moderna. [...] Tienes que sentir el estremecimiento de las cosas, el clima de las luces, matizadas, rasantes, que revelan la historia del tiempo, los distintos planos que se entrelazan. Es un trabajo esencialmente religioso cuya meta es la exultación de este mundo, vasto y divino.<sup>16</sup>

En suma, atrapar la vida y penetrar en las cosas es un ideal, una entelequia imposible. Hay también una actitud aséptica ante la creación, la realidad es la protagonista y el artista se limita a transcribirla. Volvemos, pues, a ese profundo respeto ante el mundo real cuya presencia enaltece el arte.

## APROXIMACIÓN GRADUAL A LA FORMA Y EL COLOR. LA BÚSQUEDA DE LA OBJETIVIDAD

Para entender la obra de Euan Uglow y Antonio López es necesario conocer su configuración a lo largo del tiempo. ¿Qué hacen en cada sesión? ¿Cómo construyen la imagen pictórica? ¿Existen etapas en el proceso? Para responder a estas cuestiones intentaremos analizar el proceso de ejecución de sus pinturas. Pero antes conocemos algunas premisas sobre su obra.

Como todos los artistas, nuestros protagonistas necesitan una metodología adecuada a sus búsquedas, es decir, «lo importante es que, en relación a lo que quieres decir, inventes la forma de decirlo».<sup>17</sup> Para construir el lenguaje que define a ambos son necesarias una serie de herramientas o recursos que permiten obtener aquello que buscan. Tanto Uglow como López han desarrollado todo un particular sistema de medición manual para aprehender las formas reales: con ayuda de una escuadra de madera apoyada en la mejilla van recorriendo el espacio y trasladando

15. CALVO SERRALLER, Francisco. «Introducción: ¿Una inocente ilusión?», en BALZAC, Honoré de, *La obra maestra desconocida*, Madrid: Visor Libros, 2003. p.17.

16. BALTHUS, *Memorias*, Barcelona: Debolsillo, 2003. pp.202-203.

17. LÓPEZ, Antonio. *Conversación...*, p. 31.

cada medida al cuadro<sup>18</sup>. Voluntariamente, han elegido esta vía de representación a la inmediatez que les brindan otros medios como la fotografía o las proyecciones. Necesitan una aproximación gradual paralela al proceso cognitivo de la realidad. Pero de nuevo hay un componente ético en todo esto. Como dijimos anteriormente, se trata de un respeto a la realidad, de no buscar atajos que aceleren el trabajo, de no engañar, de no entrar en contradicción con nada y trabajar en consonancia con su ética personal.

El objetivo en las primeras sesiones no es otro que plantear la totalidad atmosférica del espacio que se pretende representar. Previamente, se han tanteado unas formas –el encaje– que ayudan a orientar los planos de color. También es el momento de ajustar el encuadre y la escala.<sup>19</sup>

La primera aproximación es la parte más «fácil» de la pintura pero a partir de aquí comienza una aventura compleja y difícil de prever, basada en revisiones constantes que surgen a partir de una observación escrupulosa. Esta provoca cambios en la obra y correcciones que se convierten en perceptibles testigos temporales de lo que ocurre en cada sesión. El cuadro se transfigura en un contenedor de infinitas capas pictóricas que a veces se dejan entrever (fig.1)<sup>20</sup>, aunque en otras ocasiones quedan ocultas o acumuladas. A colación de lo anterior, recordemos una de las secuencias de la película *El sol del membrillo*:

Antonio tiene dudas acerca del tamaño del lienzo y también acerca de la conveniencia de bajar toda la composición unos cinco o seis centímetros, porque, según sostiene, el cuadro no respira bien por arriba. Aunque da pena corregir y perder el trabajo realizado, todo lo pintado queda ahí, «es cama».<sup>21</sup>

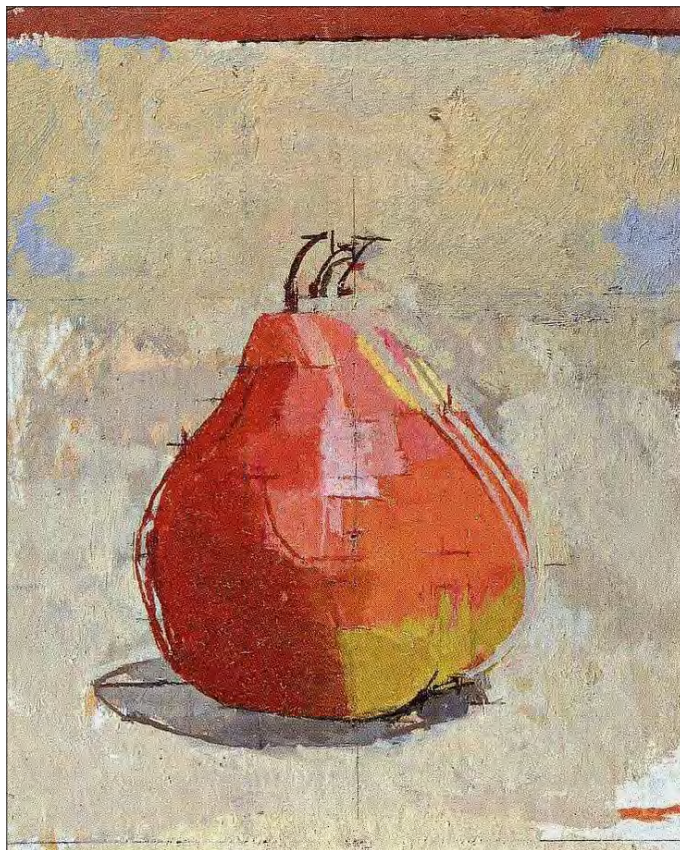


FIGURA 1. EUAN UGLOW. PEAR ROBUSTO, 1991-2000. ÓLEO SOBRE CARTÓN, 19X15,2CM. COLECCIÓN PRIVADA.

18. Para más información véase: SERRANO, David. «Caminos paralelos en el realismo pictórico contemporáneo. Antonio López y Euan Uglow». Sevilla: *Laboratorio de Arte*. N° 28, 2016. pp.595-614; «Metodología pictórica en la obra de Antonio López García». Sevilla: *Laboratorio de Arte*. N° 24, 2012, pp.717-737.

19. Como es obvio, cada uno de nuestros protagonistas tienen sus propias concepciones. Antonio López experimenta en el cuadro directamente pues nunca hace estudios previos, el cuadro se convierte en boceto y obra. Sin embargo, Euan Uglow llega al lienzo con las ideas muy claras, habiendo analizado con anterioridad posibles alternativas compositivas. Para más información véase: BRENSON, M.; CALVO SERRALLER, F., y SULLIVAN, E. J.: *Antonio López García, Dibujos, pinturas, esculturas*. Madrid: Lerner y Lerner, 1990; LAMPERT, Catherine. *Euan Uglow. The Complete Paintings*. Londres: Yale University Press, 2007.

20. Es un proceso técnico que consiste en el raspado –con una cuchilla– de la superficie pictórica cuando está seca. De este modo aparecen capas anteriores que van dejando constancia de la maduración intelectual del artista.

21. SABORIT, José. *Guía para ver y analizar El sol del membrillo*, Valencia: Nau Llibres, 2003. p.44.



Los tanteos y ensayos que experimentan las obras de López y Uglow son de tipo formal y cromático, dos fundamentos esenciales de toda pintura que, como veremos, avanzan paralelamente.<sup>22</sup> Como es obvio, con ambos principios se genera el engaño visual de tipo lumínico y espacial. Pero estas cualidades pictóricas son el resultado de determinadas relaciones cromático-formales y, por tanto, quedan alejadas de nuestros fines investigativos.

Nuestros protagonistas buscan la precisión de la forma y atrapar los límites de los objetos. Es un proceso paulatino que requiere de una medición constante pues este método manual conlleva un altísimo margen de error debido a las pulsaciones y movimientos naturales del cuerpo. Como consecuencia de este rigor formal obtienen espacios con grandes distorsiones que representan la perspectiva curvilínea<sup>23</sup>, característica de la visión humana.

Buscan todas las estrategias necesarias para conseguir los resultados que desean: hilos horizontales, plomadas y marcas en los objetos que ayudan a obtener la mayor objetividad posible. Ellos quieren ser fieles a lo que sus ojos ven desde un lugar determinado. Por tanto, hay que tener en cuenta que si representaran unas formas aproximativas, dibujadas a golpe de vista, en etapas avanzadas tendrían posiblemente que falsear algún dato ya que los elementos no encajarían.

...tengo tal obsesión por la exactitud, está tan en el fondo de mi trabajo, que trato de controlarla como sea, trazando señales, rayas. Esto me permite pasar a un estadio de libertad. Garantizar la exactitud de las cosas me permite ir a lo esencial. Sé que puedo lograr esa exactitud luchando, pero establezco la lucha a otro nivel.<sup>24</sup>

Estas declaraciones de Antonio López confirman que la forma es el único fundamento de la pintura para cuya mimesis existen medios manuales. Los podemos ver reflejados en los cuadros donde predominan marcas, coordenadas espaciales y el armazón cuadrículado que ofrecen las medidas (similar al «Velo de Alberti» o «Ventana de Leonardo»). Verdaderamente consiguen «geometrizar» el espacio real.

De este proceso deducimos en nuestros protagonistas una actitud imparcial y objetiva ante la realidad pues no dejan espacio para la invención. Cada forma se representa en el soporte según una transcripción rigurosa de la realidad. Esta manera de proceder se adapta fielmente a la definición que Linda Nochlin ofrece sobre el realismo: «...una representación verídica, objetiva e imparcial del mundo real, basada en una observación meticulosa de la vida del momento».<sup>25</sup>

22. Este hecho es decisivo pues repercute en el resultado final. Nada tiene que ver con un trabajo realizado a partir de fotografías donde las formas pueden considerarse definitivas, inamovibles, desde las primeras sesiones. El color será otra historia.

23. Cuestiones geométricas y perceptuales analizadas en: RABASA DÍAZ, Enrique. «Los viejos problemas de la perspectiva en la pintura de Antonio López García». Madrid: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. nº80, Primer Semestre de 1995. pp.459-476; Serrano, David. «De la perspectiva artificial a la visión natural en la obra de Antonio López García. Análisis sobre los sistemas de representación espacial y metodologías». Directora: Carmen Andreu Lara. Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, Sevilla, 2010.

24. LÓPEZ, Antonio. *Conversación...*, p. 35.

25. NOCHLIN, Linda. *El realismo*, Madrid: Alianza Forma, 1991, p. 11.

Una vez planteado un acercamiento provisional de la forma, los artistas intervienen con el color, pues el tono está implícito en él. Ambos buscan la estructura oculta de las cosas y la esencia de la realidad. No es una elucubración sino un ejercicio de síntesis obtenido mediante la eliminación de lo anecdótico:

Cézanne decía de él mismo que «representaba la naturaleza por medio del cilindro, de la esfera y el cono». [...] Sus cilindros, esferas y conos constituían algo análogo a los modelos físicos y a las «cualidades primarias» que la física utiliza para sustituir las cualidades «secundarias» en la representación que hace del mundo.<sup>26</sup>

También López y Uglow utilizan estos cuerpos geométricos para representar los elementos tridimensionales, una estrategia que ayuda a comprender y representar objetos complejos ya que resulta más fácil entender la incidencia de la luz sobre un cilindro que sobre un torso. Pero, ¿cómo construyen estos volúmenes? En el caso de Euan Uglow tienen un sentido «semivisual», imaginativo, es decir, delimita con nitidez los planos sabiendo que en la realidad no son exactamente así (fig. 2):

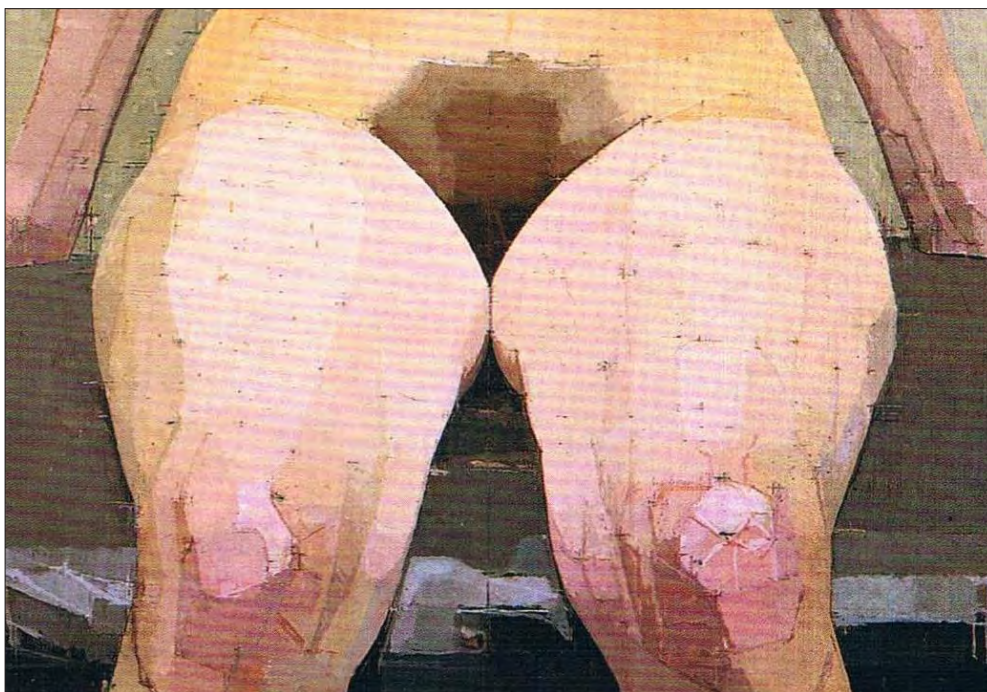


FIGURA 2. EUAN UGLOW. *CELEBRACIÓN DEL NUEVO TRAGALUZ*, (FRAGMENTO), 1986-1987. ÓLEO SOBRE LIENZO, 90X70CM. COLECCIÓN PRIVADA.

Esos planos de Uglow responden a cambios de color percibidos con una agudeza que uno diría rozan con lo alucinatorio si no fuera porque sabemos que estaba mirando la realidad... Su observación es tan exquisita que cada plano separado, cada color resalta como una nota de una canción graciosamente interpretada. Los planos se armonizan exactamente como notas.<sup>27</sup>

26. TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Op. Cit.*, p.319.

27. MCLEAN, J. *Euan Uglow*. New York: Salander O'Reilly Galleries, 1993, n.p.



FIGURA 3. ANTONIO LÓPEZ. *LA CENA*, (FRAGMENTO), 1971-1980. ÓLEO SOBRE TABLA, 89X101CM. COLECCIÓN ARTISTA.



FIGURA 4. ANTONIO LÓPEZ. *MADRID DESDE TORRES BLANCAS*, (FRAGMENTO), 1976-1982. ÓLEO SOBRE TABLA, 145X244CM. COLECCIÓN ARTISTA.

En el caso de Antonio López, la transición de un color a otro es más quebrada. Observemos en el cuadro *La cena* (fig.3) cómo representa las manos de María, su mujer. Es una síntesis de planos precisa pero no nítida. Quizás tenga una intención más expresiva y no tan aséptica como Uglow, y la aspiración de encontrar la emoción de la propia materia pictórica.

Los dos artistas buscan también la precisión del color. A diferencia de la forma, el color no dispone de ningún instrumento para alcanzarlo. Entonces, ¿de qué modo se consigue la objetividad del color? Será a través de la insistencia, de la repetición y de la revisión constante que imprimirá infinitas marcas de color –que a veces quedan ocultas– sobre los planos las cuales se convierten en comprobaciones certeras del matiz que le corresponde. Observemos en *Madrid desde Torres Blancas* (fig. 4) la cantidad de pinceladas y variaciones de color que el artista hace sobre el edificio para asegurarse.

En dicho proceso no se diferencian etapas pues siempre se hace lo mismo en cada sesión<sup>28</sup>: construir. Es un ejercicio de subdivisiones cromáticas, es decir, de lo general a lo particular. Lo que en un primer momento son dos manchas se convertirán de forma progresiva en dos y así sucesivamente. No se trata de la búsqueda del detalle, sino de consolidar el espacio representado. El detalle no es más que la consecuencia natural de construir, no es una meta. Por tanto, nuestros protagonistas tardan mucho en llegar al detalle pues este se convierte en un riesgo para la unidad de la obra. Cézanne, como nuestros artistas, conocía muy bien estos riesgos:

Tengo (Cézanne) que seguir trabajando, no para llegar al producto acabado, lo cual provoca la admiración de los imbéciles. Y esto que vulgarmente tanto se aprecia no es más que lo que hace un obrero y que torna la obra resultante antiartística y común. No debo pretender completar más que por el placer de hacer una obra más verdadera y sabia.<sup>29</sup>



FIGURA 5. ANTONIO LÓPEZ. MADRID DESDE CAPITÁN HAYA (FRAGMENTO), (TRES ESTADIOS), 987-1994. ÓLEO SOBRE LIENZO, 184X 245CM. MUSEO REINA SOFÍA.

Veamos a continuación cómo trabaja Antonio López la obra *Madrid desde Capitán Haya* (fig.5), en la cual apreciamos el avance de la pintura en tres estadios diferentes. En la primera secuencia, el edificio central es una abstracción que representa las dos caras del edificio mediante dos planos de color. Más tarde, una vez definida su ubicación, se ha incluido la parte superior de este y se ha comenzado a subdividir en franjas. Por último, en la tercera secuencia, se ha revisado de nuevo la situación del inmueble que se ha desplazado. Todo ello lo sabemos porque aún quedan restos de los planteamientos anteriores. El resultado es una pintura sintética donde adquiere

28. La mayoría de los artistas realistas que trabajan de fotografía se pueden permitir hacer un planteamiento inicial global y sobre este empezar a definir y detallar, o incluso detallar desde el principio. La estabilidad fotográfica bidimensional favorece la unidad de la obra, no tiene los mismos peligros.

29. CÉZANNE, Paul. *Correspondencia*, Madrid: Visor Dis., 1991, p. 194.

más relevancia el sentido de la globalidad de lo representado que los detalles. Como hemos visto nada se da por definitivo, pues en etapas más avanzadas se vuelve a modificar la forma.

Centrándonos ahora en Euan Uglow podemos apreciar que la forma se consigue también mediante el color (fig.6). Si observamos con detenimiento advertiremos cómo muchos contornos han sido dibujados varias veces –en su caso con diferentes colores– hasta que el artista abandona el trabajo y deja como resultado una maraña de líneas. No se trata de los clásicos «arrepentimientos», ni son cambios basados en cuestiones estéticas o compositivas sino que ponen de manifiesto una palmaria fidelidad al mundo real.



FIGURA 6. EUAN UGLOW. *DESNUDO*, 1962-1963. ÓLEO SOBRE LIENZO, 164X117CM. TATE, LONDRES.

Tienen tal obsesión con la mimesis que recurren a cualquier metodología para conseguirla. En este sentido, cuando Antonio López representa un espacio iluminado con luz artificial –luz cálida– se ve obligado a alumbrarse con una luz de día –bombilla azul– que le garantice mayor objetividad del color que persigue.<sup>30</sup> De no ser así, cuando el cuadro se observe con luz natural los colores estarán desvirtuados. Vemos cómo busca cualquier estrategia para conseguir sus fines: «Yo creo mucho en eso que te hace trabajar de una determinada manera».<sup>31</sup>

Todas estas búsquedas –formales, cromáticas y procedimentales– que conforman el proceso creativo no tendrían lugar sin la duda, que es el motor y el estímulo

30. El objetivo es aislar ambas luces: una que ilumina al motivo y otra que ilumina al artista. Las dos se encuentran separadas por paneles de madera de manera que no interfieran.

31. LÓPEZ, A. *En torno a mi trabajo como pintor*. Valladolid: Jorge Guillén, 2007. p.80.

que le hace seguir insistiendo una y otra vez tanto en el espacio real como en el pictórico. A saber:

...la duda lo cubre todo con sus olas. A la pregunta [...] ¿cuál es tu mayor aspiración?, respondió (Cézanne) con la palabra «certidumbre». Pero la duda fue su compañera durante toda su vida...<sup>32</sup>

Cuando se trabaja durante mucho tiempo una obra, como hemos visto que hacen nuestros artistas, esta pierde unas cualidades para ganar otras. Si por un lado pierde espontaneidad, frescura, impronta y fluidez, por otro en cambio gana en contenido, madurez, solidez y hondura. Así pues, de todo lo anterior se deduce que el proceso adquiere carácter protagónico ya que no se busca el acabado final ni el detalle. Es más importante estar junto al motivo, acompañarlo, que la conclusión de la propia obra.

Para finalizar, y tras el análisis realizado, creemos que ha quedado patente la importancia que el tiempo posee en el proceso de trabajo de Antonio López y Euan Uglow. Sin esa dilatación temporal no sería posible la comprensión y representación de la realidad que tiene lugar gracias a un profundo compromiso y respeto al mundo visible. En definitiva, se trata de una relación emocional entre el artista y la realidad.

## CONCLUSIONES

Una vez expuestas las búsquedas de nuestros protagonistas es el momento de extraer las conclusiones que intentan responder a las hipótesis planteadas.

A lo largo de este estudio hemos visto la importancia que tiene el tiempo en el desarrollo de una obra y cómo afecta al resultado. Es un tiempo dilatado que permite descubrir la realidad, por tanto el artista está obligado a aceptar el ritmo natural de la vida. Esta «lentitud» del proceso que ambos llevan a cabo conlleva que la unidad, la totalidad y lo esencial se conviertan en la mayor preocupación de sus obras pictóricas.

Como hemos comprobado, la prolongación temporal pictórica pone a prueba el interés y el compromiso de los artistas con la realidad que representan, propiciando un inevitable abandono de la obra que nunca se da por terminada. Y es que la duda es la compañera inseparable de ambos artistas que los conduce a insistir una y otra vez sobre el motivo para alcanzar la mayor objetividad de la percepción visual.

En suma, la obra de Euan Uglow y Antonio López siempre se ha interpretado como una búsqueda de la paralización del tiempo y de un instante eterno. Sin embargo, después de analizar sus metodologías y lo que nos desvelan sus obras creemos que se trata de la captación de la vida o, siendo más precisos, de la imposibilidad de atraparla. Por ese motivo las obras cambian constantemente y no es el instante atrapado sino la prolongación del tiempo y su devenir lo que ansían captar.

---

32. ASHTON, Dore. *Una fábula del arte moderno*, Madrid: Fondo de cultura Turner, 2001, p.58.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza, 1979.
- ASHTON, Dore. *Una fábula del arte moderno*, Madrid: Fondo de cultura Turner, 2001.
- BRENSON, M.; CALVO SERRALLER, F., y SULLIVAN, E. J.: *Antonio López García, Dibujos, pinturas, esculturas*. Madrid: Lerner y Lerner, 1990.
- BALTHUS, *Memorias*, Barcelona: Debolsillo, 2003.
- CABANNE, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 1972.
- CALVO SERRALLER, Francisco. «Introducción: ¿Una inocente ilusión?», en BALZAC, Honoré de, *La obra maestra desconocida*, Madrid: Visor Libros, 2003. pp. 9-27.
- CÉZANNE, Paul. *Correspondencia*, Madrid: Visor Dis., 1991.
- GÓMEZ MOLINA, J.J. «La estrategia del fracaso». En *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Capítulo XIV. Madrid: Cátedra, 2006. pp.519-551.
- LAMBIRTH, Andrew. «Preview». RA Summer Magazine, 1989.
- LAMBIRTH, Andrew. «Euan Uglow», *Artists and Illustrators*, July 1989, p.57.
- LAMPERT, Catherine. *Euan Uglow. The Complete Paintings*. Londres: Yale University Press, 2007.
- LÓPEZ, Antonio. *Conversación con Antonio López*, Zaragoza: Homs y Aqua, 2003.
- LÓPEZ, Antonio. Entrevista. Torreveja, 07-06-2006.
- LÓPEZ, Antonio. *En torno a mi trabajo como pintor*. Valladolid: Jorge Guillén, 2007.
- LORD, James. *Retrato de Giacometti*, Madrid: Antonio Machado Libros, 2002.
- MCLEAN, J. *Euan Uglow*. New York: Salander O' Reilly Galleries, 1993.
- NOCHLIN, Linda. *El realismo*, Madrid: Alianza Forma, 1991.
- RABASA DÍAZ, E. «Los viejos problemas de la perspectiva en la pintura de Antonio López García». Madrid: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. n°80, Primer Semestre de 1995. pp.459-476.
- SABORIT, José. *Guía para ver y analizar El sol del membrillo*, Valencia: Nau Llibres, 2003.
- SAGER, Peter. *Nuevas formas de realismo*. Madrid: Alianza Forma, 1986.
- SERRANO LEÓN, David. «Camino paralelos en el realismo pictórico contemporáneo. Antonio López y Euan Uglow». Sevilla: *Laboratorio de Arte*. N° 28, 2016. pp.595-614.
- SERRANO LEÓN, David. «Metodología pictórica en la obra de Antonio López García». Sevilla: *Laboratorio de Arte*. N° 24, 2012, pp.717-737.
- SERRANO LEÓN, David. «De la perspectiva artificial a la visión natural en la obra de Antonio López García. Análisis sobre los sistemas de representación espacial y metodologías». Directora: Carmen Andreu Lara. Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, Sevilla, 2010.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*, Madrid: Tecnos/Alianza, 2006.

# ISABEL QUINTANILLA: EL REALISMO DE LO COTIDIANO. ¿HIPERREALISMO?

## ISABEL QUINTANILLA: THE REALISM OF THE DAILY LIFE. HYPERREALISM?

M<sup>a</sup> del Pilar Garrido Redondo<sup>1</sup>

Recibido: 22/02/2016 · Aceptado: 08/07/2016

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2017.16055>

### Resumen

Isabel Quintanilla es uno de los miembros más destacados del llamado «realismo madrileño», grupo que encuadra a una serie de artistas que optan por la realidad, especialmente la cotidiana, como razón de ser de su obra. Fiel a esa línea artística que, sin atender a otras tendencias, modas o vanguardias, ha defendido desde que comenzó su andadura en el camino del arte, los cuadros de Isabel Quintanilla nos transmiten la emoción de la artista ante la naturaleza de las cosas. Por ello, y aunque por la perfección de la factura, por algunos aspectos de detallismo o por similitud temática, pudiera parecer, a primera vista, que la obra de Isabel Quintanilla se acerca a la de los hiperrealistas americanos, las técnicas utilizadas por la pintora y la atmósfera, el lirismo que impregnan sus cuadros, la alejan claramente de esta tendencia con la que de forma tan poco adecuada se la comparó y con la que nada tiene que ver.

El análisis que sigue está basado en conversaciones inéditas del autor del mismo con la propia artista y en opiniones de otros autores estudiosos de su obra.

### Palabras clave

Isabel Quintanilla; arte contemporáneo; realismo cotidiano; grupo de Madrid; tradición; modernidad; hiperrealismo; sentimiento.

### Abstract

Isabel Quintanilla is one of the most outstanding members of the so called «Madrileñan Realism», a group that includes a number of artists who choose the reality, especially everyday reality, as a core reason of their work. Following that artistic trend which she has supported since the very beginning of her artistic life, without paying any attention to other tendencies or fashions, Isabel Quintanilla's paintings reveal the artist's emotion facing the nature of things. Therefore, and though

---

1. Licenciada en Filosofía y letras (Geografía e Historia) por la UCM. Licenciada en Arte por UCM. DEA por la UNED. C. e.: [espigarre@gmail.com](mailto:espigarre@gmail.com)



at first sight her work might be considered close to the American hyperrealistic painting (due to the perfection of her brush stroke, some aspects on details or similar subjects), in fact the techniques used by the painter as well as the atmosphere, the lyricism covering her paintings keep her firmly away from that tendency, with which she was so wrongly related to. The following analysis is based on unknown conversations of the author of this study with the artist herself, as well as on opinions of other experts on her painting.

### Keywords

Isabel Quintanilla; contemporary art; everyday realism ; group of Madrid; tradition; modernity; hyperrealism; feelings.

.....

## LA PINTURA DE ISABEL QUINTANILLA: DIFERENCIAS CON EL HIPERREALISMO

«La nuestra es una realidad cotidiana, la que vivimos, la que está a nuestro lado y lo que queremos es retratar nuestra época, que es lo que hicieron Goya o Vermeer, lo que también hizo Velázquez, que con el mismo lenguaje innovó y supo decir».<sup>2</sup>

En España el período que siguió a la Segunda Guerra Mundial confirmó la preponderancia del arte no figurativo frente a la herencia de la tradición. Esta preponderancia se concreta con la aparición en Madrid, en 1957, del grupo informalista «El Paso». Su importancia es decisiva en el empuje vanguardista: los galeristas les organizan exposiciones y desde los órganos oficiales se les presenta, con gran éxito, en la XXIX Bienal de Venecia de 1958. A partir de aquí vanguardia se identificó con abstracción. «El Paso» se disuelve en 1960 y, en los primeros años de la década, el empuje informalista empieza a decaer apareciendo opciones alternativas al mismo. Así asistimos al nacimiento de una «Nueva Figuración», integrada por varios grupos, uno de los cuales (el «Equipo Crónica») introduce el Pop en España, y vemos también el éxito del Op Art, del Arte Cinético, del Povera, del Minimal, del Dadaísmo del madrileño grupo «Zaj» junto a la aparición, a finales de la década, del grupo madrileño «Nueva Generación». En este contexto de multiplicidad de opciones (en ninguna de las cuales encajaban) se encuadra el trabajo de un grupo de artistas, entre los que se encuentra Isabel Quintanilla, cuya obra empieza a ver la luz a finales de los 50, en pleno predominio informalista, y que optan por la realidad como razón de ser de su obra. Trabajan prácticamente en el anonimato durante una década, de manera callada y solitaria, sin atender a modas ni vanguardias. Pintan lo que ven sus ojos, sin filtros, del natural. Miran y reflejan la realidad de sus días con gran oficio. Lo hacen por opción, sin dejarse influir por las tendencias en boga. Son los pintores de la realidad cotidiana, los artistas del llamado «realismo madrileño» del que forman parte Amalia Avia, María Moreno, Antonio López, Isabel Quintanilla, Esperanza Parada y los hermanos Julio y Francisco López. Grupo formado por amigos y compañeros de la Escuela de Bellas Artes, en donde coinciden en los años 50, y cuya amistad se vio reforzada más tarde por el matrimonio (María Moreno- Antonio López; Isabel Quintanilla- Francisco López; Esperanza Parada-Julio López). De modo, que hay que hablar de ellos como integrantes de un grupo generacional afines en la vida, la amistad y en el arte. Carecen de ideario común y no han redactado jamás un manifiesto, pero resulta patente en ellos un aire de familia: el valor de lo acabado, la sencillez de los motivos pictóricos, un universo de interiorización poética, la excelencia en el dibujo, el dominio de la técnica y, sobre todo, una mirada afín y una meta común: el realismo. Realismo que, en su voluntad de reafirmar el objeto al margen de compromisos políticos y propuestas

---

2. Conversación personal del autor con Isabel Quintanilla. Madrid, enero-abril 2007.

militantes, tuvo que nadar contra corriente, fue incomprendido y sometido a veces a críticas implacables.

«Fue muy duro durante el franquismo. Estábamos discriminados por la cultura oficial».<sup>3</sup>

A la rehabilitación de su arte, a la salida de esa situación de olvido en que trabajaban, no fue ajena la aparición y el auge del hiperrealismo, tendencia con la que, de forma tan poco acertada, se les equiparó.

«No teníamos nada que ver con ellos. Éramos conscientes de que el planteamiento era distinto. También éramos distintos culturalmente. La cultura americana no tiene nada que ver con la europea».<sup>4</sup>

En efecto, el hiperrealismo es una tendencia artística, nacida en EE. UU. a finales de los años 60, que propone reproducir la realidad con más objetividad que la fotografía. Sus orígenes se remontan al Pop Art en lo referente a los temas pero a diferencia de éste no integra los objetos reales en sus cuadros sino que los reproduce con la máxima fidelidad posible, utilizando para ello la fotografía como modelo. Esta tendencia radical de la pintura realista no puede existir sin ella. Los artistas la utilizan como soporte, pintando cuadros sobre proyecciones fotográficas o utilizando un sistema de retícula para traspasar las imágenes al cuadro lo más fielmente posible. Acostumbran a trabajar con grandes formatos, cubriendo el lienzo con pincel o pistola, raspando si es preciso la pintura para evitar cualquier resto de relieve, y hacer que el resultado final sea tan liso como el de la fotografía. Las técnicas más habituales son el óleo y la pintura acrílica pero también emplean el gouache, el temple y la acuarela.

Este estilo no puede considerarse un movimiento en el sentido formal del término. Los hiperrealistas nunca se constituyeron en grupo ni tienen manifiesto propio, pero sí hicieron exposiciones que los presentaron como un estilo. Entre ellas, en 1969, la del Museo de Whitney, «22 Realistas» en cuyo catálogo apareció por primera vez, acuñado por Louis Meisel, el término fotorrealismo. Más tarde, la consagración definitiva del movimiento tendría lugar con su exposición en la Documenta 5 de Kassel de 1972 que, comisariada por Harald Szeemann, prestó una atención preferente al realismo fotográfico.

Entre los primeros artistas norteamericanos (la 1<sup>a</sup> generación que nace entre 1932-1940) están Richard Estes, Charles Bell, Ben Schonzeit, Don Eddy, John Baeder, Robert Bechtle, Robert Cottingham, Tom Blackwell, Chuck Close, Audrey Flack (la única mujer del grupo) y Ron Kleemann. Pero también podemos destacar a Paúl Staiger, John Kacere, Richard McLean, Malcolm Morley, Jack Mendenhall y Ralph Goings.

Más allá de las fronteras norteamericanas otros pintores contribuyeron a la internacionalización del movimiento. Entre ellos podemos citar a los españoles

3. MAMMÍ, Alexandra citando a Isabel Quintanilla en: «Realismo contro vanguardia. I nuovi siamo noi che facciamo le figure».- *Settimanale «L'Espresso»* (nº20. Año XLII; 16 de mayo 1996) p. 113.

4. POSADA KUBISSA, Teresa: «Del realismo y sus huellas» en el Catálogo de la Exposición Antológica: *Isabel Quintanilla*. Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, 1996, p. 24.

Gregorio Palomo y Eduardo Naranjo, al chileno Claudio Bravo, al hispano argentino Enrique Sobisch, a los franceses Christian Boltanski y Jean Olivier Hucleux, al británico John Salt, al suizo Franz Gertsch, al italiano Domenico Gnoli o a los alemanes Dieter Asmus, Nikolaus Stortenbecker y Peter Nagel.

Hemos de señalar que dentro del hiperrealismo se dan cita muchas tendencias, por lo que más que de hiperrealismo habría que hablar de hiperrealistas. En este sentido son clarificadoras las palabras de Chuck Close: «*Encuentro un poco arbitrario que un conjunto de pintores de inclinaciones diversas sean clasificados con una misma etiqueta*».<sup>5</sup>

Aunque se trata de un movimiento artístico poco unitario, podrían establecerse dos tendencias: una vinculada al realismo fotográfico de origen Pop y que agruparía a Morley, Close, Flack, Estes, Goings, Cottingham, Eddy y Salt entre otros, y otra más conectada con la tradición pictórica occidental y que agruparía a Beal, Katz, Bailey, Asmus, Stortenbecker y Nagel entre otros. Notas comunes a las dos tendencias son la exactitud en la representación, el recurso a procedimientos ilusionistas, el interés que demuestran por el fenómeno visual y su carácter distanciado y frío, manteniendo al espectador a distancia y transmitiendo informaciones asépticas, vacías de emoción.

En el hiperrealismo el punto de partida no es el propio objeto, sino una imagen de su imagen que sustituye a la realidad en la que se basó. Los hiperrealistas parten de la fotografía pero ésta no es el objetivo; no la utilizan para imitar la realidad sino para reconstruirla y el resultado es una nueva realidad creada por el pintor. Esta manipulación de lo real es lo que diferencia al hiperrealismo del realismo tradicional.

Tras lo expuesto hasta ahora, procederemos al análisis de la pintura de Isabel Quintanilla, comparándola con el hiperrealismo para poner de manifiesto las diferencias entre estas dos maneras de afrontar la realidad.

De todos los pintores que se adscriben al «realismo madrileño» Isabel Quintanilla es la que más rigurosamente se ciñe al objeto, la que con mayor exactitud transcribe el modelo. Isabel Quintanilla no «representa» interpretando sino que presenta austeramente, conduciéndonos al mismo tiempo a los terrenos de su propia vivencia y ese modo de hacer produce obras de una belleza incomparable. Su perfección formal no responde a los criterios hiperrealistas con los que nada tiene que ver. En efecto su obra pictórica, que se encuadra dentro del realismo figurativo, está muy alejada técnicamente del fotorrealismo americano aunque a veces, por algunos aspectos de detallismo o similitud temática, se la pueda confundir con éste a primera vista. Así, por ejemplo, ante la perfección de la factura, podría parecernos que Isabel Quintanilla quisiera competir con la instantaneidad de la fotografía. Pero no es la suya una pintura fotográfica, no es una pintura que copie simplemente la realidad. No es fotográfica porque esa pintura extremadamente representativa es también evocación y lirismo, casi podríamos decir nostalgia, añoranza por algo perdido. En palabras de Antonio Manuel Campoy, Isabel Quintanilla «*mira a su*

---

5. MATHEY, François, citando a Chuck Close en *Le réalisme américain: du dix-huitième siècle à nos jours*. Génova, Skira, 1978, p. 172.

*alrededor con la fidelidad de una lupa, pero también ¿por qué no? con la angustia del que parece despedirse de algo».*<sup>6</sup>

Hay en su obra un encuentro con las cosas mismas, cuyo traslado al lienzo se realiza con la precisión de una cámara fotográfica, pero con un lirismo que la cámara nunca tendrá. Es el suyo un realismo detallista en el que la realidad se llena de sugerencias. Porque ser realista no significa elaborar un duplicado de lo real, de las cosas, sino descubrir su esencia.

De sólida formación académica y admiradora de la tradición figurativa española, la cultura y el arte del pasado han tenido una gran importancia en la formación artística de Isabel Quintanilla.

«La tradición artística española está llena de magníficos hallazgos realizados con el lenguaje realista que es una característica marcada de nuestro arte».<sup>7</sup>

Su pintura, de técnica depuradísima, encuentra sus raíces en la más larga y rica tradición de Occidente. Pintura que retoma y apuesta por el decir clásico en cuanto a técnica, materiales, texturas, composición, pero que es presente vivo en su forma de traducir la realidad. Pintura actual, saturada de realidad vivida. Así, los cuadros de Isabel Quintanilla responden a un planteamiento creativo que ha defendido desde que empezó a caminar en el mundo del arte, es decir, prácticamente toda su vida. Porque la pintura de Isabel es pintura de empeño, fiel a esa línea precisa que contra modos y modas se propuso seguir desde el principio, y que ha mantenido a lo largo de su trayectoria artística.

«Hace años que decidimos hacer un tipo de trabajo. Lo asumimos y lo que nos preocupa realmente es ser coherentes con nuestro trabajo: Exponer es accesorio».<sup>8</sup>

Quintanilla toma la realidad como un reto y se plantea un trabajo que no conoce las prisas, que lleva un tiempo determinado. Trabajo que es difícil de seguir por lo poco que se ha mostrado en público su obra, al menos en España. En efecto, la escasa presencia de su pintura en exposiciones en nuestro país, con algunas excepciones, contrasta con su asidua presencia en Alemania y, lamentablemente, a pesar de ser una de las pintoras más significativas del realismo contemporáneo español, gran parte de su obra se encuentra en colecciones fuera de España.

Sus cuadros nos llevan a un reencuentro con nuestro propio mundo. A lo largo de toda su trayectoria artística y en total coherencia con el realismo figurativo, Isabel Quintanilla nos transmite su emoción ante la naturaleza de las cosas. Los temas de su pintura beben en las fuentes de su entorno más cercano, de los lugares donde transcurre su vida, lugares elegidos y dispuestos por ella.

6. CAMPOY, Antonio Manuel: *Diccionario crítico del arte español contemporáneo*. Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, S.A. 1973, p. 340.

7. QUINTANILLA MARTÍNEZ, Isabel: «Mi propia obra dentro del realismo» en *El realismo actual* (Tesina de Licenciatura) Facultad de Bellas Artes de Madrid. Enero 1982, capítulo III; p. 15.

8. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Isabel, citando a Isabel Quintanilla en: «López- Quintanilla delante de la realidad». *Revista Arte y Parte* (nº2; abril-mayo 1996), p. 49.

«¡Qué es lo que voy a pintar! Pues lo que tengo más cerca, lo que conozco, lo que quiero».<sup>9</sup>

El natural le ofrece infinidad de sugerencias plásticas que ella siente la imperiosa necesidad de trasponer al lienzo. Dentro de la realidad se siente especialmente atraída por la luz, ese fenómeno que por su rápida evolución y constante cambio tanto le fascina e interesa reflejar.

«Para mí la luz es lo que me explica las cosas, la que me las hace atractivas. Muchas veces estás alrededor de ellas y no las ves y hay un momento, un día, en el que se establece un diálogo entre el tema y tú que te va indicando el encuadre, los colores, la perspectiva. Todo eso me lo descubre la luz».<sup>10</sup>

Importantísima es la luz para esta artista en su propósito de representar la realidad. Ella es la protagonista, el objeto de estudio y la preocupación de su producción artística. Luz entendida como atmósfera, como espacio, como fuente que revela formas y objetos. Por ello sus obras, aunque de temática repetida, se nos presentan siempre como novedosas, diferentes... Lo son por el tratamiento, por la emoción, por la sensibilidad con que fueron creadas. En sus cuadros la realidad se transforma y cambia en virtud de esa luz que recibe.

La pintura de Isabel Quintanilla está llena de sugerencias y matices. Es evocadora y sirve de elemento de unión entre el artista y el espectador aunque los objetos o ambientes representados sean distintos de los actuales. Pero precisamente esto es lo que les da fuerza de testimonio y les otorga una sensación de belleza detenida. En «Cántico» Jorge Guillén exalta así la humilde realidad diaria: «*El balcón, los cristales, unos libros, la mesa. ¿Nada más esto? Sí, maravillas concretas...*»<sup>11</sup> Maravillas concretas son los objetos sencillos que pinta Isabel.

Una visión personal del mundo sólo la pueden dar la experiencia y la vida. A través de ambas Isabel selecciona los simples elementos del mundo exterior, los objetos sin más: un vaso de agua, un árbol, un interior, un paisaje.... Y los relaciona, los organiza no sólo a través de la mirada sino también del sentimiento.

«Yo pinto lo que veo y lo que siento; pinto mi realidad».<sup>12</sup>

A Isabel Quintanilla la realidad le inspira sentimientos, sorpresa, ternura, admiración, vida en una palabra. Y son esa vida, ese sentimiento, algunos de los aspectos que junto con su sorprendente maestría más nos atraen de su obra porque son la clave para lograr esa realidad transcendida que se respira en ella, esa admiración que nos produce el simple objeto, el humilde objeto representado.

En sus lienzos se propone y logra el objetivo de transmitirnos la emoción ante la naturaleza de las cosas de forma clara, sin ideas preconcebidas.

«Cuando yo pinto me quito de la cabeza a artistas pintores; nunca pienso: Voy a hacer algo al estilo de... Algo de poso siempre me habrá quedado de gente a la que admiro,

9. Conversación personal del autor con Isabel Quintanilla. Madrid, enero-abril 2007.

10. Conversación personal del autor con Isabel Quintanilla. Madrid, enero-abril 2007.

11. GUILLÉN, Jorge: «Más allá», IV en *Cántico*. Barcelona, Editorial Planeta, 1991.

12. Conversación personal del autor con Isabel Quintanilla. Madrid, enero-abril 2007.

pero no de manera consciente cuando voy a pintar, porque como yo pinto con la realidad delante, es la realidad la que me está mandando, la que me está obligando».<sup>13</sup>

La elección de los temas se realiza de forma espontánea y en ella la artista se decanta por el aspecto de la realidad al que se siente afín. Pinta empujada por un impulso o por necesidad e expresión. Selecciona y compone por pura intuición, por pura sorpresa ante la realidad de las cosas que la acompañan y que forman parte de su entorno.

«Ese cuadro pequeño con las flores...Eran unas flores que estaban allí, en mi estudio y que durante unos días no se me había ocurrido pintarlas. De pronto supe que las pintaría, quizá, pienso ahora, porque pensé que ya estaban a punto de morir».<sup>14</sup>

En cuanto a la técnica, se muestra fiel a los principios del realismo. La que usa la mayoría de las veces para pintar es el óleo, por el que muestra una clara preferencia.

«La tengo, dentro de las técnicas de caballete, por una de las más ricas en empastes de la superficie táctil. Para hacer una pintura detallada, analítica, como la que yo hago, resulta algo más lento pero se puede conseguir el detalle con precisión y facilidad».<sup>15</sup>

Isabel Quintanilla considera que es la que puede dar más matices de profundidad por su textura suave y oleosa. En esto vuelve a enlazar con la tradición pictórica española con la que se siente identificada. Su realismo artístico enlaza con la idea de artista y pintura tradicional: prepara sus lienzos o tablas, estudia los pigmentos, las mezclas, los aglutinantes... Conoce todo el trabajo previo de la labor pictórica y así reivindica la práctica artística en su acepción técnica, con su esfuerzo por dominar el oficio de la pintura. Esta revalorización de la técnica artística se traduce en obras elaboradas, minuciosas, en las que se evidencia el rigor del trazo, del color, de la pincelada. El soporte preferido es el lienzo pegado a tabla aunque en un primer momento la mayoría de sus obras las realizara sobre tabla. En ocasiones utiliza sólo el lienzo.

Su pintura, de perfección realista y de inconfundible personalidad, ha ido evolucionando a lo largo del tiempo, impregnando el rigor de un personal lirismo, acentuando el buscado contraste de las sombras y la luz, manteniendo el color en las sombras, conservando la armonía en el claroscuro en cuadros como «El teléfono» (Figura 1) y equilibrando el sentimiento íntimo con la realidad exterior, llevándonos a los terrenos de su propia vivencia.

Hablar de la vida de Isabel Quintanilla es hablar de su obra. Su biografía humana y artística queda plasmada en la realidad cotidiana que reflejan sus cuadros. En ellos la realidad vivida y la pictórica se funden en una sola, señalando fechas, marcando retos, trazando un recorrido personal y estético del que da testimonio su pintura.

13. Conversación personal del autor con Isabel Quintanilla. Madrid, enero-abril 2007.

14. RUIZ de LACANAL y RUIZ-MATEOS, María Dolores, citando a Isabel Quintanilla en: *La pintura de Isabel Quintanilla* (Tesina de Licenciatura) Facultad de Bellas Artes, Sevilla, 1984 (nota nº 6) p. 136.

15. QUINTANILLA MARTÍNEZ, Isabel: *Op. Cit.* p. 19.

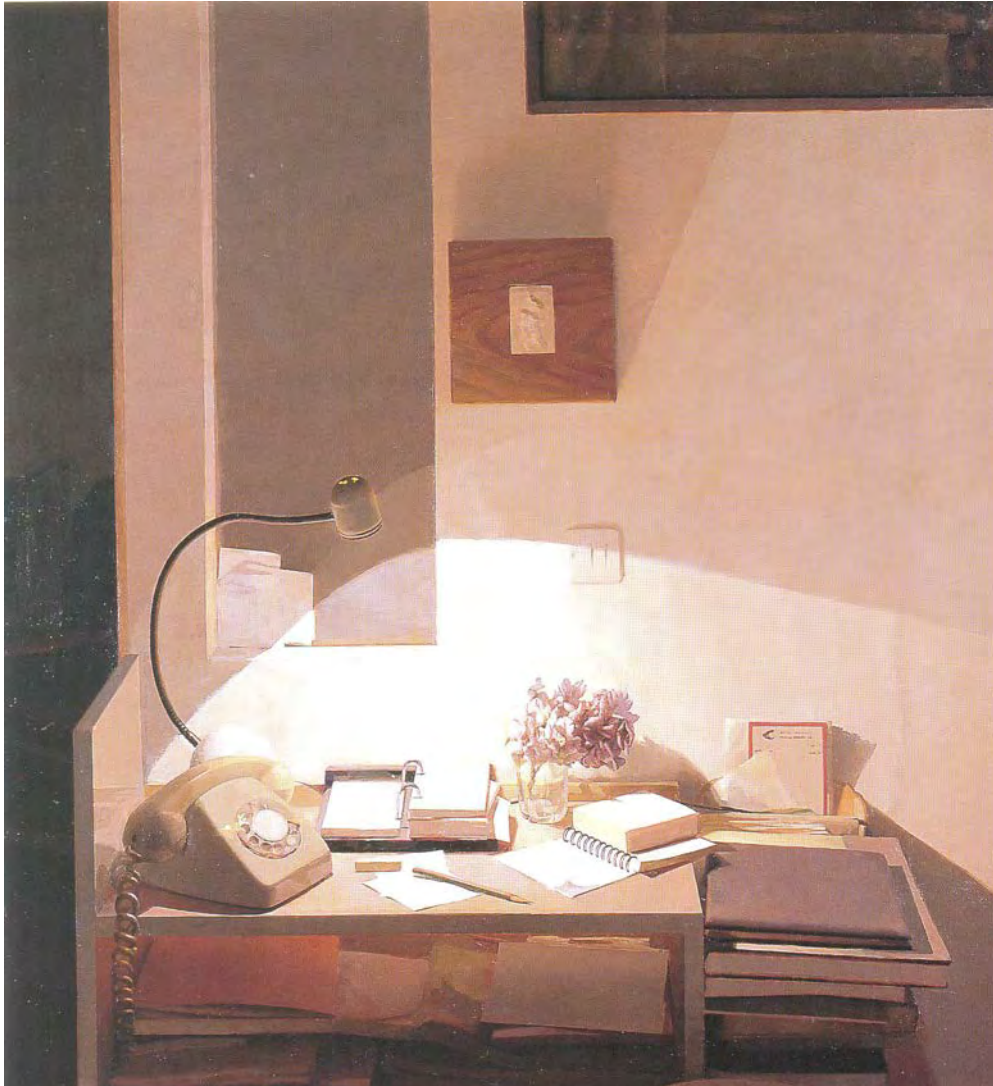


FIGURA 1. «EL TELÉFONO»: 1996.- ÓLEO SOBRE LIENZO PEGADO A TABLA (110X100CMS.). COLECCIÓN PARTICULAR (MADRID)  
Fuente: Catálogo de la exposición *Realistas de Madrid*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2016, p. 91.

Analizar su evolución artística no es otra cosa que hacer un recorrido por su vida. La obra de Isabel Quintanilla es autobiografía

«De Maribel conozco, y son para mí como las más cautivadoras páginas de una biografía, cada uno de sus cuadros, cada uno de sus dibujos, pues en cualquiera de ellos veo, además de un cuadro o un dibujo, un episodio conmovedoramente contado de nuestra vida».<sup>16</sup>

Sus temas más usuales, casi siempre llevados al lienzo directamente desde el natural, son aquellos que de alguna manera reflejan su entorno cotidiano. Pinta lo

---

16. LÓPEZ HERNÁNDEZ, Francisco: «Divagaciones de la memoria» en el Catálogo de la exposición: *Otra realidad: Compañeros en Madrid*. Madrid, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, 1992, p. 69.





FIGURA 2. «CUBIERTOS CON MEMBRILLOS»: 1973.- ÓLEO SOBRE TABLA (56X60CMS.). COLECCIÓN PRIVADA (ALEMANIA).  
 Fuente: Catálogo de la exposición *Isabel Quintanilla: Kunstpreis der Stadt Darmstadt 1987*. Darmstadt, Kunsthallen Darmstadt, 1999-2000, p. 63.



FIGURA 3. «VASO»: 1969.- GRAFITO SOBRE PAPEL (34X25CMS.). COLECCIÓN GALERÍA BROCKSTEDT (HAMBURGO).  
 Fuente: Catálogo de la exposición *Dalla Realtà*. Roma, Academia Española de Roma, 1996, p. 80.

cercano, lo que le llega, con lo que se compenetra. Son momentos de su vida, interiores de su propia vivienda o de su estudio, utensilios de cocina, calles de su barrio, retratos de personas de su entorno... Es posible conseguir una impresión de la vida de la pintora a través de sus cuadros. Con ellos viajamos a los años de la época de Roma, tan importante en su evolución pictórica, y admiramos los «Nocturnos en Roma», «El jardín de la Academia» (en la que estaba becado su marido, el escultor Francisco López Hernández.), «La casa roja» o «Roma». En ellos descubrimos el cuarto tan vivido y entrañable de la «Habitación de la plancha», la mesa con sus «Flores favoritas», la cocina donde los «Cubiertos» (Figura 2) reposan en el escurridor y el «Vaso de agua» (Figura 3) queda abandonado sobre la ventana. Con ellos recorreremos su «Taller» (Figura 4) y, a través de la «Puerta roja» (Figura 5) entreabierta, entreveremos la calle nocturna de un «Otoño» familiar. Ellos nos invitan a través de las «Ventanas» a atisbar las copas de los árboles o los edificios cercanos y al reposo del «Jardín», cerca de la «Higuera» donde duerme la «Gata Mini» y nos hacen conocer a sus seres más queridos: su esposo «Francisco López», su hijo «Francesco» y su nieta «Anabela» (Figura 6). Son lugares y seres familiares queridos, observados por ella y sobre los que vierte su personalidad decidida, enérgica, entrañable y que quedan plasmados en el lienzo como testimonio de tantos momentos, en realidad de toda una vida.

Tras lo expuesto, resulta evidente la forma poco acertada con la que se ha querido comparar la obra de esta artista del realismo madrileño con la de los hiperrealistas americanos. Es posible que el éxito de este movimiento ayudara a su despegue porque el mundo que retratan los hiperrealistas, en cuanto a realidad tangible, puede acercarse al que ella representa, pero esa manera de hacer, fotográfica, mecánica, no tiene nada que ver con la suya. La pintora afirma rotunda: «*Mi obra pictórica está, por temática y concepto, dentro del realismo figurativo y muy alejada del fotorrealismo americano*».<sup>17</sup>

Por otra parte hay que precisar que los pintores del «Grupo de Madrid», y por tanto Isabel Quintanilla,

17. QUINTANILLA MARTÍNEZ, Isabel: *Op. Cit.* p. 15.



FIGURA 4. «EL TALLER»: 2005.- ÓLEO SOBRE LIENZO (150X140CMS.). COLECCIÓN DE LA ARTISTA (MADRID).  
Fuente: Catálogo de la exposición *Pinceladas de realidad*. La Coruña, Museo de Bellas Artes de La Coruña, 2005, p. 162.

habían encontrado su forma artística mucho antes de que surgiera esta tendencia y, además, es curioso observar que el hiperrealismo no tiene prácticamente cultivadoras femeninas quizá porque, tal como sugiere Consuelo de la Gándara, las pintoras «*intuyen que ese supermanierismo epitelial y edulcorado representa una concepción del arte que no nace del realismo sino del Pop Art*».<sup>18</sup>

En efecto nada tiene que ver la pintura de Isabel Quintanilla con el hiperrealismo. Analicemos las diferencias:

En primer lugar, el hiperrealismo es una tendencia artística que tiene características y raíces específicamente americanas y que nace como una derivación radical

---

18. GÁNDARA, Consuelo de la: «La presencia de la mujer en el arte del siglo XX» en el Catálogo de la exposición: *Mujeres en el arte español: 1900-1984*. Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, Ayuntamiento de Madrid, 1984, s.p.



FIGURA 5. «LA PUERTA ROJA»: 1978.- ÓLEO SOBRE TABLA (164X108 CMS.).  
COLECCIÓN PRIVADA (ALEMANIA).  
Fuente: Catálogo de la exposición *Otra Realidad. Compañeros en Madrid*.  
Madrid, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, 1992, p. 62.

del Pop. El realismo de Isabel Quintanilla, que hunde sus raíces en la más rica tradición occidental, es anterior en el tiempo, como ya hemos dicho, a la aparición de los hiperrealistas y presenta frente a estos una nueva alternativa al realismo de nuestro tiempo. Es el suyo un realismo cuya identidad puede entenderse, en cierta medida, como la continuidad de una tradición que comprende la realidad como un sentimiento que se sobrepone a la mera representación.

«Si la representación está vacía de sentimiento y sugerencias, poco valor tendrá en sí; será una representación banal y retórica en lugar de una realidad trascendida, sugerente y cargada de sentido».<sup>19</sup>

Por otra parte, los hiperrealistas parecen aspirar al «absolutismo de la representación». Tal como comenta Louis K. Meisel<sup>20</sup>, representan los objetos reales con la mayor fidelidad posible, haciendo que la pintura parezca una fotografía, sirviéndose para ello de la utilización de documentos fotográficos como modelo pictórico y de medios mecánicos para transferir la información al lienzo. En este sentido es importante que desmarquemos la obra de Isabel Quintanilla de cualquier tentación de absolutismo en la representación por mucho que nos asombre su capacidad expresiva. Es también importante señalar que el derroche de brillantez hiperrealista es totalmente ajeno al planteamiento de esta pintora, cuya obra se caracteriza por una evidente ausencia de lo espectacular, lo esplendoroso, lo deslumbrante.

Isabel Quintanilla se detiene en el límite de la realidad, sin adornarla de brillos ni dorarla para conseguir un especial esplendor. Ella parte de lo que tiene delante y no desdeña lo que pueda haber de vulgar o sin gracia: una «Col rizada» (Figura 7), unas «Lombardas» (Figura 8), un «Conejo desollado», una «Tapia» desportillada, un «Bodegón de ajos» o un «Cubo de basura».

19. QUINTANILLA MARTÍNEZ, Isabel en el Catálogo de la exposición: *Realidade, realismos*. Santiago de Compostela, Auditorio de Galicia, 1997, p. 123.

20. MEISEL, Louis K.: *Photo-realism*. N. York, Harry N. Abrams Publishers, 1985, pp. 12-15.



FIGURA 6. «ANABELA»: 2004.- ÓLEO SOBRE LIENZO PEGADO A TABLA (48X44CMS.). COLECCIÓN DE LA ARTISTA (MADRID). Fuente: Catálogo de la exposición *Pinceladas de realidad*. La Coruña, Museo de Bellas Artes de La Coruña, 2005, p. 160.

«Pinto siempre lo cercano, lo que me llega, lo que vivo, con lo que me compenetro».<sup>21</sup>

Nada en ella nos deslumbra más allá de la realidad tamizada por el sentimiento.

También podemos observar cómo, en el hiperrealismo, las relaciones entre el artista y el objeto-tema se caracterizan por una distancia afectiva y por el uso de la fotografía que, de simple recurso, pasa a ser argumento definitivo. Ciertamente Isabel Quintanilla no toma, en general, la fotografía como punto de partida para su labor creativa, sino que parte de la realidad del mundo visible más próximo, que se convierte en una temática válida en sí misma y portadora de unos valores,

---

21. Conversación personal del autor con Isabel Quintanilla. Madrid, enero-abril 2007.



FIGURA 7. «LA COL RIZADA»: 1988.- PASTEL SOBRE PAPEL (49'50X65CMS.). GALERÍA BROCKSTEDT (HAMBURGO). Fuente: Catálogo de la exposición *Isabel Quintanilla*. Madrid, Galería Leandro Navarro, 1996-1997, s.p.



FIGURA 8. «LOMBARDAS»: 2008.- ÓLEO SOBRE LIENZO SOBRE TABLA (80X90 CMS.). COLECCIÓN PRIVADA (MADRID). Fuente: Catálogo de la exposición: *Cincuenta años después*. Madrid, Galería Leandro Navarro, 2009, p. 8.

contenidos y sentimientos, en contraposición a la temática vacía de toda significación de los hiperrealistas.

«He utilizado la fotografía cuando no he tenido más remedio, cuando me han encargado algo. Pero eso a una artista no le lleva a nada. Copiando del natural eres tú la que desarrollas, la que afrontas el problema».<sup>22</sup>

Sus contenidos hacen alusión al mundo de las ideas y de las emociones, alejándose también de los contenidos de los realismos críticos

No olvidemos que en el hiperrealismo hay un gusto por el detalle (que también aparece en los cuadros de Isabel Quintanilla), por los grandes formatos (de los que se aleja la pintora) y por la presencia de una luz cruda e invariable que está lejos de esa captación de la atmósfera cuando se tiene en cuenta el tiempo, de esa luz intérprete de sentimientos que nos muestra la obra de Quintanilla.

«Aunar la luz con el detalle de las formas me parece labor compleja pero fascinante. Y, aunque al materializar la naturaleza sólo pueda captar con débil reflejo la riqueza del modelo, intuyo que por este camino hay un campo inagotable de emociones para el artista».<sup>23</sup>

En otro orden de cosas, los hiperrealistas no pretenden tener mensaje ni compromiso y se limitan escrupulosamente, sin comentarios, sin implicaciones, al reflejo de la simple realidad. Ante las obras hiperrealistas nos sentimos atraídos por la precisión extrema, el virtuosismo formal, la minuciosidad en el detalle, por esa indudable brillantez visual (que hace a J.O. Hucleix decir que el hiperrealismo americano «*es como una repetición de la realidad, una realidad deslumbrante y cegadora, una alucinación*»)<sup>24</sup> sin embargo huérfana del reflejo en la tela de las emociones, los sentimientos, el alma del artista que encontramos en las obras de Isabel Quintanilla.

22. POSADA KUBISSA, Teresa: *Op. Cit.* p. 25.

23. QUINTANILLA MARTÍNEZ, Isabel: *Mi propia obra...* pp. 17 y 18.

24. SAGER, Peter: *Nuevas formas de realismo*. Citando una entrevista de Jean-Olivier Hucleux con J. Caumont (nota 8; cap.II) Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 61.

«Las soledades me emocionan...Un sitio donde se trajina mucho y de repente parece como si algo se quedara mudo, suspendido en el aire...Y siento la necesidad de transmitir esa emoción, de plasmar ese sentimiento».<sup>25</sup>

Así, mientras el hiperrealismo traduce literal, fría y fotográficamente la realidad a través de medios sofisticados y la representación de la imagen está plasmada en el cuadro, unas veces con el calco de la fotografía y otras con la reproducción directa y mecánica hecha sobre el lienzo por procedimientos serigráficos, en el «realismo cotidiano» de Isabel Quintanilla la preocupación por la comunicación, por la comunión con el espectador, se combina con la revalorización del acto de pintar, concebido en un sentido tradicional.

«Porque se pueden decir cosas nuevas, se puede innovar con el lenguaje de siempre».<sup>26</sup>

Interés que se traduce en una gran preocupación por las cuestiones técnicas. En este sentido ya hemos visto que este realismo utiliza los medios tradicionales: lienzo o tabla, óleo, témpera, acuarela, veladuras, pincel o lápiz. Así lo manifiesta la propia artista:

«Nosotros somos unos pintores que seguimos pintando, quiero decir pintando físicamente, igual que pintaba la gente del siglo pasado, o como podían pintar Goya o Velázquez».<sup>27</sup>

Medios con los que la pintora consigue una perfecta integración del color y una variada gama cromática de infinidad de valores tonales que apreciamos en obras como «La noche» (Figura 9). Pero, sobre todo, como ya hemos indicado en diversas ocasiones, lo que diferencia al realismo madrileño de los cuadros hiperrealistas es la atmósfera, el sentimiento que se respira en sus telas.

En efecto, el hiperrealismo constituye una forma de ver la pintura totalmente desprovista de subjetividad, sin emoción (de ahí el nombre de cool-art que algunos le dan) Richard Estes lo define como «Una forma fría, abstracta de ver las cosas, sin



FIGURA 9. «LA NOCHE»: 1995.- ÓLEO SOBRE LIENZO PEGADO A TABLA (130X110CMS.). MUSEO MUNICIPAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO (MADRID). Fuente: Catálogo de la exposición *Luz de la mirada*. Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2003, p. 173.

25. Conversación personal del autor con Isabel Quintanilla. Madrid, enero-abril 2007.

26. LÓPEZ HERNÁNDEZ, Francisco: «Maribel» en el Catálogo de la exposición: *Pinceladas de realidad*. La Coruña, Museo de Bellas Artes de La Coruña, 2005, p. 130.

27. POSADA KUBISSA, Teresa: *Op. Cit.* p. 25.

*ningún comentario ni compromiso*»<sup>28</sup>. La implicación personal del artista no existe y tampoco se pide la del espectador.

Posición totalmente opuesta a la de la pintura de Isabel Quintanilla que persigue que el espectador, cuando contempla sus cuadros, se convierta en partícipe de lo que está viendo, despertando en él, a través de la representación de una realidad sentida, recuerdos, vivencias y emociones.

«El espectador también tiene que ser partícipe de lo que está viendo. Una de las cosas que más me gustan es que cuando contemple un cuadro le vengan muchas vivencias, muchos recuerdos, que sienta el olor de la plancha caliente de la «Habitación de costura». Eso es lo que he perseguido, el transmitir algo real, de verdad, sentido de verdad».<sup>29</sup>



FIGURA 10. «MIS FLORES FAVORITAS»: 2003.- ÓLEO SOBRE LIENZO PEGADO A TABLA (45X45CMS.). COLECCIÓN DE LA ARTISTA (MADRID). Fuente: Catálogo de la exposición *Pinceladas de realidad*. La Coruña, Museo de Bellas Artes de La Coruña, 2005, p. 158.

28. CHASE, Linda citando a Richard Estes : «L'Hyperrealisme américain» en *Les Hyperrealistes américains*. Paris, Filipacchi, 1973, p.10. Tomado de la entrevista aparecida en la revista *Art in America* ( noviembre 1972).

29. Conversación personal del autor con Isabel Quintanilla. Madrid, enero-abril 2007.

Es importante mencionar que la iconografía del hiperrealismo, por la que desfilan todos los tópicos de la civilización americana (drugstores, distribuidores de sándwiches, vitrinas de supermercados, cementerios de coches, rodeos populares...) y en la que podemos observar objetos y comportamientos cotidianos de la época, elude todo tipo de connotaciones personales, filosóficas, morales o políticas. Nunca hasta entonces una pintura había estado tan llena de detalles y vacía de significado. La temática de la obra de Isabel Quintanilla, intimista, cercana, familiar, del mundo doméstico o el entorno próximo, la aleja de esa visión externa y ajena al artista que encontramos en la pintura americana.

«Lo que me gusta es reflejar las cosas que encarnan recuerdos. A diferencia de la fotografía, un cuadro realista incorpora la vida. Lo natural cambia constantemente, tienes que buscarlo y entenderlo, atrapararlo con rapidez porque cambia de continuo, cambia la luz, cambia la situación...».<sup>30</sup>

La obra de Isabel Quintanilla, de un indudable dominio técnico, sugiere estados de espíritu: «La máquina de coser» o «Mis flores favoritas» (Figura 10), escenas familiares: «El cuarto de la plancha» o «Taller», resucita momentos y recuerdos: «Nocturno en Roma», «El jardín de la Academia» o «Interior, Paco escribiendo» (Figura 11) y, a pesar de su aparente frialdad analítica, de su impactante objetividad, nos transmite una intensa emoción ante los seres y las cosas. Frente a la fría y objetiva narración hiperrealista, la de Isabel es una crónica de la realidad subjetiva, cálida.

«Siempre hemos pensado que lo que teníamos que reflejar era algo vivido, conocido por nosotros. Esa puede ser nuestra originalidad: el hacer algo de verdad vivido, de verdad sentido, pero no sólo por nosotros sino por la gente, por la comunidad que tienes alrededor. Que el espectador se reconozca en nuestra obra».<sup>31</sup>

Ciertamente, lo que intentan recrear los pintores hiperrealistas, es la identidad del modo de vida americano, de la «*american way of life*»<sup>32</sup> por medio de la repetición de los mismos temas, «*de los que los artistas escogen el suyo propio convirtiéndolo en su marca de fábrica*»<sup>33</sup>. Así, Cottingham elige rótulos luminosos, Eddy coches nuevos, Salt carrocerías oxidadas, Estes (Figura 12) y Goings escaparates, almacenes y



FIGURA 11. «INTERIOR. PACO ESCRIBIENDO»: 1995. -ÓLEO SOBRE LIENZO PEGADO A TABLA (130X99CMS.) COLECCIÓN DE LA ARTISTA (MADRID).

Fuente: Catálogo de la exposición *Pinceladas de realidad*. La Coruña, Museo de Bellas Artes de La Coruña, 2005, p. 157.

30. GAVIOLI, Laura : «La complessa realtà», citando a Isabel Quintanilla en el Catálogo de la exposición: *Realidad: arte spagnola della realtà*. Potenza, Galleria Civica di Palazzo Loffredo, 2007, p. 41.

31. Conversación personal del autor con Isabel Quintanilla. Madrid, enero-abril 2007.

32. GUIGON, Emmanuel: «Prefacio» en el Catálogo de la exposición: *Hyperrealismes USA; 1965-1975*. Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, 2003, p. 16.

33. GUIGON, Emmanuel: *Ibidem*.





FIGURA 12. «CABINAS TELEFÓNICAS»: 1967.- PINTURA ACRÍLICA SOBRE MASONITE (122X175CMS.). MUSEO THYSSEN- BORNEMISZA (MADRID). Fuente: Catálogo de la exposición *Hiperrealismo 1967-2012*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2013, p. 74.

comercios de Nueva York o de comida rápida, McLean hipódromos de caballos, Close rostros distantes, Flack objetos personales y de consumo (Figura 13), Blackwell hace de la motocicleta su objeto fetiche, Kleemann pone su interés en los grandes vehículos agrícolas, Bell nos ofrece juguetes y máquinas expendedoras de brillantes reflejos (Figura 14), Schonzeit presenta grupos de alimentos de intenso color, mientras Mendenhall y Bechtle plasman el ambiente de la clase media americana. Contrariamente a esto, la iconografía de Isabel Quintanilla no se centra en un solo tema. El repertorio es completo, variado y abarca los cuatro grandes géneros pictóricos: retrato, bodegón, paisaje y pintura de interior. En cada uno de ellos hay una voluntaria repetición de modelos y temas que son vistos cada vez con nuevos descubrimientos.

«Los temas son casi siempre los mismos. A veces los he repetido. Como yo pinto del natural eso me ofrece muchas posibilidades y si un tema me gusta lo repito cuantas veces quiero. Otras veces cambio de tema porque me apetece hacer algo nuevo porque siempre que te pones a pintar afrontas nuevos retos. Todos los cuadros son retos. Es bueno pensar que siempre hay algo más que conseguir y superar».<sup>34</sup>

34. Conversación personal del autor con Isabel Quintanilla. Madrid, enero-abril 2007.



FIGURA 13: «REINA»: 1976.- PINTURA ACRÍLICA SOBRE LIENZO (203X203 CMS.). COLECCIÓN SUSAN P. Y LOUIS K. MEISEL (NUEVA YORK). Fuente: Catálogo de la exposición *Hiperrealismo 1967-2012*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2013, p. 79.

Repetición motivada por la búsqueda tenaz de la renovación de los modelos clásicos, que está lejos de significar un agotamiento de los temas porque con ella llega a un enriquecimiento del conocimiento de la realidad. Es un estudio permanente, en el que cada cuadro significa un reto nuevo, una nueva conquista plástica.

No olvidemos que los hiperrealistas, fascinados por los reflejos, juegan con el ilusionismo de la imagen utilizando las apariencias y captan el mundo del reflejo como una artificiosa interpretación de lo real. Sin embargo Isabel Quintanilla

aborda sus temas de forma natural, sin artificios, consciente de su deseo de ser «captadora de instantes».

«Como no puedo detener el instante ni el tiempo, me valgo de signos específicos y reconocibles para detenerlos y representarlos».<sup>35</sup>



FIGURA 14. «PARAGON»: 1988.- ÓLEO SOBRE LIENZO, (127X244 CMS.). GALERÍA LOUIS K. MEISEL (NUEVA YORK). Fuente: Catálogo de la exposición *Hiperrealismo 1967-2012*. Madrid, Museo Thyssen- Bornemisza, 2013, pp. 56-57.

En sus cuadros sabe revelar lo imperceptible, transcribir el objeto en su verdad original, captar la evidencia sin supercherías, es decir, hacer perceptible, no imitar. En la pintura realista de Isabel Quintanilla nada hay de artificioso porque en ella se parte de un mundo propio, personal, interiorizado y, en consecuencia, natural. Mundo que nos remite al espacio de la privacidad, a exteriores o interiores llenos de presencias, en obras como «Homenaje a mi madre» (Figura 15) donde la máquina de coser evoca, con la presencia familiar de los objetos, la personalidad y la ausencia de Ascensión Martínez, su madre. Como tan acertadamente indica Javier Tusell, su pintura «No sólo nos arroja una realidad material ante los ojos sino que también nos hace ver la presencia de las ausencias, los otros objetos o personas que estuvieron presentes allí, en algún momento».<sup>36</sup>

También es preciso señalar que los fotorrealistas en sentido estricto no parten de la objetividad de lo natural y de su reflejo en la retina sino de la indirecta realidad de la fotografía. Por ello, siguiendo el concepto fotográfico, valoran por igual los objetos desde el punto de vista cromático y visual. La fotografía lo reduce todo a un plano de forma diferente a como lo hace el ojo. En el hiperrealismo todo es nítido, tanto en el plano próximo como en el lejano y la distancia real de los objetos y los distintos planos están tratados con el mismo criterio. Por su parte, los realistas, al no utilizar la fotografía, hacen una valoración como lo haría la vista, representando la distancia real de los objetos, valorando la proximidad y la lejanía a través de la gradación cromática y formal. El efecto de un cuadro fotográfico, en cuanto a atmósfera y sensación espacial, nunca podrá ser el mismo que el de una obra realista.

35. QUINTANILLA MARTÍNEZ, Isabel: Catálogo de la exposición: *Realidade...* p. 123.

36. TUSELL GÓMEZ, Javier: «Compañeros en Madrid: Anatomía de un grupo generacional» en el Catálogo de la exposición: *Otra realidad: Compañeros en Madrid*. Madrid, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, 1992, p. 130.



FIGURA 15. «HOMENAJE A MI MADRE» 1970.- ÓLEO SOBRE TABLA (72x86 CMS.). BAYERISCHE STAATSGEMÄLDE SAMMLUNGEN (MUNICH). Fuente: Catálogo de la exposición *Pinceladas de realidad*. La Coruña, Museo de Bellas Artes de La Coruña, 2005, p. 36.

En palabras de Rafael Moneo: «No cabe aquí hablar de realismo como simple ejercicio mimético que se complace en el automático reflejo de la realidad (...) Cabría, en todo caso, el referirse a una sorpresa de naturaleza casi ontológica ante los seres que nos rodean, ante los paisajes en que nos encontramos, ante los momentos que vivimos: todo parece tener en su obra la consistencia de lo irrepetible, de lo único, de lo memorable».<sup>37</sup>

Cierto es que los cuadros hiperrealistas tienen luces y sombras en matices nunca vistos anteriormente pero carecen de atmósfera, de ese fluido cargado de sentimiento y significación, de participación personal y comunicación que está presente en los cuadros de Isabel Quintanilla.

«Me gusta que el que vea el cuadro saque sus consecuencias e imagine su historia, tal vez más de lo que yo le estoy contando. Porque mi historia es la mía, pero si el espectador llega a sentir el cuadro y descubre en él su propia historia, el lienzo se convierte en algo más cercano porque lo que se ve reflejado es la propia vida. Claro que para poder transmitir algo primero hay que sentirlo».<sup>38</sup>

Es esa neutralidad aséptica, esa franca ausencia del artista la que marca la diferencia entre una y otros

Parece claro que frente a la frialdad fotográfica de los hiperrealistas, Isabel Quintanilla no renuncia a la expresión subjetiva, con lo que la realidad representada adquiere un tono intimista que dignifica lo trivial. Y es que como dice Julio López Hernández: «Igual que en la poesía hay algo más que las palabras, en el realismo hay algo más, siempre, que la realidad que ves representada»<sup>39</sup>. Así, la exacta reproducción de la realidad, lograda por la pintora a través de un minucioso cultivo del detalle, no abandona por ello el tono intimista que caracteriza todas sus composiciones, la mirada sensible, la presencia de su ser y de su sentimiento ante las cosas. Como afirma Antonio López García: «El sentimiento le da una significación a la pintura que la fotografía no tiene y, además, tu propia limitación, tu condición de hombre que hace una cosa, no alcanza nunca la suficiente perfección, por lo que no hay frialdad. Una pintura y una fotografía son realidades diferentes».<sup>40</sup>

En fin, la consolidación del hiperrealismo, en otro orden de cosas, se produce en el seno de sociedades económicamente avanzadas, de alto desarrollo económico, de

37. SUSANNA, Álex citando a Rafael Moneo: «Realidades del realismo» en el Catálogo de la exposición: *Realidades de la realidad*. Toledo, Museo de Santa Cruz, 2005, p. 29.

38. Conversación personal del autor con Isabel Quintanilla. Madrid, enero-abril 2007.

39. LÓPEZ HERNÁNDEZ, Julio: «Testimonios» en el Catálogo de la exposición *Luz de la mirada*. Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2003, p. 65.

40. FERNÁNDEZ BRASO, Miguel, citando a Antonio López García en: *La realidad en Antonio López García*. Madrid, Ediciones Rayuela, 1978, p. 101.

superabundancia y bienestar social. Es evidente la diferencia respecto a las condiciones socioeconómicas en que se produce el movimiento realista al que pertenece Isabel Quintanilla, tan alejadas de la opulencia americana.

«Nuestro grupo sale de otro mundo totalmente diferente del de la cultura americana. La cultura americana de ese momento pertenece a otra galaxia y, por otra parte, su tradición no es comparable con la nuestra».<sup>41</sup>

Para finalizar, una vez analizadas las diferencias entre la pintura de Isabel Quintanilla y la hiperrealista, podríamos resumir así todo lo expuesto anteriormente en las siguientes conclusiones.

## CONCLUSIONES

Del grupo de los realistas madrileños, tal vez sea Isabel la más «realista», la que más se ciñe al objeto a lo largo de su actividad pictórica. Sería por tanto la más susceptible de ser identificada con el hiperrealismo. Sin embargo, por talante intelectual y por propuesta plástica, las diferencias entre su pintura y la de los fotorealistas parecen evidentes.

Isabel Quintanilla aborda sus temas sin artificio, captando los detalles, el tiempo que pasa. Sabe también revelar lo imperceptible, transcribir el objeto en su verdad original, captar la evidencia sin supercherías. Más allá de la anécdota o del reflejo de la realidad, da libre curso a la emoción y al sentimiento, manteniéndose fiel a esa realidad matizada por su propia sensibilidad que se respira en sus obras.

Evidentemente, lo primero que percibe el espectador de la obra de Isabel Quintanilla es virtuosismo formal, conseguido a través de una rigurosa disciplina que supone la permanencia de métodos tradicionales y, al mismo tiempo, la superación de las fórmulas aprendidas. Conociendo, reflexiona y modifica y éste es el núcleo de su aportación al realismo

La pintura de Isabel Quintanilla se presenta con gran pureza y transparencia de color. La precisión del trabajo pictórico es siempre extraordinaria e indica cuál es su relación con la realidad. Realidad que no puede confundirse con la fotográfica, de la que se separa mediante una postura, cultural y técnicamente hablando, radicalmente distinta: no la fría realidad a través de un medio fotográfico, sino la luz de la naturaleza que define y matiza los objetos.

A Isabel Quintanilla le gusta reflejar las cosas que encarnan recuerdos porque, a diferencia de la fotografía, un cuadro realista incorpora la vida. Entiende que lo natural cambia constantemente y quiere buscarlo, entenderlo, atraparlo con rapidez porque cambia de continuo, cambia la luz, la situación... La fotografía, sin embargo, puede modificar pero no enriquecer.

En efecto, la objetividad y precisión que se desprenden de la obra de Isabel Quintanilla no tiene nada que ver con la máquina fotográfica sino con un absoluto

41. Conversación personal del autor con Isabel Quintanilla. Madrid, enero-abril 2007.

dominio técnico de la pincelada, del trazo, del color. Así, mientras en los hiperrealistas el proceso es técnico y mecánico, en Isabel es absolutamente pictórico. La fotografía es frontal y el ojo humano es envolvente y analizador de lo que ve. La realidad que capta Isabel Quintanilla tiene toda la complejidad del ojo humano que descubre ambientes, luces, impresiones que omite por completo la fotografía. Así, el resultado no puede ser otro que el de una imagen pictórica no sólo vista sino subjetivamente vivida, una descripción en la que se profundiza en el significado de lo representado, del tema, elegido siempre en función de una motivación personal y que se convierte en una proyección de la artista. Se trata sin duda de una imagen no sólo reproducida sino enriquecida, matizada y elaborada desde la propia vivencia de la realidad.

Contrariamente a los cuadros hiperrealistas, su obra, en general, no presenta grandes formatos. Éste es un aspecto a tener en cuenta ya que los formatos medianos o pequeños resultan más cercanos al espectador porque establecen con él una complicidad, una confianza, como si hubieran sido creados sólo para el que los contempla. También en esto se distancia del planteamiento hiperrealista en el que el posicionamiento del artista y la participación del espectador quedan prácticamente proscritos. Muchos de los cuadros de Isabel Quintanilla reflejan una intimidad que puede ser la intimidad de cualquiera. Son las habitaciones, los objetos, los paisajes, que son también los nuestros.

Frente a las técnicas fotorrealistas que utilizan la proyección, las plantillas, las retículas, las cuadrículas y, en numerosas ocasiones, el color acrílico aplicado frecuentemente con pistola, la pintura de Isabel Quintanilla permanece fiel «al oficio» reivindicando el uso tradicional del caballete, el óleo, el lápiz y el pincel, dando primacía a los ambientes y a la luz. De este modo el hiperrealismo suele dar como resultado una pintura lisa y uniforme, sin líneas marcadas, ajena al carácter personal y subjetivo de las pinceladas, perceptibles al tacto, de la pintura tradicional, la cultivada por Isabel Quintanilla.

Cierto es que al analizar la evolución de la obra de Isabel Quintanilla podemos apreciar cómo la artista va renunciando progresivamente a la textura de la pincelada en busca de un resultado más acabado, llegando a un dominio tal de la técnica que, aparentemente, parecería que se acerca a los efectos pictóricos del hiperrealismo. Pero sólo aparentemente, porque su forma de hacer se basa sobre todo en la traducción pictórica de las cosas que la rodean más que en el interés por los recursos ópticos. No existe en la obra de Isabel Quintanilla esa sensación de «irrealidad» que se desprende de la de los hiperrealistas y bajo la impactante objetividad de su obra, que podría asimilarla a la de éstos, laten siempre las connotaciones personales y la atmósfera vivencial que la definen como realista en el sentido tradicional del término. Realidad objetiva, sin duda, pero interiorizada, matizada y trascendida. Realidad vivida que, en el arte de Isabel, produce una bella pintura y constituye uno de los hitos del arte español contemporáneo.

## BIBLIOGRAFÍA

- BONET CORREA, Antonio *et alii*: Catálogo de la exposición *Pinceladas de Realidad* (30/06-02/10/2005). La Coruña, Museo de Bellas Artes de La Coruña, 2005.
- CAJIDE, Isabel *et alii*: Catálogo de la exposición *Madrid: el arte de los 60* Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, 1990.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO *et alii*: Catálogo de la exposición *Luz de la mirada* (07/10/2002-12/01/2003). Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2003.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO: Catálogo de la exposición *Cincuenta años después* (11/12/2008-28/02/2009). Madrid, Galería Leandro Navarro, 2009.
- CAMPOY, Antonio Manuel: *Diccionario crítico del arte español contemporáneo*. Madrid, Ibérico de Ediciones S.A., 1973.
- CHASE, Linda: *Les hyperrealistes américains*. Paris, Filipacchi, 1973.
- CHÁVARRI, Raúl (coord.) MARTÍNEZ de la HIDALGA, Rosa; GÁNDARA, Consuelo de la: Catálogo de la exposición *Mujeres en el arte español (1900-1984)* (02-03/1984). Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, Ayuntamiento de Madrid, 1984.
- FERNÁNDEZ BRASO, Miguel: *La realidad en Antonio López García*. Madrid, Ediciones Rayuela, 1978.
- FERNÁNDEZ-CID, Miguel *et alii*: Catálogo de la exposición *Realidade, realismos* (20/09-30/11/1997). Santiago de Compostela, Auditorio de Galicia, 1997.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Isabel: «Lopez- Quintanilla, delante de la realidad», *Revista Bimestral Arte y Parte* (nº 2, Madrid abril-mayo 1996), p. 49.
- GAVIOLI, Laura *et alii*: Catálogo de la exposición *Realidad. Arte Spagnola della realtà* (22/10/2006-14/01/2007). Potenza, Galleria Civica di Palazzo Loffredo, 2006.
- KRIMMEL, Bernd; QUINTANILLA MARTÍNEZ, Isabel; CALVO SERRALLER, FRANCISCO: Catálogo de la exposición *Isabel Quintanilla* (Kunstpreis der Stadt Darmstadt 1987) (05/12/1999-06/02/2000). Darmstadt, Kunsthalle Darmstadt, 1999-2000.
- LEBENSZTEJN, Jean Claude *et alii*: Catálogo de la exposición *Hyperrealismes USA: 1965-1975* (27/06-05/10/2003). Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, 2003.
- LETZE, Otto (com.) *et alii*: Catálogo de la exposición *Hiperrealismo 1967-2012* (22/03-09/06/2013). Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2013.
- MAMMÍ, Alexandra: «Realismo contro vanguardia», *Settimanale L'Espresso* (nº 20, 16 de mayo de 1996), p. 13.
- MARTÍNEZ NOVILLO, Álvaro (dir.) POSADA KUBISSA, Teresa; CASTAÑO, Adolfo: Catálogo de la exposición *Isabel Quintanilla: Exposición Antológica* (27/03-05/06/1996). Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, 1996.
- MATHEY, François: *Le réalisme américain: du dix-huitième siècle à nos jours*. Genova, Skira, 1978.
- MEISEL, Louis K.: *Photo-realism*. N. York, Harry N. Abrams Publishers, 1985.
- NIEVA, Francisco: Catálogo de la exposición: *Isabel Quintanilla* (13/12/1996-31/01/1997). Madrid, Galería Leandro Navarro, 1996-1997.
- QUINTANILLA MARTÍNEZ, Isabel: *El realismo actual* (Trabajo de Tesina) Madrid, Facultad de Bellas Artes, UCM, 1982.
- RUIZ de LACANAL y RUIZ-MATEOS, M<sup>a</sup> Dolores: *El realismo artístico de Isabel Quintanilla*. (Tesina de Licenciatura). Sevilla, Facultad de Bellas Artes, 1984.
- SAGER, Peter: *Nuevas formas de realismo*. Madrid, Alianza Editorial, 1981.

- SOLANA, Guillermo (dir.) *et alii*: Catálogo de la exposición *Realistas de Madrid* (09-02/22-05/2016). Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2016.
- SUSANNA, Álex y OROPESA, Marisa: Catálogo de la exposición *Realidades de la Realidad* (06/07-18/09/2005). Toledo, Museo Santa Cruz, 2005.
- SZEEMANN, Harald (dir.): Catálogo de la exposición *Documenta 5* (30-06/08-06/1972). Kassel, Museum Fridericianum, 1972.
- TUSELL, Javier *et alii*: Catálogo de la exposición *Otra Realidad. Compañeros en Madrid* (01-02/1992). Madrid, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, 1992.
- VIÑUELA, José María *et alii*: Catálogo de la exposición *Dalla Realtà* (03/05-02/06/1996). Roma, Academia española de Roma, 1996.





# LA CASA COMO PUERTA DE ENTRADA HACIA UN ORDEN ARQUETÍPICO EN LA OBRA PLÁSTICA DE THOMAS VIRNICH

## THE HOUSE AS AN ENTRANCE DOOR INTO AN ARCHETYPAL ORDER IN THOMAS VIRNICH'S SCULPTURAL WORK

Guillermo Aguirre-Martínez<sup>1</sup>

Recibido: 16/03/2016 · Aceptado: 22/07/2016

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2017.16191>

### Resumen

La imagen de la casa cumple con un papel axial en la obra plástica del artista alemán Thomas Virnich. Su significación, estudiada a lo largo de estas páginas, permite comprender las búsquedas del escultor y, en consecuencia, acceder a su universo imaginario. Junto a esta primera labor, se observará el papel que la idea de centro y de lo fronterizo cumplen en su trabajo. Por último, podremos advertir cómo el rechazo hacia una visión unidireccional de la realidad se expone con evidencia mediante el intento del escultor de aunar dualidades convencionales: plano superior / plano inferior, orden interior / orden exterior, real / irreal, positivo / negativo, etc. Estudiaremos todo ello en función de algunos presupuestos antropológicos y arquetípicos.

### Palabras clave

Thomas Virnich; escultura alemana; arquetipo; espacio; casa.

### Abstract

The image of the house works as an axis in Thomas Virnich's sculptures. The meaning of the house will be analysed in this study and will let us understand the artist's research, then having an insight of Virnich's imaginary universe. Besides, we will show the role of two significant concepts in his work: centre and border. Finally, we will explore the artist's rejection of a unidirectional view of the reality. This last issue it is obvious in Virnich production due to his attempt to join through his sculptures different dualities such as upper/lower, inner/outer, real/unreal or positive/negative. This paper studies the role of the house following an anthropological and archetypal approach.

---

1. Profesor asociado en Ruhr-Universität Bochum. C. e.: [guillermo-aguirre@hotmail.com](mailto:guillermo-aguirre@hotmail.com)

**Keywords**

Thomas Virnich; German Sculpture; Archetype; Space; House.

.....

## BREVE COMENTARIO INTRODUCTORIO

Thomas Virnich (1957, Eschweiler) se formó como artista primero en Aquisgrán y más adelante en Düsseldorf, en cuya Academia de Arte estudió junto a Alfonso Hüppi y Eugen Gomringer. El valor de su obra le ha hecho merecedor de diferentes premios a lo largo de las últimas décadas. De entre sus logros recientes cabe destacar la exposición de algunas de sus piezas en el pabellón de cristal del Skulpturenpark de Wuppertal a lo largo del invierno 2015-16, museo dedicado fundamentalmente a albergar algunas de las obras mayores de Tony Cragg.

La obra de Virnich se caracteriza ya desde un momento temprano por su naturaleza fragmentaria, por el reciclaje de materiales cotidianos tales como latas, juguetes, plásticos, etc., así como por el montaje, la deformación y la rearticulación a la que son sometidos dichos objetos.<sup>2</sup> Desde este deseo de presentar una redefinición y reelaboración de lo convencional,<sup>3</sup> su trabajo entronca con el arte de vanguardia alemán del último tercio del XX, si bien despojado de crudeza y manejando de modo explícito unos presupuestos a medio camino entre la crítica, la ironía y el juego. Todos estos factores no sólo guían el sentido de su obra sino que se ponen al servicio de la composición de un particular universo simbólico, un universo que participa de rasgos tales como la articulación de dílogías –visible / invisible, masa / espacio vacío, exterior / interior, superior / inferior o positivo / negativo–<sup>4</sup> y el levantamiento de una serie de ejes simbólicos entre los que se encuentra la casa.

El motivo por el que, consideramos, un acercamiento a la obra de Virnich y en concreto a los puntos aquí tratados resulta pertinente, obedece a la fuerza y especial claridad con que su trabajo responde a cuestiones esenciales en toda coordenada humana tales como el papel de la razón y el inconsciente en nuestra interacción con la realidad, o la búsqueda de espacios desde los que recuperar nuestro lugar de ser en esa pugna entre la civilización y la cultura de la que todos participamos. Será a partir de inicios de los años noventa cuando Virnich exponga un universo simbólico suficientemente definido, denso y unitario, como para poder responder a las aludidas cuestiones desde su particular coherencia interna.

De esta última época, destacaremos en estas páginas dos series en función de su relación con el tema que nos ocupa. La primera de ellas, *Fliegende Katakomben*, presenta un conjunto de objetos elaborados con técnicas mixtas. El detonante de esta serie lo encontramos en una visita de Virnich a las catacumbas romanas a inicios

2. La relación entre forma y función, tratada más adelante, así como el gusto de Virnich por rehacer, redistribuir y, con ello, ofrecer una nueva perspectiva de la realidad, es mencionada por Gercke: «Und zweifellos auch ist er fasziniert von der Ästhetik des Fragments, der gefundenen oder in der Zerstörung aus ihrem Funktions-Kontext befreiten Bruchstücke, die Bausteine einer neuen Gestaltung sei können, gerade weil sie von dem erzählen, was sie einst waren» (1988, 22).

3. «Seine Arbeiten zeigen Alltägliches in einem neuen Kontext», señala al respecto Christine Tacke (1986, 79).

4. Leemos a continuación el valor y sentido que, según Gercke, estas dualidades alcanzan en las manos de Virnich: «Wie Thomas Virnich sich von außen und innen an den Kern der Dinge herantastet, ist eigen und unverwechselbar. Virnich begnügt sich nicht mit dem Ausspielen des dialektischen Kontraposts von Masse und Raum, von Substanz und Leere, der ja seit Urzeiten Thema der Skulptur ist, als solches aber gerade in unserem Jahrhundert auf neue Weise akzentuiert wurde. Virnich intensiviert und materialisiert vielmehr dieses Wechselspiel von Innen und Außen, von Kontur und Volumen, von Positiv und Negativ» (Gercke, 1988, 22).

de los noventa, visita que le inspiró la idea de un mundo paralelo al de la ciudad superior –la habitada por la esfera racional del individuo–. A la importancia de este viaje con vistas al nacimiento de la aludida serie, hay que añadir la realización de otro viaje, esta vez a Amberes, donde Virnich quedó desbordado por los objetos repartidos en el almacén de un viejo anticuario. Más allá de estas experiencias, a modo de motivación profunda, encontramos en el artista un deseo de recuperar muy vivamente algunos episodios de su infancia, un anhelo de acercarse a los paisajes de ésta con mirada renovada y tomando como base las casas de marionetas que su padre le construía y que el propio Virnich se encargará de reelaborar en su onírico imaginario.<sup>5</sup> Estas *Catacumbas volantes*, por otra parte, denotan un antes y un después en su universo particular, estableciéndose como eje estructural con vistas a la iluminación de su sugerente submundo arquetípico.<sup>6</sup>

Además de la aludida serie fundacional, encontramos en su reciente *Helter-Skelter* (2015) un conjunto de objetos en bronce que viene a ampliar el horizonte de su creación y en el que la casa ejerce como núcleo compositivo. El estudio de esta última, de acuerdo con su función de microcosmos en el imaginario del artista,<sup>7</sup> resulta de notable interés con vistas a comprender los fundamentos de su obra además de, dado el alcance simbólico de la misma, el sentido concerniente a las búsquedas estéticas de su generación.<sup>8</sup> A este respecto, cabe observar cómo la necesidad de dar con un espacio de ser, con un espacio para habitar –en el significado que Heidegger le concede al término–,<sup>9</sup> se presenta como una de las preocupaciones esenciales en el arte de la segunda mitad del siglo XX no sólo en el terreno de la plástica sino, por supuesto, en el del conjunto de manifestaciones artísticas. Esta búsqueda, como superación de una estética previa inclinada a mostrar aquellas realidades que desarraigan al individuo, se distanciará con los años de una concepción oscura de la existencia para pasar a iluminar, ya a modo de mero juego, ya a modo de seria propuesta, el doble fondo de una realidad de otro modo asfixiante.

El papel de Virnich dentro de la plástica de finales del pasado siglo se comprende como sintomático en la medida en que su universo de objetos –la casa y la calle primeramente en lo que respecta a estas páginas– apunta hacia la dirección señalada líneas atrás, esto es, hacia la ruptura con unos esquemas consolidados de

5. El sentido de juego que cobra su obra, de juguete en manos del escultor, lo expone Wespe con el siguiente comentario: «Man könnte fast von einer Strategie des Spielerischen sprechen, der Thomas Virnich in seinen Arbeiten folgt» (1989, s/p).

6. Señala Jung que las imágenes primigenias o arquetipos son esencialmente figuras mitológicas. Éstas son «en sí mismas productos elaborados de la fantasía creadora y aguardan a ser traducidas a un lenguaje conceptual [...]. Los conceptos que de ellas aún han de ser elaborados pueden proporcionarnos un conocimiento abstracto, científico, de los procesos inconscientes que se encuentran en el origen de las imágenes primigenias» (Jung, 2002, 73).

7. A partir de la equivalencia entre la casa y el hombre señalada tanto por Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos* (2011, 127-128) como por Bachelard en su *Poética del espacio* (2005), resulta patente la imagen de la casa como microcosmos. Comenta Jung, en referencia al pensamiento de Paracelso y a la hora de ponerlo en relación con un orden arquetípico, que «el hombre es el *Limbus minor*, el círculo menor. Es el microcosmos. De ahí que todo sea dentro como fuera, abajo como arriba» (Jung, 2002, 9).

8. Recordamos aquí la exposición celebrada en el año 1987 en Sevilla con el título *Hacen lo que quieren: Arte joven renano* (1987), donde junto a Virnich encontramos nombres hoy conocidos como los de Andreas Schulze, Isa Genzken, Rosemarie Trockel o Thomas Schütte, además de otros muchos cuyas propuestas beben directamente del legado dejado por Baselitz, Kiefer o Beuys.

9. Puesto en relación, por tanto, con la idea tanto de construir como de permanecer.

acercamiento hacia lo real, así como al encuentro con una realidad inaprehensible desde un enfoque dominado por la razón y lo especulativo. El modo en que Virnich llevará a cabo esta tarea consistirá en el descenso hacia un orden arquetípico, espacio de no dualidad –de no enfrentamiento entre lo racional y lo irracional, por tanto– donde podrá recuperar un universo afectivo de imágenes olvidado desde su ya lejana niñez. En este sentido, cabe apuntar que si bien la obra de Virnich ha sido estudiada con suficiente atención en lo que atañe a las relaciones entre un orden interior y un orden exterior, no cabe decir lo mismo en lo que respecta a sus vínculos con lo arquetípico,<sup>10</sup> motivo por el que habremos de recurrir a la bibliografía canónica en torno a la materia (Eliade, Jung, Neumann, Bachelard, Cirlot) para, desde ella, establecer nuestras propias valoraciones. Para el resto de cuestiones paralelas o concernientes a aspectos biográficos del artista, acudiremos a unos pocos catálogos de exposiciones en la medida en que, debido a los escasos estudios existentes sobre la obra de Virnich, éstos se presentan como los materiales más apropiados para el desarrollo de nuestra tarea.

Regresando a las dos series ya mencionadas y levantadas en dos diferentes periodos de su trayectoria, comenzaremos por ponerlas en relación con el objeto principal de nuestro trabajo no sin antes, por lo significativo del mismo, recoger el siguiente comentario alusivo a la amplitud tanto simbólica como concreta del universo de Virnich:

Harald Szeemann [...] quiso incluir la obra de Thomas Virnich *Fliegende Katakomben* (Catacumbas Volantes) en la exposición que comisarió en 1998 en el Kunsthhaus de Zurich sobre el concepto de 'El Declive del Mundo y el Principio de la Esperanza'. Pero, a medida que Virnich trabajaba en su obra, ésta se iba haciendo más y más grande, más y más compleja; hasta que superó los límites asumibles en una exposición colectiva. Finalmente, Szeemann sólo pudo incluir en la muestra un modelo a escala 1:100 de la instalación. (2010, s/p)

## SIGNIFICACIÓN DE LA CASA EN LA OBRA DE THOMAS VIRNICH

Como ya se ha indicado, Virnich ha ido desarrollando con los años una línea expresiva muy definida que acaba por conformar un verdadero universo personal caracterizado conceptualmente por el juego de dilogías, de entre las que destacamos en primer lugar aquélla alusiva a los conceptos de exterioridad e interioridad. Este imaginario, construido a partir de objetos cotidianos manipulados, reelaborados, pintados, etc., se modula a su vez mediante un aparentemente sencillo tratamiento

---

10. Menciona Neumann en este sentido: «An archetype, a primordial image, is always polyvalent; it can express itself and be looked at in any number of ways. It possesses a great diversity of aspects [...] every archetype is 'two-faced', ambivalent, and has a 'good' and a 'bad' side according to the attitude the conscious mind adopts toward it. So if we speak of a correlation of artistic form and archetypal content, such a correlation always presents a complicates psychological problem.» (Neumann, 1959, 7).

combinatorio<sup>11</sup> a partir del cual cada uno de los objetos recogidos pasa a integrar su particular y nunca definitivo lugar en la cartografía del escultor. Este ordenamiento, ya en los últimos trabajos, queda estructurado en torno a la imagen de la casa como lugar de paso de un orden racional a otro onírico o, si se prefiere, de la ciudad real a la ciudad subterránea.

La casa, comprendida como microcosmos, como doble arquetípico del cuerpo humano así mismo –aspecto tratado tanto por Jung en muchos de sus trabajos, como por Bachelard en su *Poética del espacio* (2005) e igualmente por Cirlot en su *Diccionario de símbolos* (2011)–, se desvela en la obra de Virnich a modo de proyección arquetípica mediante la cual resulta posible comprender las búsquedas tanto del artista como de la estética occidental reciente. La superación de una racionalidad y un mecanicismo hipertrofiados se presenta como tarea fundamental de la estética posterior a la Segunda Guerra Mundial así como de la correspondiente postguerra, resultando explícito en el caso que nos ocupa el deseo de rescatar de nuestro yo ese plano inconsciente, cálido, afectivo, desde el que las distintas dilogías que

atormentan al ser quedan resueltas por medio de síntesis y reconciliaciones de opuestos. Desde estas necesidades, mecanismos como la inversión de órdenes, la ironía, el juego, la rebelión o la apertura hacia un orden arquetípico-irracional –todos ellos explorados tanto por Virnich como por buena parte de sus compañeros de generación–,<sup>12</sup> se comprenden como elementales con vistas a la construcción de una estética esperanzadora en lo concerniente a la relación del individuo no sólo con su entorno sino también consigo mismo.

En lo que ocupa a nuestro estudio, cabe indicar que pese a que algunos de los hallazgos asimilables a la aparición de la casa en el trabajo de Virnich son observables a su vez en lo concerniente a otros diferentes objetos, éstos no encuentran en función de la amplitud de su significación –en función de su desarrollo y complejidad– el lugar axial que la casa ocupa en el conjunto de su obra a modo de mágico espacio donde imperan leyes no comunes y al margen de nuestra habitual visión de las cosas, leyes irracionales con las que el artista construye su personal y característico cosmos. La casa se comprenderá como «centro



FIGURA 1. THOMAS VIRNICH, *HELTER*, 2015.

11. Esta indefinición tan característica de Virnich, este no acabamiento de sus objetos, lo vemos perfectamente reflejado en el proceso de elaboración de sus *Catacumbas volantes*, proceso en el que Virnich se entregó a reelaborar diferentes partes del conjunto, a reajustarlas de nuevo para así, en definitiva, renovar la imagen del mismo: «Previously completed sections had to be reworked, taken apart and then reassembled, while other parts needed to be developed from scratch» (Rattemeyer, 2001, 114).

12. Remitimos al lector nuevamente al conjunto de creadores recogidos en el catálogo de la exposición *Hacen lo que quieren. Arte joven renano* (1987).

de fuerza» (Bachelard, 2005, 62), en definitiva, desde el que habremos de quedar desubicados además de despojados de todo convencionalismo.

Este atípico espacio, por todo ello, habrá de entenderse como lugar de entrada hacia un orden arquetípico, siendo este último el emplazamiento donde nuestras concepciones y acercamientos a los hechos y objetos se dislocan pues su estructura tanto interior como exterior se nos presenta desde una perspectiva inusual, irracional y, en consecuencia, evidentemente incómoda. Comprendida tradicionalmente como espacio de seguridad y de protección, la casa pasa en Virnich a presentarse como marco inclinado hacia lo insólito y excepcional. Una vez llegamos a sus límites, la desorientación y la inoperancia de nuestras coordenadas prevalecen sobre cualquier rasgo de cotidianeidad.<sup>13</sup> De este modo, según nos desplazemos hacia el espacio que aquélla ocupa –y cobraremos para ello nosotros mismos el rol, el tamaño también, de una figura habitante de ese encogido mundo–, según nos desplazemos de lo racional-real a lo irracional-real, nos vamos a encontrar, primeramente, con una disposición invertida de esa casa, de manera que allí donde esperamos advertir una fachada, unas ventanas y una puerta de entrada como estructuras que conducen hacia un habitado orden interior, hallaremos unos objetos vueltos por completo del revés. En este sentido, las paredes supuestamente interiores de la vivienda quedarán abiertas hacia el exterior dado que ese interior comprendido como espacio de protección, como espacio cerrado y delimitado por unos sólidos muros, es presentado ahora como esfera abierta hacia un marco donde dominan ilógicas relaciones y entre cuyos márgenes el sujeto, de no rechazarlas, podrá hallar una adecuada atmósfera desde la que ampliar su concepción de lo real.

Cierta inseguridad, cierta inestabilidad por consiguiente, resultará una condición a aceptar con vistas a adentrarnos en ese espacio paralelo e ilógico, quedando el sujeto de otro modo, de optar por una irreal comodidad –y con esto cabe atribuir al trabajo de Virnich de un aire contestatario en la medida en que lo racional apunta en él a un orden impostado, antinatural–, abocado a una existencia ramplona e inanimada y de una pesadez tal que dicho sujeto verá sesgada su naturaleza creativa, aquélla que precisamente podría liberarle tanto de su visión como de su participación cosificada de los hechos.<sup>14</sup>

Esquemas bien asentados en nuestra comprensión de lo real resultarán inservibles en este mundo invertido, y así como el término «casa» nos remite por lo común a un espacio cerrado, en la obra de Virnich el verdadero hogar –cabría pensar– se corresponde con cuanto tenemos más allá de esas paredes que ahora no nos protegen pero que, a cambio, nos ofrecen la posibilidad de no domesticar nuestras vidas y, en consecuencia, de abrirnos paso hacia lo excepcional.<sup>15</sup> Por todo ello, una vivienda segura, ordenada y desarraigada, encaminada a ceñir nuestra existencia a un orden

13. Esta apariencia difusa, irreal, de los objetos mostrados por Virnich, es señalada por Rattemeyer en su estudio sobre la serie *Catacumbas volantes*: «He transposes his sculptures in a continuous process of testing his material into a state of suspension between the recognisable and the alien» (2001, 100).

14. «Mann kann die Dinge auch anders sehen. Die Welt wird größer, 'lustiger', so seine beliebte Vokabel, wenn man sie gegen die gewohnte Ordnung sieht» (Schröer, 1996, 11).

15. «Instalado en todas partes, pero sin encerrarse en ningún lado, tal es la divisa del soñador de moradas» (2005, 94), señala Bachelard apuntando con ello a esa apertura de lo cerrado tan propia del universo de Virnich.



puramente lógico, queda confrontada en la obra del escultor alemán con aquella otra apta para alcanzar una verdadera completitud del ser y, por lo tanto, una vida más enraizada a, esta vez, lo natural-real –comprendidos estos términos ahora desde nuestros nuevos parámetros–. La casa de Virnich no nos impele a encerrarnos en ella, sino a salir –paradójicamente entrando en su interior– hacia un sorprendente y más amplio horizonte exterior.

Cabe reconocer en este aspecto, por otra parte, un rechazo hacia aquellos postulados recogidos en las teorías del análisis espacial –especialmente en lo relativo a un ámbito urbano– tendentes a comprender el interior como lo seguro –en relación con su condición de espacio burgués–.<sup>16</sup> Frente a estos espacios, Virnich nos va a iluminar una realidad abierta y simbólicamente desprovista de límites desde donde el sujeto se abrirá paso a novedosos órdenes de vida prestos a ofrecernos renovadas concepciones tanto funcionales como existenciales, sorprendentes perspectivas ajenas a las alcanzadas desde ese centro cuando se presenta como eje de control y de dominio.<sup>17</sup> Cuanto el artista, en lo relativo a este último aspecto, nos muestre, será una comprensión del centro o espacio dominante desde su asociación a un lugar decadente y desprovisto de energía, un espacio cerrado a otros diferentes órdenes existenciales receptivos a una más amplia y no domesticada vida.



FIGURA 2. THOMAS VIRNICH, KATAKOMBEN, VERBORGEN, PERTENECIENTE A LA SERIE FLIEGENDE KATAKOMBEN, 1990-2012.

El individuo, desde estos presupuestos y extrapolando las ideas que Virnich plantea, habrá de encontrar un orden donde nutrirse de vida en sus zonas fronterizas,

16. Reveladora resulta en lo relativo a esta concepción del centro la obra sobre la materia de Wallter Christaller.

Con vistas a la comprensión de las relaciones entre centro y periferia así como del lugar no como algo estático y delimitado sino primeramente dinámico, remitimos al lector a los textos ya clásicos de Kevin Lynch (2015), Jean Gehl (2006) o Christian Norberg-Schulz (2005).

Como contrapunto, una idea de centro canónica y distante a cuanto nos propone Virnich la podemos encontrar en *La ciudad en la historia*, de Lewis Mumford.

17. A modo de apunte, y en relación con esta comprensión del centro como espacio de vigilancia, merece la pena la lectura de *Vigilar y castigar*, de Foucault.

es decir, más allá de su individualidad y de su yo racional. Con sus viviendas abiertas a nosotros, rechaza así todo encierro existencial cuando éste es comprendido a modo de impermeable escisión respecto de lo abierto. De acuerdo con lo observado, cabe distinguir en su obra –y con esta cuestión damos paso al siguiente punto de nuestro estudio– entre espacios huecos de energía como consecuencia de su mera fachada, de su asimilación a un orden puramente representativo, y espacios aptos para la vida dado el nexo no roto en tales momentos entre un orden arquetípico y uno fenoménico.

## ORDEN ESENCIAL Y ORDEN EXISTENCIAL

Con vistas al estudio de un orden esencial y de otro existencial en la obra de Virnich, hemos acudido a los modelos de la serie *Fliegende Katakomben* abajo mostrados, los cuales vienen a introducirnos por una parte en el mundo platónico de las ideas y, por la otra, en la concretización de esas mismas ideas a modo de copias de la imagen primera. Este hecho, afecta a dos ámbitos entrelazados en nuestra esfera contemporánea. El primero nos lleva a la comprensión de la realidad –de los objetos que la habitan y la constituyen– en relación con un orden inmutable del que toda individualidad participa. Este orden ideal, en Virnich, se va a ver preferentemente sustituido –como hemos ido viendo con relación a sus casas– por un orden arquetípico relativo a lo primordial, a lo germinal, desplazamiento común en nuestra esfera contemporánea por cuestionamiento de aquel primero –lo eidético trascendental– o, si se quiere, por metamorfosis del mismo –los dioses habitan ahora en nuestro magma antropológico y no ya en un orden trascendental, externo a nosotros–.<sup>18</sup> Con todo, volviendo a Virnich, dada la inexistencia –con la consecuente pérdida de molde– de un verdadero orden eidético en su obra, será el artista por sí mismo y no un creador de naturaleza divina quien se encargará de dotar de vida a ese mundo de objetos del que él mismo es ahora parte al tiempo que demiurgo. Esta esfera inmanente en la que la creación y el creador se fusionan, constituye el espacio que Virnich irá configurando por medio tanto del reciclamiento de objetos cotidianos y de su nueva articulación, como de la dotación, mediante la combinación de elementos, de nuevos rostros a esas realidades que constituyen su obra. En este sentido, el artista no crea directamente sino que recompone lo creado, remitiéndonos con ello a una estética neobarroca.<sup>19</sup>

El arquetipo, lejos de arraigar en un orden externo al ser, encontrará cercano a este último su particular hálito vital. Ahora bien, absolutamente característico del escultor alemán resulta el recorrer la circunferencia completa de la idea o/y

18. En relación con el lugar desde el que surge la creatividad en el individuo moderno según nuestra estratificación del imaginario, señala Jung: «La psicología de lo creativo es en realidad una psicología femenina, pues la obra creativa surge de profundidades inconscientes, en propiedad, del reino de las madres. Si predomina lo creativo, predominará lo inconsciente como fuerza conformadora de vida y de destino frente a la voluntad consciente, y la consciencia, a menudo mera observadora desvalida, se verá arrastrada por una pujante corriente subterránea» (Jung, 2002, 95).

19. Emplazamos al lector a la lectura de las obras de Calabrese (2012) y Deleuze (1989) citadas en la bibliografía.

del objeto presentado, y así, en consecuencia, en ocasiones como la observable en la imagen superior, tratará de acercarnos a una realidad relativa al mundo de la copia, de lo cuantitativo y de lo reproductible. De este modo, si en el caso de sus casas podíamos observar la corriente que se eleva desde un mundo substancial hacia nuestro mundo concreto, ahora sólo nos resulta posible distinguir los moldes arriba expuestos no ya desde su función vivificante sino desde su presencia como modelos reproductibles –tipos– llamados a alienar al individuo respecto de su eje existencial. El vínculo, en suma, con el objeto, queda roto, y esto en última instancia se presenta válido en lo que concierne a la relación del hombre consigo mismo.

El arquetipo, en tales casos, da paso al tipo como objeto definido, y éste impone su ley, sólo enfrentada por el artista cuando, a modo de pequeño dios, mediante su rústica arte combinatoria, trata de animar una realidad existente en su pulsión creativa pero no así en el salón de esa figura –cuyo ideario y acomodamiento rechaza– que es el burgués,<sup>20</sup> figura que en nuestra esfera occidental contemporánea ocupa, puede decirse, buena parte de esa circunferencia existencial de la que todos tomamos parte. Virnich, por todo ello y según observamos, va a tender una y otra vez a presentar por medio de su creación las dos caras de una misma realidad, dejándonos a nosotros extraer nuestras propias ideas y conclusiones a partir de cuanto expresan sus objetos.

Entroncando la significación de la casa con lo recién mencionado, cabe la posibilidad de entenderla como espacio llamado a aunar un orden arquetípico con uno concreto, pudiendo por ello ser considerada como morada o taller del artista si bien desde una función no ya relativa, según dijimos, a una idea de seguridad y practicidad, sino a modo de ámbito de creación y reformulación de un particular cosmos estético.<sup>21</sup> Regresamos con ello a esos márgenes algo incómodos que la casa nos abre, márgenes

de verdadero interés para nosotros pues sabemos que es entre sus límites donde podemos hallar preguntas y soluciones a cuanto el artista nos va proponiendo. En este punto, cabe advertir, las relaciones entre forma y función de cada uno de los objetos se alejan de lo usual y no nos queda sino asumir la reelaboración de las mismas a la luz de cuanto la imaginación del creador ilumina.



FIGURA 3. THOMAS VIRNICH, *SKELTER*, 2015.

20. Lejana ya esta figura –en relación con las derivas del orden económico-social, del devenir técnico también– de la imagen en torno a la misma que nos dio Sombart en su conocido trabajo.

21. Cercano a este aspecto inherente al universo de Virnich, leemos el siguiente comentario de Pohlen: «In irgendeiner Form sind sie alle den wesentlichen Existenzbedürfnissen des Menschen, seinen Daseinsformen und Sehnsüchten verknüpft: Das Haus als Schnutzraum repräsentiert eine Essenz des möglichen Lebens und ist doch vor allem in der Beziehung des Ganzen zu seinen Teilen eine ausschließlich skulpturale-künstlerische Wirklichkeit, ein sich selbst bestimmendes und nur für sich selbst gültiges abstraktes künstlerisches Produkt» (Pohlen, 1988, 98).

Adentrándonos en una de estas viviendas, por tanto, hallaremos lo siguiente: escaleras que a ninguna parte conducen, quizás a una pared, quizás al vacío pues quedan interrumpidas a mitad de su itinerario; escaleras que dan paso a otras escaleras esta vez vueltas del revés además de situadas en el exterior de la casa y no ya en un deshabitado interior. Si continuamos con nuestro paseo toparemos ahora con tejados, paredes y techos presentados desde su total o parcial apertura, desplegados como si de pegatinas a medio adherir se tratasen, mientras puertas y oquedades nos conducen a no-habitaciones, constituyendo a primera vista un universo irreconocible o inválido, inútil, salvo que aceptemos sus particulares leyes, su carencia de las mismas, quizás, para así introducirnos en esa no-habitación, topar con esa pared o, simplemente, avanzar por el vacío que tenemos frente a nosotros, sin duda desubicados en este universo anómalo y girado del revés.

De entre las distintas dualidades sobre las que las aludidas inversiones se manifiestan,<sup>22</sup> hemos querido destacar aquélla que delimita un plano interior de uno exterior<sup>23</sup> –oposición, según hemos ido viendo, que parece no existir como tal en el universo lírico de Virnich–, así como aquélla presentada en relación con el binomio plano superior / plano inferior.

La ciudad, la casa, el ser, comienzan allí donde realmente concluyen en nuestro imaginario, es decir, no en su orden convencional sino en ese estrato arquetípico sin el cual los objetos fenoménicos quedan desprovistos de amplitud existencial, de energía telúrica. Ajeno a estas últimas cualidades, el objeto, la casa, sólo podrá comprenderse como esquivo a su completa plenitud, a esa hondura donde simbólicamente reside el artista y de la que surge el universo imaginario de la que ella misma –la casa– forma parte. En este sentido, más que presentarnos unas viviendas habitadas o habitables, Virnich nos expone, como ya apuntamos líneas atrás, su taller, su desván de artista a modo de la *Merzbau* de Schwitters, del *Gabinete de arte abstracto* de El Lissitzky o de la *Casa experimental* de Mélnikov. El espacio de las relaciones



FIGURA 4. THOMAS VIRNICH, *HELTER*, 2015.

22. En relación con la idea de superación de un orden prefijado, señala Cirlot en su *Diccionario de símbolos* que «simbolizan la inversión todos los seres u objetos que aparecen colocados al revés» (Cirlot, 2011, 262).

23. Rattemeyer expone con este comentario el sentido que Virnich expresa con sus alternancias entre exterioridad e interioridad: «Thomas Virnich found a construction that assigns equal importance to these spatial objects, with their outside, inside and in-between spaces» (2001, 104).

invertidas, de la irracionalidad, de lo abierto y de lo ajeno a la mirada cotidiana, es así el espacio del propio artista.<sup>24</sup>

Desde una de estas casas iluminadas, desentrañadas –hablando con propiedad– por el escultor, girando con ella, en fin, podremos aun desde nuestra condición de espectadores participar de su aparente inestabilidad para con ello observar cómo sus cimientos se abren hacia el cielo o cómo el humo de la chimenea se extiende sobre una superficie apenas en contacto con el tejado, pues no es sobre éste –como cabría comprender en estos objetos vueltos del revés– sino sobre una serie de elementos igualmente simbólicos en su obra –el avión, el globo terráqueo, etc.–, donde se apoya –si esta palabra tiene sentido en estos momentos– la casa en cuestión. Observemos ahora, situándonos en el polo opuesto, lo que ocurre en el otro vértice del objeto teniendo siempre en cuenta que el universo de imágenes que Virnich nos presenta no es uno sino que, dado su gusto por la variación, difiere de un trabajo a otro.

## ENRAIZAMIENTO CON UN ESTRATO ARQUETÍPICO

Comenzaremos por hacer referencia a ese tallo, antena, columna o como queramos llamarlo, que en la obra *Skelter* acompaña a la pared de la casa y se apoya sobre la base misma de la composición. La posibilidad de comprender este objeto como nexo de unión entre el orden de lo visible y el de lo profundo o arquetípico, no es descabellada y, en cualquier caso, resulta sugerente cuando no valiosa con vistas a iluminar el horizonte onírico de Virnich. No puede dejarse de lado la posibilidad de presenciar en la mencionada figura una nueva columna al infinito a modo de variación simbólica respecto de la presentada por Brancusi en su obra más conocida. La particularidad que ahora abordaremos nos lleva a comprender este tallo-columna situado en uno de los márgenes de la casa, como eje o punto de encuentro entre el orden de lo mítico, de lo ancestral y arquetípico, y el orden de lo real.

La situación lateral respecto de la casa de dicho tallo-antena, diremos primeramente, no incidirá en modo alguno sobre su naturaleza convencionalmente axial dado el carácter heterodoxo de la obra de Virnich. Llegado el caso, podemos incluso entender que la situación periférica de esta figura dota a su universo simbólico de mayor cohesión si cabe –pese a que poco valor tiene tal atributo en estas lindes– por venir a situarse precisamente en un exterior comprendido como espacio limítrofe entre un orden telúrico y otro racional, es decir, a modo de nuevo punto de encuentro entre dos esferas de su imaginario.<sup>25</sup> Desde esta perspectiva, diremos aún, resulta patente una vez más la disociación observable en su trabajo entre forma y función, fenómeno de necesario estudio en Virnich dado que la manipulación y combinación de objetos con que lleva a cabo sus trabajos conlleva inevitablemente

24. Comprende Bachelard que para cada uno de nosotros existe «una casa onírica, una casa del recuerdo-sueño, perdida en la sombra de un más allá del pasado verdadero. [...] Esa casa onírica es la cripta de la casa natal» (2005, 46).

25. Lo nuclear, lo axial, se sitúa en la obra de Virnich siempre en un ámbito desplazado, siempre en la brecha abierta entre dos planos comprendidos habitualmente como opuestos.

nuevas relaciones entre ellos. Funciones asociadas a una determinada forma pierden su razón de ser –y viceversa– en la medida en que todo resulta violentado y presto a ser readecuado a una nueva organización de lo real.

Regresando a ese tallo o antena que nos ocupa y como ya observamos en Brancusi –quien recoge su columna de la tradición folclórica rumana–, este elemento nos desplaza hacia una remota herencia mantenida aún hoy en diferentes culturas –y de modo implícito en cualquier construcción humana de naturaleza axial siempre que ésta se presente vinculada a la idea de templo, de recinto sagrado–.<sup>26</sup> Cuanto de ello nos interesa es comprender dicho elemento en relación con la función propia de los mencionados ejes axiales como lugares de entrada al orden de lo ancestral-arquetípico.

Tomando como apoyo las ideas que la profesora Ina Wunn recoge en su estudio sobre las religiones de la prehistoria, hemos de comprender esas columnas enraizadas a la tierra, esas columnas situadas por lo general en el hogar de la vivienda –hogar entendido como eje de la misma, función que en ocasiones realiza toda la vivienda si bien puede ser desempeñada por otros espacios de menor o mayor envergadura todos ellos desde su vinculación con el centro–,<sup>27</sup> como puerta de entrada del reino de los vivos al de los muertos y al contrario. En dichos tiempos remotos, como acontece siempre en los orígenes, el universo simbólico no se presentará distanciado de un orden racional-real sino que coincidirá enteramente con él, siendo así que ya en el Neolítico se acostumbraba a enterrar el cadáver de los antecesores en el subsuelo del hogar, tomándose de aquéllos su sabiduría y su fuerza y ejerciendo el espacio que los cubría como lugar de enraizamiento existencial. La casa,<sup>28</sup> y la columna como eje de la misma, se presenta así en estas arcanas épocas como lugar de comunión entre vivos y muertos, como puente entre el mundo racional y el ultramundo, además de, por derivación, entre todas aquellas dilogías presentadas al abrigo de cuanto aquí hemos venimos exponiendo.

Y es en este arcano horizonte, en un orden no escindido como el que Virnich nos presenta, donde no cabe hablar de dualidades, de oposiciones, pues no las hay

---

26. El presente hecho resulta aplicable, por tanto, a todo ámbito cultural como puede ser el urbanismo, el tatuaje, las ideas e ideologías, el lenguaje o incluso el orden interior de nuestra morada.

27. Resalta Juan Eduardo Cirlot que «los místicos han considerado tradicionalmente el elemento femenino del universo como arca, casa o muro» (Cirlot, 2011, 127). Líneas adelante, leemos: «Ania Teillard explica [...] cómo, en los sueños, nos servimos de la imagen de la casa para representar los estratos de la psique. La fachada significa el lado manifiesto del hombre, la personalidad, la máscara. Los distintos pisos conciernen al simbolismo de la verticalidad y el espacio. El techo y el piso superior corresponden, en la analogía, a la cabeza y el pensamiento, y a las funciones conscientes y directivas. Por el contrario, el sótano corresponde al inconsciente y los instintos (como en la ciudad, las alcantarillas)» (Cirlot, 2011, 127-128).

Por último, a la hora de mencionar una serie de símbolos identificables con la figura materna y en lo tocante a cuanto nos interesa subrayar, Cirlot no deja de hacer referencia a la «casa de la profundidad» como uno de ellos (Cirlot, 2011, 299). En lo que atañe a la aludida asociación entre la casa, la tierra y lo maternal, señala Neumann por su parte: «One of the central problems of our age is the activation of the earth archetype, and more particularly of the feminine archetype. In general, this archetype compensates the crisis of our one-sided patriarchal culture, for it symbolizes the essence of human relatedness, whose source lies in the primary relationship to the mother» (Neumann, 1959, 129).

28. «Las casas no son únicamente moradas para protegerse de las inclemencias del tiempo, sino que ocupan un lugar exactamente definido en la imagen del mundo; con su arquitectura posiblemente reproduzcan el orden cósmico» (Wunn, 2012, 252).

en la mente de quienes habitan un espacio arquetípico. El conflicto, una vez más, sobreviene en quien se acerca a esta tipología de morada sin aceptar sus reglas, sin despojarse de esa incómoda individualidad que nos encierra más que nos libera; el conflicto surge cuando el reino de los muertos, la necrópolis –y con ello aludimos a todo cuanto se comprende como telúrico–, es trasladado fuera de los límites primero del hogar –templo sagrado– e incluso fuera de las murellas después –templo civil, profano–. Poco importará tal desprecio y hacia dichas coordenadas habremos de seguir caminando atraídos por su cualidad de ejes de encuentro entre nuestro árido mundo y la esfera de lo numinoso.

Retornando a Virnich, podemos conjeturar que es en este contacto con lo arquetípico donde la realidad parece invertirse, donde hallamos la mencionada fuerza telúrica desde la que atender a los contornos de un orden real no desde la racionalidad cotidiana sino desde la desacostumbrada percepción de la que ahora participamos. La casa se nos desvela, por todo ello –y pasamos con esto a otra de sus realizaciones, *Helter*– como verdadero eje existencial, como árbol de la vida y de la muerte,<sup>29</sup> pues de ella tenemos no sólo cuanto queda sobre la superficie sino así mismo cuanto la sostiene y fundamenta, remitente a sus raíces –pura organicidad–, a esa otra casa vuelta del revés revelada como su doble arquetípico.<sup>30</sup>

La presente dualidad, la presente relación entre el orden racional y el arquetípico, cabría además observarla en relación con sus múltiples significaciones precisamente a partir de una teoría del doble, si es que se puede hablar de ella, tal y como es tratada en sus escritos por C.G. Jung, Erich Neumann o Peter Sloterdijk; doble que, en el caso que nos ocupa, en unas ocasiones se presenta como casa aislada y en su posición usual, en otras como casa vuelta del revés, e incluso en ciertos momentos



FIGURA 5. THOMAS VIRNICH, *SKELTER*, 2015.

29. El simbolismo de este árbol de la vida y de la muerte lo podemos encontrar en las páginas del *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot (2011, 89-92) así como, más ampliamente tratado, en varios de los textos de Mircea Eliade como *Mefistófeles y el andrógino* (2001) o *Aspectos del mito* (2000).

30. La posición en que esta casa se presente así como el hecho de que se muestre aislada o, por el contrario, junto a su doble –por ejemplo a modo de reflejo de aquella–, variará en función de las posibilidades que al respecto le otorga al artista esa arte combinatoria que constituye y presenta su obra a modo de juego «Sichtveränderung, Spiel mit Perspektiven und Möglichkeiten, liebt Thomas Virnich –‘homo ludens-creator mundi’ über alles» (Schröer, 1996, 11).

En este mismo sentido concerniente a las muchas variantes manejadas por el artista a la hora de presentarnos sus casas, leemos: «The title of the work derives from the fact that, at some point along the way, Thomas Virnich turned the entire model sculpture ‘on its head’, so that the previously unseen underground world now forms the upper section reaching into the (theoretically endless) heavens, while the ‘familiar’ living and studio spaces is mirrored upside down below» (VV.AA., 2001, 11).

como objeto reflejado sobre la superficie del suelo<sup>31</sup>, tal y como acontece cuando Virnich decide situar sus trabajos sobre un terreno reflectante de manera que éste revela una nueva casa al margen de aquella tangible que ante nuestra mirada se presenta.<sup>32</sup> En fin, diremos, la casa se abre de lleno a ese orden que la alimenta y que la renueva constantemente y, por ello, que la dota de su verdadera cualidad de hogar, de espacio para existir no ya a partir del rechazo hacia lo irracional sino a partir de su completa aceptación.

De este modo, cuando observemos esta doble casa que Virnich erige, la fenoménica –si bien obviamente irracional en tanto que realización de cuanto ha hallado en un orden onírico– y la vuelta del revés, podremos comprender a esta última como modelo arquetípico donde, como acabamos de indicar, se gesta aquello que acabará por cobrar presencia real.<sup>33</sup> Todo ello nos ayuda a iluminar tanto el espacio mítico



FIGURA 6. THOMAS VIRNICH, MODELO DE LA SERIE *FLIEGENDE KATAKOMBEN*, 1990-2012.

31. Bachelard, quien comprende el agua como un «elemento transitorio» (2003, 15), le asigna además el papel de puerta de entrada hacia un fondo identificable con la esfera de los arquetipos. «El ser que sale del agua [señala] es un reflejo que poco a poco se materializa: es una *imagen* antes de ser un *ser*, es deseo antes de ser una *imagen*» (2003, 59), quedando así dicha imagen emparentada con la voluntad de Schopenhauer y con una representación del mundo de naturaleza musical.

32. «His objective was to develop a sculptural form that, much like the galaxy models, would join the visible complex of buildings above ground with the invisible subterranean world of cellars and root systems, forming a complete structure» (Rattemeyer, 2001, 113).

33. Señalamos, por su notable interés, uno de los medios ideados por Virnich con vistas a crear esa doble apariencia segmentada en un mundo real y un mundo subterráneo/arquetípico: «On the basis of this decision and of the totally altered view it produced, he proceeded to position the horizontal mirroring plane that separated the upper from the lower parts at his own eye level. This also established a boundary for the real, known world of the visible that was mirrored below: the line of vision» (Rattemeyer, 2001, 113).



ante el que nos situamos como la función que estas casas y esas calles retorcidas en espiral poseen en el imaginario del artista.

## ESPIRALES DE FACHADAS

Acompañemos de nuevo, o mejor aún, ocupemos el lugar de ese sujeto que anteriormente se había acercado a una de estas casas con el deseo de adentrarse en el espacio no racional en el que todavía nos hallamos. La casa se abre hacia la calle de una extraña ciudad, extraña en tanto que, una vez más, las fachadas no nos presentan el exterior de las viviendas sino su interior, mostrándose éste abierto como por planchas tal y como si de una naranja pelada se tratase. El lugar interior, podemos comprender, ha sido despojado de sustancia, ha sido despojado de sí mismo, de su condición de interioridad de algo, para pasar a ser primero fachada y luego, en relación con el espacio que concentraba en su estómago, pura nada.

Cuanto en estas construcciones Virnich nos expone será la epidermis de una serie de lugares y moradas en estos momentos inexistentes, no quedando, en consecuencia, margen externo como tampoco interno más allá de las fachadas que vamos contemplando. El paseante se pierde en un espacio hueco de sustancia, carente de función, no así de forma, si bien esta última de nada servirá pues cuanto alberga o deja de albergar no se corresponde con ninguno de los usos que convencionalmente le damos bien al hogar, bien a la calle y a su recubrimiento por medio de fachadas. Aquello que queda expuesto mediante estos objetos es un mundo todo representación, sin vida interior ni objetos que delaten su huella. Las formas persisten, no así su condición de eje existencial dado que es ahora la calle, la ciudad, el espacio común, en fin, el que se presenta sin relación con ese orden arquetípico que dotaba de nutrientes a nuestra realidad fenoménica.<sup>34</sup>

Estas muestras nos ofrecen, por tanto, una pista más en relación con el espacio erigido por Virnich, y no tardamos en observar cómo el encuentro entre ambos mundos, interior y exterior, encuentro que debería de proponernos un modo enraizado de existencia –de ello ya hablamos anteriormente–, nos desvela en estos casos una realidad disociada, infértil. La casa calla, la calle calla, la vida calla, el hombre grita, no puede ser de otra manera en un espacio donde no hay lugar para enraizarse, sólo formas sin valor, sin función, o al menos sin función real, anímica –pues comprendido desde nuestro eje, todo ello, toda esta vida, todo este espacio que la condiciona, se presenta como simple e hipotético lugar de intercambio de actividad, burocracia urbanística y cotidiana en la que quedamos perdidos diariamente–.

---

34. Queda, en cualquier caso, la posibilidad de seguir comprendiendo estas fachadas como adentramiento en un orden no dual. La obra de arte, como sabemos, presenta una naturaleza ambivalente y ahí reside parte de su riqueza, en la medida en que a partir de ella es capaz de posibilitar hallazgos desde distintos acercamientos.

Así mismo, los objetos observados en la segunda de las imágenes, comprendidos a modo de moldes y de copias –de tipos carentes de individualidad–, podrían desde un nuevo enfoque tomarse por carcasas, piedras, grutas, objetos aparentemente anodinos, en cuyo interior se esconde una realidad mágica, onírica.

Esta característica de su obra, llamada a provocar la reacción del paseante, se encuentra a medio camino entre un onirismo surrealista y un existencialismo tendente a presentar tal mágica realidad como cercenada. Así por tanto, el paisaje que Virnich nos expone se muestra dinámico y habitable cuando permanece unido a un orden arquetípico de la existencia, mientras que se observa asfixiado –despojado de sentido en un orden real– en aquellos momentos en que queda bloqueado su encuentro con lo arquetípico. Ajeno a este onírico orden, la realidad se revela a modo de materia, mera cáscara, forma sin vida interior y sin margen alguno para cuanto escapa a lo mundano. La preferencia de Virnich por mostrarnos estos dos órdenes aunados tal y como observamos en sus casas, la preferencia por exponernos a un mismo tiempo los dos planos que componen su creación, resulta en cualquier caso obvia pues es en la huida de lo unidireccional donde encontramos la verdadera amplitud de su universo poético.

## CONCLUSIÓN

La obra de Thomas Virnich ilumina un doble espacio delimitado, en los ejemplos que hemos escogido, por la casa como lugar de encuentro entre un horizonte racional, real, y un horizonte arcano, mítico. Entre ambos horizontes, al margen de la casa misma, podemos hallar elementos de unión o de disociación bien asentados sobre nuestro imaginario. De este modo, y sin que encontremos una idea de sistematicidad –sí en cambio de coherencia– en su obra, resulta posible participar de un constante diálogo entre ambas esferas comprendiendo la racional, cuando se presenta por sí sola y sin su complementaria –tal y como observamos en sus retorcidas calles o en objetos tales como, por ejemplo, una bola del mundo visiblemente dañada– a modo de espacio huero de sustancia e inapto para la existencia, y la irracional como mundo remoto aun sin embargo existente, del que el ser, no el poeta, no el escultor, suele quedar desplazado, impidiéndose con ello la posibilidad de hacer del hogar, sea éste la casa o sea el espacio urbano, un lugar de enraizamiento con el orden completo existencial.

De acuerdo con lo expuesto, queda de fondo una crítica a un modelo de vida asentado sobre la seguridad, sobre ese orden racional-real que, como en esa *Continuidad de los parques* de Cortázar, puede en cualquier momento verse amenazado por el personaje cuyas vivencias un individuo –representación del burgués y, por tanto, de una percepción convencional, cuantitativa, mecanicista, de la existencia– lee desde su cómodo butacón –y en cierto modo las crea, tal es la potencia de lo escindido, de lo enterrado–, un individuo sorprendido por ese personaje que ahora, desde más allá de la ventana, desde ese mundo telúrico teóricamente alejado, invade ya la casa del acomodaticio sujeto hasta el punto de sorprenderle ahí mismo, sobre el butacón, con el objeto de transgredir su incierta seguridad.

## REFERENCIAS

- BACHELARD, Gaston: *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- CALABRESE, Omar: *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 2012.
- CHRISTALLER, Walter: *Die zentralen Orte in Süddeutschland*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.
- CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2011.
- CORTÁZAR, Julio: *Cuentos completos I*, Madrid, Alfaguara, 2010.
- DELEUZE, Gilles: *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós ibérica, 1989.
- ELIADE, Mircea: *Aspectos del mito*, Barcelona, Paidós Iberica, 2000.
- ELIADE, Mircea: *Mefistófeles y el andrógino*, Barcelona, Kairos, 2001.
- FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI, 2005.
- GEHL, Jean: *La humanización del espacio urbano*, Barcelona, Reverté, 2006.
- GERCKE, Hans: «Hüllen häufen sich zum Körper», en *Katalog Thomas Virnich*, Bonn, Bonner Kunstverein / Museum Wiesbaden / Heidelberger Kunstverein, 1988, 22-23.
- JOCHIMSEN, Margarethe: *Hacen lo que quieren: Arte joven renano*, Sevilla, Fundación Luis Cernuda, 1987.
- JUNG, Carl Gustav: *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*, Madrid, Trotta, 2002.
- LITTMANN, Klaus: «Littmann Kulturproject». En: <<http://www.klauslittmann.com/es/proyectos/catacumbas-volantes-zurich-2010>> [16.03.2016]
- LYNCH; Kevin: *La imagen de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2015.
- MUMFORD, Lewis: *La ciudad en la historia*, Logroño, Pepitas de Calabaza, 2014.
- NEUMANN, Erich: *The Archetypal World of Henry Moore*, New York, Pantheon Books, 1959.
- NORBERG-SCHULZ, Christian: *Los principios de la arquitecta moderna*, Barcelona, Reverté, 2005.
- POHLEN, Annelie: «Der Verlust an Spiel ist zugleich auch der Verlust an Ernsthaftigkeit», en *Katalog Thomas Virnich*, Bonn, Bonner Kunstverein / Museum Wiesbaden / Heidelberger Kunstverein, 1988, 26-28 / 97-101.
- RATTEMAYER, Volker: «'I want to make the world mine in my imperfection'. Notes on the sculptural happiness of Thomas Virnich.», en *Thomas Virnich. Fliegende Katakomben / Flying Catacombs*, Nürnberg, Verlag für modern Kunst Nürnberg, 2001, 99-115.
- SCHRÖER, Carl Friedrich: «Glück und Unglück», en *Thomas Virnich, alles wirklich*, Hannover, Verlag Th. Schäfer, 1996, 7-16.
- SLOTERDIJK, Peter: *Esferas I*, Madrid, Siruela, 2014.
- SOMBART, Werner: *El burgués*, Madrid, Alianza, 2006.
- TACKE, Christine: *Katalog Thomas Virnich*, München, Kunstraum München / Institut für modern Kunst Nürnberg, 1996.
- VV. AA.: *Katalog Thomas Virnich*, Bonn, Bonner Kunstverein / Museum Wiesbaden / Heidelberger Kunstverein, 1988.
- VV. AA.: *Thomas Virnich, alles wirklich*, Hannover, Verlag Th. Schäfer, 1996.
- VV. AA.: *Thomas Virnich. Fliegende Katakomben / Flying Catacombs*, Nürnberg, Verlag für modern Kunst Nürnberg, 2001.
- WESPE, Roland: *Katalog Thomas Virnich*, Kunstverein / Kunstmuseum St. Gallen, St. Gallen, 1989.
- WUNN, Ina: *Las religiones de la prehistoria*, Madrid, Akal, 2012.

# FOTÓGRAFAS MEXICANAS: IMÁGENES DE DISIDENCIA Y EMPODERAMIENTO

## MEXICAN WOMEN PHOTOGRAPHERS: IMAGES OF DISSIDENCE AND EMPOWERMENT

Lucas E. Lorduy Osés<sup>1</sup>

Recibido: 20/01/2017 · Aceptado: 11/07/2017

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2017.17964>

### Resumen

Se estudia la fotografía mexicana moderna (1920-1990) a través de la visión de cuatro fotógrafas, Tina Modotti, Lola Álvarez Bravo, Mariana Yampolsky y Graciela Iturbide, en relación a su posicionamiento sobre la «mexicanidad»: un discurso político, literario y de imágenes visuales que delinearon y dieron forma a personas y paisajes, como representación de la nación y de lo nacional durante gran parte del siglo veinte. Con este fin se realiza un análisis textual de las fotografías de las autoras citadas y en su caso una lectura connotativa de las imágenes, de su significado implícito derivado de su posible estrategia discursiva

En todas ellas se observa la incidencia de la temática de «lo mexicano» con una visión caracterizada por fuertes matices de género, apoyada muchas veces mediante la metáfora visual, con un interés y compromiso social con los sectores populares y marginados de México. Estas fotografías se situarían así al margen de la «mexicanidad».

### Palabras clave

Fotografía mexicana; mexicanidad; Tina Modotti; Lola Álvarez Bravo; Mariana Yampolsky; Graciela Iturbide.

### Abstract

Modern Mexican photography (1920-1990) is studied through the vision of four photographers, Tina Modotti, Lola Álvarez Bravo, Mariana Yampolsky and Graciela Iturbide in relation to their position in relation to *Mexicanidad*, a political, literary and visual imagery discourse that delineated and shaped people and landscapes, as a representation of the nation for much of the twentieth century. To this end, a textual analysis of the photographs of the mentioned authors and, where appropriate, a connotative reading of the images, of their implicit meaning derived from the possible discursive strategy of the authors is carried out.

---

1. Departamento de Historia Moderna y Contemporánea. Universidad de Cantabria, España. C. e.: [lucaslorduy@gmail.com](mailto:lucaslorduy@gmail.com)

In all of them the incidence of the «Mexican thing» is observed with a vision characterized by strong gender nuances, often supported by the visual metaphor, with an interest and social commitment to the popular and marginalized sectors of Mexico. These photographers would be placed apart from *Mexicanidad*.

**Keywords**

Mexican photography; *Mexicanidad*; Tina Modotti; Lola Álvarez Bravo; Mariana Yampolsky; Graciela Iturbide.

.....

DURANTE LAS DÉCADAS de 1920 y 1930 se desarrolló en México lo que ahora se conoce como «la vanguardia histórica de la fotografía mexicana», un grupo de fotógrafos/as que incorporaron a la imagen elementos y objetos que anteriormente no interesaban, reinterpretando géneros tradicionales como el paisaje, la arquitectura, el retrato, los tipos populares, los conflictos sociales o la vida cotidiana. Se mostrarían imágenes de México libres del pintoresquismo y del estereotipo, siguiendo la estela marcada por la fotógrafa de origen italiano, afincada en México, Tina Modotti (1896-1942) que conjugaba en su obra situaciones y objetos a medio camino entre lo rural y lo urbano, lo prehispánico y lo moderno, transportando al espectador al mundo de lo simbólico. Esta manera de hacer ofrecería una narración personal del mundo que les rodeaba constituyéndose además como un referente para las generaciones posteriores de fotógrafos/as mexicanos/as.

Entre los primeros destacaría, sin duda, Manuel Álvarez Bravo con una obra fotográfica altamente valorada por críticos, estudiosos e instituciones<sup>2</sup>. Otros fotógrafos coetáneos como Emilio Amero, Agustín Jiménez o Juan Rulfo ofrecerían asimismo otras narraciones personales y alternativas del México posrevolucionario.

En el entorno próximo de Manuel Álvarez Bravo, una serie de fotografías como Lola Álvarez Bravo (1907-1993), Mariana Yampolsky (1925-2002) y Graciela Iturbide (1942- ), cada una de ellas con sus peculiaridades y especial estilo, asimilarían también la temática de «lo mexicano», como parte esencial de su quehacer artístico, con diversos puntos concordantes, encuentros e influencias comunes, sobre todo al inicio de sus carreras profesionales y durante la consolidación de sus estilos personales. Por otra parte estas artistas serán fundamentales como nexo de unión entre las vanguardias y la fotografía mexicana actual.

El objetivo principal de este trabajo será el estudio de la obra de estas tres fotógrafas, junto a Tina Modotti, a lo largo de las diversas etapas de sus trayectorias artísticas centrándonos en una temática recurrente, «lo mexicano», y en su caso «la mexicanidad» –entendido este concepto como el imaginario colectivo de un conjunto de rasgos y valores que tipificarían el México moderno<sup>3</sup>–, temas que se irradian y llegan casi hasta finales del siglo veinte. Además estudiaremos su lenguaje fotográfico, tratando de entrever la utilización de la metáfora visual como modo de expresión.

Este estudio exclusivo de fotografías mexicanas y no de otros fotógrafos varones responde a la reflexión «*Why women?*» –¿por qué merecen un estudio separado las mujeres fotógrafas?– que se hace la historiadora de la fotografía Naomi Rosenblum en su obra *A History of Women Photographers*<sup>4</sup>. Para Rosenblum existirían varias respuestas a esta pregunta y varias preguntas más por hacer: ¿Las mujeres y sus fotografías han sido tan visibles como deberían haberlo sido en función de su número e influencia? ¿Las investigaciones sobre sus actividades y su arte han sido tan

2. GONZÁLEZ FLORES, Laura: «Manuel Álvarez Bravo. Sílabas de luz», en VV.AA.: *Manuel Álvarez Bravo*. Madrid/París, Fundación Mapfre/Jeu de Paume, 2013, 16-17.

3. LLINÁS, Edgar: *Revolución y mexicanidad. La búsqueda de la identidad nacional en el pensamiento educativo mexicano*. México, UNAM, 1978, 158.

4. ROSENBLUM, Naomi: *A History of Women Photographers*. New York, Abbeville Press, 2010.

rigurosas y extensas como los estudios de sus colegas varones? ¿Se han entendido sus contribuciones en el contexto del desarrollo general del medio?

La respuesta a todas estas cuestiones sería conjunta y de carácter negativo<sup>5</sup>: las mujeres aparecen escasamente en la crítica y la teoría fotográficas; las antologías actuales incluyen el trabajo de pocas mujeres fotógrafas o teóricas; en cuanto a la recolección museística y exhibición de sus obras, la proporción es escandalosamente baja, reflejándose también esto en el mercado comercial con tasaciones poco equitativas.

En cuanto a las fotógrafas latinoamericanas todos estos déficits se acrecientan. No obstante, en México éstas han creado una cuantiosa e inestimable obra, lo que se refleja especialmente en el grupo de artistas objeto de nuestro estudio, al que une no solo la compenetración con su país sino también la coherencia de los temas tratados en relación con su sexo e identidad personal.

Reconocer las conexiones entre lo que crearon esas fotógrafas y las condiciones económicas, sociales y culturales mexicanas en las que trabajaron, será fundamental para comprender y valorar sus contribuciones. Además, debido a que las posibilidades profesionales y el rol social de las mujeres mexicanas han sido en general limitados, la superación de esas dificultades en el campo de la fotografía saca a la luz otras cuestiones como su interacción con ideologías progresistas y con un activismo social y político. Tales historias iluminarán no sólo las contribuciones excepcionales de estas mujeres fotógrafas, sino también algo sobre la dinámica cultural mexicana.

La idea de «lo mexicano» tras la Revolución (1910-1920) sería fundamental en las políticas de los sucesivos gobiernos federales en su intento de construir una conciencia nacional, rompiendo con las visiones particularistas regionales<sup>6</sup>. Esto daría lugar al desarrollo de la idea de «la mexicanidad» como pieza fundamental de un nacionalismo que estaría basado en la fusión de las razas que unifica el país dándole una personalidad única y diferente a la europea, la estadounidense y la indígena<sup>7</sup>. Se trataría de un discurso avalado por el poder político, que a través de la literatura y artes visuales en concordancia con un aportaciones desde la filosofía, la antropología, la etnografía o el psicoanálisis, crea un relato de la construcción de la nación durante gran parte del siglo veinte<sup>8</sup>, delineando y dando forma a personas y paisajes de un México no siempre real, pero presentado como la esencia de la nación y de lo nacional.

La mexicanidad como discurso político nacionalista imbricaría en gran medida a las artes y al mundo cultural mexicano bajo el peso de un sistema hegemónico de dominación llevado a cabo entre los años 1929 y 1989 por el Partido Revolucionario Institucional (PRI). En este concepto la implicación de artistas se iniciaría con los muralistas, que plasmarían discursos directamente vinculados a sus posturas

5. *Idem*, 7-12.

6. GUTIÉRREZ LÓPEZ, Roberto y GUTIÉRREZ, José Luis: «En torno a la redefinición del nacionalismo mexicano», *Revista sociológica*, 21 (1993), 87-101

7. *Idem*, 48.

8. BARTRA, Roger: *Anatomía del mexicano*. México, Mondadori, 2005, 11-25.

políticas e ideológicas, evocando una regeneración política y social mediante representaciones alegóricas y simbólicas.

No obstante hay que hacer notar que en gran parte de la producción artística del periodo posrevolucionario, tanto literaria como la relacionada con la plástica y la producción de imágenes en general, incluyendo el cine, esa búsqueda de lo nacional, «lo mexicano», dentro o al margen de la mexicanidad sería fundamental. Así, desde los murales de Rivera, Siqueiros y Orozco, la pintura de Frida Kahlo, hasta los ensayos de Samuel Ramos<sup>9</sup> y de Octavio Paz<sup>10</sup>, pasando por los cineastas como Emilio Fernández y Gabriel Figueroa, o por la producción literaria y fotográfica de Juan Rulfo, las manifestaciones artísticas que transcurren desde la década de los veinte hasta la década de los cincuenta se estructuran en función de las inquietudes y tendencias por configurar y expresar toda una simbología para definir y hacer comprensible esa identidad nacional. Más aún, estas configuraciones artísticas construyeron, en cierta forma, una memoria de «lo mexicano», no sólo en términos de aludir a pasajes históricos –como la representación del México prehispánico en los murales de Rivera, por ejemplo–, sino, justamente, en el sentido de memoria cultural, esto es, como una forma de determinar y definir colectivamente la idea de nación<sup>11</sup>.

En lo que concierne a la metodología empleada, el estudio de las imágenes fotográficas de las autoras citadas se basará primeramente en el análisis textual de las fotografías –la denotación–, un nivel de sentido de la imagen de tipo informativo, de comunicación, que recogería todos los conocimientos que proporciona la descripción de lo que se observa. Se realizará también una lectura connotativa de las imágenes, de su significado implícito –su significación o sentido simbólico<sup>12</sup>– que sería de tipo intencional, derivado de la posible estrategia discursiva y que puede subyacer en la imagen mediante un lenguaje de símbolos cuyos códigos son conocidos –códigos de connotación de tipo cultural–.

Se iniciará el estudio semiótico con la búsqueda de significados y símbolos en la obra fotográfica de Tina Modotti y posteriormente se intentarán relacionar mediante un hilo conductor con la obra de las restantes fotógrafas, a través de periodos, personajes, acontecimientos, cambios o pervivencias.

Con este fin se seleccionaran fotografías pertenecientes a la temática de «lo mexicano» y «la mexicanidad»<sup>13</sup>, que se delimitará temporalmente entre el final

9. RAMOS, Samuel: «El perfil del hombre y la cultura en México», en ROVIRA, María del Carmen (coord.): *Pensamiento filosófico mexicano del siglo XIX y primeros años del XX*, Tomo III, México, UNAM, 2001.

10. PAZ, Octavio: *El laberinto de la soledad*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1982.

11. MARTÍNEZ LOZANO, Consuelo y VILLANUEVA, Rocío: «Fotografía, género y memoria. Fotógrafas como configuradoras de una identidad y conciencia de género», *Memorias del XXVI Encuentro Nacional de la Asociación mexicana de investigadores e la comunicación*, San Luis de Potosí, 2014, 1395.

12. BARTHES, Roland: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós, 2009, 49-51.

13. La mexicanidad como discurso político fue evolucionando a partir del final de la Revolución en 1917 hasta su práctica desaparición en la década de 1980, conjugando a las artes –pintura, fotografía, grabado, cine y escultura–, en concordancia con aportaciones desde la filosofía, literatura, la antropología, la etnografía o el psicoanálisis, fraguando un relato nacionalista ficticio de los orígenes y de la construcción de la nación desde fines del siglo XIX. Esos rasgos y valores que tipificarían a México quedarían reflejados por Octavio Paz en su ensayo *El laberinto de la soledad* (1950) constituyéndose como pieza clave y permanente para todos los ensayos posteriores sobre mexicanidad. Sin embargo, surgieron otros contradiscursos que se opusieron a esta. Véase, BARTRA, Roger: «Crónica



de la Revolución Mexicana –en 1917– y 1990, lo que abarcaría la actividad artística de las fotografías estudiadas.

Las fotografías utilizadas en este estudio serán seleccionadas por su potencial valor documental y contenido simbólico independientemente de su valor estético y/o técnico. En este sentido se seleccionarán aquellas que aporten rasgos fundamentales de los temas citados.

Utilizaremos a lo largo del presente trabajo interpretaciones ya realizadas de manera aislada en los ámbitos académico, museístico y del comisariado de exposiciones, contenidas en la bibliografía específica de cada uno de las fotografías estudiadas.

## TINA MODOTTI: EL COMPROMISO POLÍTICO EN LA FOTOGRAFÍA

Tina Modotti desarrolló su obra fotográfica en la década de 1920, en plena época de la posrevolución mexicana, en el contexto del arte nacionalista. La expresión máxima de este arte y sus ideales era el muralismo, encabezado por Diego Rivera, bajo el paradigma de que el artista puede también tomar parte activa en la lucha de clases como un obrero más, difundiendo a través de su obra los ideales proletarios. Dentro de ese arte social, «lo mexicano» sería un recurso constante sirviendo como elemento clave de reflexión tanto por sus implicaciones culturales como políticas.

Modotti llevó a cabo una recreación fotográfica de los murales de Rivera, mediante la elección de determinados encuadres con vistas a una apreciación específica de ciertos detalles, ritmos, juegos formales y asociaciones; es el caso de las fotografías de los murales de la Secretaría de Educación Pública (1923-1928) en México D.F., como *Alfabetización* (ca. 1927), donde se establece un paralelismo entre los productos de la tierra y la cultura, simbolizado en una niña que recibe un libro y un cesto con espigas<sup>14</sup>.

En relación al proletariado realizaría en 1928 fotografías de los murales de José Clemente Orozco, en la Escuela Nacional Preparatoria (Antiguo Colegio de San Ildefonso) de Ciudad de México (1923-1924), centrandó sus imágenes en motivos concretos como por ejemplo la unión de las manos, como símbolo de fraternidad, o la espalda doblada del fraile que abraza a un indígena, alegoría de los movimientos sociales<sup>15</sup>.

Se pueden encontrar también paralelismos entre el muralismo y su obra fotográfica más independiente, tanto en la temática que expresaría, entre otros, un discurso de exaltación del socialismo –la contraposición de clases sociales, la constante referencia al trabajo, el enaltecimiento de los trabajadores, la productividad

---

de un nacionalismo inventado: la condición posmexicana», *Nueva Revista de política, cultura y arte*, 81 (2002), 21-26. GARCÍA CANAL, María Inés: «La producción de una mirada: La mexicanidad», *Tramas* 39 (2013), 67-83.

14. GONZÁLEZ CRUZ, Maricela: «Tina Modotti y el muralismo, un lenguaje común», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM*, (78) 2001, 175-188, 180-181. En:

<[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=So185-12762001000100011](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So185-12762001000100011)> [30.12.2016].

15. RODRÍGUEZ MÉNDEZ-LOZADA, Nieves: «Fotografías inéditas de Tina Modotti», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 93 (2008), 222. En: <<http://www.scielo.org.mx/pdf/aiie/v30n93/v30n93a9.pdf>> [30.12.2016].

o la referencia a los líderes sociales– como en su lenguaje artístico, muchas veces cargado de simbología mediante la disposición de elementos icónicos como mazorcas –símbolo maya del mito de la creación de la humanidad–, la hoz, cananas, guitarras, banderas o estrellas con significados diversos<sup>16</sup>.

No obstante Tina Modotti se distancia de los muralistas respecto a la vertiente retórica de estos. En la concepción de la imagen del hombre y la mujer del pueblo, también de carácter simbólico, las asocia a espacios íntimos y cotidianos, sin pretensión propagandística. Así, dentro de estos modos de representación, la figura humana y su apariencia se convirtieron en alegorías que exaltaban la afirmación personal y colectiva del mexicano/a<sup>17</sup>. Las imágenes alegóricas de Modotti aparecen también en relación a otras categorías como el progreso de México, la mujer y el trabajo, el obrero y el mundo laboral, y la exaltación de la Revolución mexicana.

Por otra parte Modotti introduce la imagen del hombre de la calle, el ciudadano urbano y moderno en espacios públicos, integrándose en el proyecto de futuro y progreso nacionales. Es el caso por ejemplo de *Tanque n.º 1* (1927)<sup>18</sup>, donde Modotti muestra una imagen en consonancia con su interés por lo urbano, lo moderno y lo industrial, asociado a la nueva etapa posrevolucionaria; esta fotografía se interpreta a través de la figura del obrero encaramado en lo alto de una escalera que se apoya sobre el tanque de petróleo, con un significado ideológico en cuanto a la importancia de la industria y especialmente en el petróleo nacional y su potencial para proporcionar al obrero mexicano un medio para subir en la escala social y salir de la pobreza<sup>19</sup>. También aparecen en las fotografías de Modotti los objetos icónicos como símbolo de la modernidad alcanzada con la Revolución<sup>20</sup>, como es el caso de *Cables telegráficos* (ca. 1925-1928)<sup>21</sup>.

Las fotografías dedicadas a la representación de la mujer indígena y campesina, enfatizan no sólo el aspecto crítico de su situación, sino también la representación íntima y emotiva de sus modelos, tanto de las mujeres anónimas como de las identificadas por su nombre individual o por su etnia. Las imágenes de las indígenas están tratadas por medio de distintas perspectivas que abarcan un amplio espectro expresivo: desde el símbolo tangible de la pobreza y de la marginación más extrema, como en *Miseria* (1928)<sup>22</sup>, pasando por retratos de mujeres concretas, como el de *Elisa arrodillada* (1924-1926)<sup>23</sup>, hasta llegar a convertirlas en paradigmas de lo femenino, como sinónimos del trabajo, la creación y el activismo político.

16. GONZALEZ CRUZ, Maricela: *Op. Cit.* 176-178.

17. MONSIVÁIS, Carlos: «Tina Modotti y Edward Weston en México», *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, 6 (1977), 3-4.

18. En: <<http://ctxt.es/es/20150708/culturas/1659/Fotograf%C3%ADa-m%C3%A9xico-guerra-civil-espa%C3%B1ola-Vitoria-Vidal-Diego-Rivera-Edward-Weston.htm>> [30.12.2016].

19. HOOKS, Margaret: *Tina Modotti*. Barcelona, Phaidon, 2005, 21.

20. LOCKE, Adrián: *México. La Revolución del Arte (1910-1940)*. México, Turner, 2013, 83.

21. En: <<http://ctxt.es/es/20150708/culturas/1659/Fotograf%C3%ADa-m%C3%A9xico-guerra-civil-espa%C3%B1ola-Vitoria-Vidal-Diego-Rivera-Edward-Weston.htm>> [30.12.2016].

22. En: <<http://www2.stile.it/foto/tina-modotti/page/4/index.html>> [30.12.2016].

23. En: <[http://gittermangallery.com/artist/Tina\\_Modotti/works/1700](http://gittermangallery.com/artist/Tina_Modotti/works/1700)> [30.12.2016].

Respecto a esa primera categoría cabe resaltar *Mujer con olla* (1926)<sup>24</sup>, donde se muestra el infradesarrollo –por carencia de sistema de distribución de agua en muchos hogares–, y el trabajo de las mujeres pobres de México, privadas de no pocos derechos; esta imagen, cargada de contenido político, sería símbolo a su vez de la opresión sobre la mujer. Por otra parte, a través del recipiente de barro, Tina parece aludir al poder creador de la mujer, pues ese contenedor curvo no sólo es un típico producto artesanal, fruto de un trabajo manual generalmente femenino, sino también una metáfora visual<sup>25</sup> del vientre materno y del poder procreador de la mujer.

Igualmente en *Manos lavando* (ca. 1927)<sup>26</sup> aparece el trabajo doméstico de la mujer, sin reconocimiento ni pago, en este caso como declaración de clase, ya que esa labor realizada por muchas mujeres indígenas estaba al servicio de las familias acomodadas. Las expresivas manos de la mujer indígena, con todas sus huellas, cicatrices y arrugas dejadas por los largos años de trabajo duro, mostrarían a su vez un poder y una resistencia de género. El recurso retórico empleado, la sinécdoque –la utilización de una parte de la figura para representar el todo–, en este caso las manos como símbolo de la mujer, sería una de las técnicas creativas más utilizada por Tina a lo largo de su carrera<sup>27</sup>.

Finalmente, la mujer indígena –o mestiza– aparece en su obra como paradigma del activismo político. En este sentido, *Mujer con bandera* (1928)<sup>28</sup> es una de las imágenes más emblemáticas, que publicada en diversas revistas cumpliría su objetivo: se erigiría como «un emblema del optimismo y la fe en el proceso revolucionario»<sup>29</sup>.

En cuanto a las alegorías del trabajo destacaría *Manos descansando sobre una herramienta* (1927)<sup>30</sup>, con unas manos sucias por el trabajo paradójicamente en descanso, así como *Cargando plátanos* (1928)<sup>31</sup>, una apología de los trabajadores y sus tareas diarias.

Las alegorías de la Revolución mexicana se presentan en imágenes como *Hoz, canana, y guitarra* (1927)<sup>32</sup>, con tres símbolos en combinación<sup>33</sup>: la hoz que en este caso simbolizaría la lucha por la tierra, la canana en bandolera como representación de los ejércitos rebeldes y la guitarra que simbolizaría la música y cultura revolucionaria. De otra manera, la Revolución aparece en metáforas como, la ya comentada, *Mujer con bandera* (1928) donde la figura de una mujer mestiza o indígena aparece en un ambiente urbano, con brillantes zapatos y medias de seda, «avanzando» con gran dignidad y portando una improvisada bandera revolucionaria. En *Campesinos*

24. En: <<http://www.descubrirelarte.es/2016/01/03/tina-modotti-entre-el-arte-y-la-lucha.html>> [30.12.2016].

25. COMISARENCO, Dina: «La representación de la experiencia femenina en Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo», *La ventana. Revista de estudios de género*, (28) 2008, 167.

26. En: <<http://cuartoscuro.com.mx/2015/01/fascinacion-modotti-weston/>> [30.12.2016].

27. COMISARENCO, Dina: *Op. Cit.* 167-168

28. En: <<http://www2.stile.it/foto/tina-modotti/page/6/>> [30.12.2016].

29. FIGARELLA, Mariana: *Edward Weston y Tina Modotti en México: su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002, 184.

30. En: <<http://cxtx.es/es/20150708/culturas/1659/Fotograf%C3%ADa-m%C3%A9xico-guerra-civil-esp%C3%B1ola-Vitoria-Vidal-Diego-Rivera-Edward-Weston.htm>> [30.12.2016].

31. En: <<http://www.bossy.it/tina-modotti-tension-entre-fotografia-y-politica-en-el-mexico-de-los-anos-20.html>>

32. En: <<http://cxtx.es/es/20150708/culturas/1659/Fotograf%C3%ADa-m%C3%A9xico-guerra-civil-esp%C3%B1ola-Vitoria-Vidal-Diego-Rivera-Edward-Weston.htm>> [30.12.2016].

33. BARCKHAUSEN-CANALE, Christine. *Tina Modotti*. Tafalla, Editorial Txalaparta, 1998, 66.

*mexicanos leyendo «El Machete»* (1928)<sup>34</sup>, el tema de la Revolución surge en el propio texto del periódico que leen los campesinos, como alegato –«¡Toda la Tierra, no Pedazos de Tierra!»– de una de sus principales reivindicaciones: la lucha por la tierra. Esta imagen se mostraría también como reivindicación de la cultura –alfabetización– y acceso a la información de las clases populares. También en relación a la cultura y el poder de la palabra, *Máquina de escribir de Mella* (1928)<sup>35</sup> –la máquina de Julio Antonio Mella, revolucionario cubano relacionado con Modotti– sería una fotografía simbólica en relación a la consecución de los objetivos revolucionarios; la imagen está atravesada por tres franjas diagonales todas ellas relacionadas con el poder de la palabra y la mecánica de su reproducción. En la imagen se aprecia también una página escrita con una cita de León Trotski sobre la síntesis de arte y revolución; de esta manera dicha fotografía podría interpretarse como un pronunciamiento de Modotti sobre la unión de arte y política.

## LOLA ÁLVAREZ BRAVO: LA CONDICIÓN DE GÉNERO Y EL HUMANISMO EN LA FOTOGRAFÍA MEXICANA

La obra fotográfica de Lola Álvarez Bravo (1907-1993) estaría inmersa en el movimiento artístico que abarcaría gran parte del periodo posrevolucionario en México, y que permaneció durante buena parte del siglo veinte: la que reflejaba la identidad y/o definición de «lo mexicano», pero en este caso perfilada con fuertes matices de género<sup>36</sup>, es decir reflejando o aludiendo a su condición de mujer conforme al contexto cultural e histórico en el que desarrolló su obra, y en especial plasmando su interés y compromiso con los sectores populares y marginados de México.

Así fotografiaría a mujeres indígenas y a mujeres del pueblo –así como a niñas y niños de su entorno–, mediante formas simbólicas para definir sus roles sociales, conformando visualmente una memoria e identidad de lo femenino de acuerdo a ese espacio y tiempo.

En su obra se vislumbra una visión humanista en un afán por capturar la vida cotidiana de la gente, particularmente la de la clase más humilde y marginada, pues como ella misma afirmaba<sup>37</sup>: «su compromiso era guardar y conservar la belleza de la raza y hacer que ante su indigencia, su abandono, su muerte paulatina y terrible sientan vergüenza los causantes de todas sus miserias [...] Creo que estoy obligada a exponer una realidad de la que todos somos culpables [...] Hablar de eso, hacer ese trabajo duele y es terrible: si tengo el don he de ponerlo al servicio de mi pueblo»; buscaba además «capturar la esencia de los seres y de las cosas, su espíritu, su realidad», pues afirmaba que «el interés, la experiencia propia, el compromiso ético y estético forman el tercer ojo del fotógrafo».

34. En: <<http://www.descubrirelarte.es/2016/01/03/tina-modotti-entre-el-arte-y-la-lucha.html>> [30.12.2016].

35. En: <<http://www.lanacion.com.ar/1479421-la-belleza-de-la-revolucion>> [30.12.2016].

36. MARTÍNEZ LOZANO, Consuelo y VILLANUEVA, Rocío: *Op. Cit.*, 1395.

37. PACHECO, Cristina: «Lola Álvarez Bravo: El tercer ojo», en VV.AA.: *La luz de México: entrevistas con pintores y fotógrafos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995, 61.

Lola era consciente del valor documental de sus obras, a las que les reconocía, en sus propias palabras<sup>38</sup>: «El sentido de ser una crónica de mi país, de mi tiempo, de mi gente, de cómo ha ido cambiando México; en mis fotos hay cosas de México que ya no se ven más [...] Si tuve la suerte de encontrar y plasmar esas imágenes, pueden servir más adelante como un testimonio de cómo ha ido pasando y transformándose la vida; imágenes que me llegaron muy hondo, como electricidad, y me hicieron apretar la cámara».

En 1934, Lola en compañía de su entonces marido, el fotógrafo Manuel Álvarez Bravo, y del fotógrafo francés Henri Cartier Bresson (1908–2004), viajó al istmo de Tehuantepec para realizar un reportaje sobre las mujeres zapotecas. Allí realizaría una de sus fotografías más conocidas, *La Visitación* (1934)<sup>39</sup>, que presenta a dos mujeres abrazándose en el zaguán de una casa; esta imagen se presenta como metáfora de la solidaridad entre mujeres, una de las claves de la singular idiosincrasia de esa sociedad<sup>40</sup>. El título de tipo religioso que dio a esta fotografía explicaría el sentimiento de su autora ante a sus modelos: dos mujeres indígenas de distintas edades que comparten un cariñoso encuentro en un mundo lleno de carencias y sacrificios, pero también afectuoso y gratificante a través de la solidaridad femenina en las distintas edades y etapas de la vida.

Si bien el interés estético y simbólico de las mujeres de Tehuantepec, con sus vistosos trajes y sus formas de vida más independientes y libres que en el resto de México, ya estaba bien establecido en la iconografía de algunos de los más destacados artistas de la época de la posrevolución, como Diego Rivera, Lola aportaría al tema una visión diferente. En lugar de exaltar la exuberancia tropical de la zona y la sensualidad de esas mujeres, como habían hecho la mayor parte de los artistas varones, las reintegraría a la realidad, documentando sus actividades comerciales y artesanales, así como su vida cotidiana, como por ejemplo en *Chica bordando un huipil* (ca. 1934)<sup>41</sup>. Posteriormente seguiría fotografiando a las mujeres indígenas, sometidas por la injusta situación social, aportando a las imágenes un carácter íntimo y emotivo, lo que se muestra en *Un descanso, llanto e indiferencia* (ca.1940)<sup>42</sup> y en *Por culpas ajenas* (ca. 1945)<sup>43</sup>.

La representación de las mujeres activas en sus distintos y duros trabajos, tanto en el medio rural como en la ciudad, se transformaban en símbolos no solo de su situación de clase, sino principalmente de una fortaleza de género, como se muestra por ejemplo en *La gruta* (ca. 1940)<sup>44</sup>. Otra fotografía netamente reivindicativa sería la

38. ÁLVAREZ BRAVO, Lola : *Recuento fotográfico*. México, Editorial Penélope, 1982. 116-117.

39. En: <<http://ccp-emuseum.catnet.arizona.edu/view/objects/asitem/People@60/86/title-asc?t:state:flow=d71b33ea-ccd5-495f-a5b9-d579efdcda8b>> [30.12.2016].

40. COMISARENCO, Dina: *Op. Cit.* 174-175.

41. En: <<http://ccp-emuseum.catnet.arizona.edu/view/objects/asitem/People@60/156/title-asc?t:state:flow=a7ee627a-2739-45f4-bad3-2dec238f8fb6>> [30.12.2016].

42. En: <<http://ccp-emuseum.catnet.arizona.edu/view/objects/asitem/People@60/67/title-asc?t:state:flow=c33cc4b9-1a2c-4366-ba8b-97f7d03c3e9>> [30.12.2016].

43. En: <<http://ccp-emuseum.catnet.arizona.edu/view/objects/asitem/People@60/114/title-asc?t:state:flow=c1c1dc88-1545-45fc-b02b-71198d66fc56>> [30.12.2016].

44. En: <<http://ccp-emuseum.catnet.arizona.edu/view/objects/asitem/People@60/81/title-asc?t:state:flow=f5c6ffd1-b756-4973-aa52-41274a508b5d>> [30.12.2016].

titulada *En su propia cárcel* (1950)<sup>45</sup>, en la que muestra a una joven mirando a través de una ventana; se trata de una composición marcada por sombras entrecruzadas que actuarían conformando una metáfora de la mujer como «un ser atrapado»<sup>46</sup>. Por su parte, *El ruego* (1946)<sup>47</sup> aludiría a la fe y a la religiosidad profunda de la gente del pueblo, y muy particularmente de las mujeres, como refugio espiritual frente al sufrimiento en su vida cotidiana<sup>48</sup>.

Las imágenes de mujeres en relación a la maternidad superarían los estereotipos tradicionales característicos de los artistas del muralismo –la madre mexicana, prolífica, doliente y sacrificada, utilizada muchas veces también como alegoría de la patria– tomando una dimensión más subjetiva y compleja en relación con la propia experiencia femenina<sup>49</sup>, como por ejemplo el retrato de *Alfa Henestrosa y su hija Cibele* (1948)<sup>50</sup>.

Otra imagen de la serie de las maternidades es un desnudo realizado a la artista mexicana *Julia López* (ca. 1960)<sup>51</sup> en la que esta aparece embarazada. El tema resultaría muy vanguardista, pues esta representación de la mujer no era frecuente en la iconografía mexicana; esta fotografía se podría interpretar como una alegoría de la mujer trabajadora –artista– y madre.

*De generación en generación* (ca.1950)<sup>52</sup>, a diferencia de la mayoría de las maternidades que representan madres centradas en la atención de sus hijos, muestra simplemente a una madre con su hija, a la que sostiene en brazos; no obstante se percibe cierta distancia e independencia entre ellas a través de un efecto visual de movimiento detenido. De ese efecto resultaría una alegoría de la continuidad temporal que caracteriza el papel de la mujer como madre.

También la imagen de la infancia más desfavorecida aparece de manera empática en la obra de Lola Álvarez Bravo, en este caso como denuncia<sup>53</sup>: «para inquietar sin choquear, desperezar buenas y malas conciencias; trabajar el tema de la miseria, no para herir sino para señalar un estado de cosas». Ejemplo de ello serían: *Ciego* (ca. 1945)<sup>54</sup>, que denuncia el abandono de los niños invidentes, o *El sueño de los pobres 2* (1949)<sup>55</sup> que se inscribirían en esa tendencia de compromiso social y denuncia de la artista mexicana.

45. En: <<http://ccp-emuseum.catnet.arizona.edu/view/objects/asitem/People@60/50/title-asc?t:state:flow=6c1a6c75-030c-49e4-8db7-bba3e3ed37ca>> [30.12.2016].

46. FERRER, Elizabeth: *Lola Álvarez Bravo*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006, 47.

47. En: <<http://ccp-emuseum.catnet.arizona.edu/view/objects/asitem/People@60/43/title-asc?t:state:flow=43aaacf1-9869-45da-b45d-4757docd40ea>> [30.12.2016].

48. COMISARENCO, Dina: *Op. Cit.* 170-171.

49. *Ibidem*, 166.

50. En: <<http://www.lopezquirola.com/fotos/detalle/10000000-0000-0000-0000-310000000001>>.

51. En: <<http://ccp-emuseum.catnet.arizona.edu/view/objects/asitem/People@60/160/title-asc?t:state:flow=81e55112-175a-4fc9-8400-fe29ff006dbe>> [30.12.2016].

52. En: <<http://ccp-emuseum.catnet.arizona.edu/view/objects/asitem/People@60/28/title-asc?t:state:flow=e83f909d-b525-4a88-9011-bbc5ec4c5e58>> [30.12.2016].

53. ÁLVAREZ BRAVO, Lola: *Op. Cit.* 19.

54. En: <<http://ccp-emuseum.catnet.arizona.edu/view/objects/asitem/People@60/22/title-asc?t:state:flow=e83f909d-b525-4a88-9011-bbc5ec4c5e58>> [30.12.2016].

55. En: <<http://ccp-emuseum.catnet.arizona.edu/view/objects/asitem/People@60/47/title-asc?t:state:flow=7eddb5cef-3e65-4973-b962-255d650c6d19>> [30.12.2016].

Por otra parte Lola llevaría a cabo, en su reivindicación del trabajo femenino, una amplia galería de retratos de mujeres: de estudiantes –como en el fotomontaje *Universidad Femenina* (1943)<sup>56</sup>–, de mujeres del mundo cultural, como Guadalupe Amor, Anita Brenner y Judith Martínez Ortega (ca. 1940s), y de numerosas artistas plásticas como Cordelia Urueta, Marion Greenwood, Olga Costa, Alice Rahon, Lilia Carrillo, incluyendo las series realizadas a sus amigas María Izquierdo (1946) y *Frida Kahlo* (ca. 1945)<sup>57</sup>, junto a intelectuales como Rosario Castellanos y *Elena Poniatowska* (1982)<sup>58</sup>.

## MARIANA YAMPOLSKY: DOCUMENTAR Y EMOCIONAR

Para Mariana Yampolsky (1925-2002) la fotografía sería «simplemente» documentar y emocionar<sup>59</sup> a partir de un amplio repertorio visual –el rostro humano, la casa, el paisaje, el trabajo, los festejos, la hermandad, los afectos y la muerte– que comparte con otros fotógrafos mexicanos; sin embargo su obra se diferencia por su intención y su método: una fotografía directa, realizada con voluntad realista y una especie de emoción retenida que da paso a una capacidad de producir empatía en el espectador.

Atraída por la fotografía como nueva forma de expresión artística, tomaría clases con Lola Álvarez Bravo de la que aprendería, más allá de la técnica, la importancia del sujeto fotografiado; en sus palabras<sup>60</sup>, «la fotografía tomó un lugar primordial en mi vida. Lola era una maestra bastante autodidacta y me enseñó a darle más importancia al objeto o a la persona fotografiada que a la técnica».

Mariana Yampolsky aprendería de Lola la toma directa de imágenes de la vida real, a lo que uniría su propio concepto sobre la imagen: la reducción del objeto fotografiado a lo esencial, de acuerdo a la manera de trabajar de los grabadores. A esto se unió su interés por la conservación de las diferencias culturales entre los pueblos como reducto creativo. Ideas que formaban parte de una tradición familiar de tolerancia a partir de las amargas experiencias de expulsión y acoso antijudíos, primero en Rusia, más tarde en el Berlín del nazismo. Desde entonces, Mariana asumiría la misión del resguardo del legado de las culturas ancestrales como uno de los objetivos en su trabajo artístico<sup>61</sup>. Así recorrería México fotografiando los paisajes y las gentes del campo, especializándose muy tempranamente en arquitectura popular y comunidades indígenas. En definitiva documentando un mundo en vías de desaparición, con respeto y afecto.

56. En: <[http://editorialrm.com/2010/product.php?id\\_product=250](http://editorialrm.com/2010/product.php?id_product=250)> [30.12.2016].

57. En: <<http://ccp-emuseum.catnet.arizona.edu/view/objects/asitem/People@60/57/title-asc?t:state:flow=b6a2b8do-da8d-4d17-bfao-b4570000bccc>> [30.12.2016].

58. En: <<http://ccp-emuseum.catnet.arizona.edu/view/objects/asitem/People@60/49/title-asc?t:state:flow=b6a2b8do-da8d-4d17-bfao-b4570000bccc>> [30.12.2016].

59. REYES PALMA, Francisco: «Mariana Yampolsky. La emoción y la mirada», *Ciencias* 67, julio (2002), 76.

60. PONIATOWSKA, Elena: *Mariana Yampolsky y la buganvilla*. México, Plaza y Janés, 2001, 54.

61. REYES PALMA, Francisco: «Mariana Yampolsky, Antropología emocional», en VV.AA.: *Mariana Yampolsky, imagen y memoria*. México, Conaculta-Centro de la Imagen, 1999, 13-46.

Su método de trabajo era de tipo viajero, parando en pueblos y conviviendo con sus gentes, para posteriormente, tras obtener su confianza, tomar fotografías de personas –como en *Esperando al padrecito* (1987)<sup>62</sup>–, ritos, costumbres –*Cortejo* (1989)<sup>63</sup>–, arquitectura o artesanía. Tratando siempre de evitar actitudes paternalistas, se mantuvo siempre empática con las comunidades indígenas. Se trataría de una manera de ver y escuchar a los demás, del deseo profundo y sincero de comprender sus emociones, de reconocer su sabiduría y su capacidad creadora, para plasmarlos después en imágenes. Así aparecen fotografías como *La bodega* (s/f)<sup>64</sup>, que transmiten una sensación del orgullo indígena, aunque también de preocupación por sus escasas posibilidades de supervivencia.

*La sal se puso morena* (1989)<sup>65</sup> es otra imagen muy representativa, tomada en el interior de una escuela de un municipio del Estado de Puebla, donde se observa a cinco niños en el aula, con una pizarra en la que se lee: «*El bidrio se calentó*» y «*La sal se puso morena*»... Esta fotografía mostraría, mediante las actitudes corporales de sus personajes, el mimetismo del mundo de los niños con el de los adultos, sugiriendo una permanencia intergeneracional de situaciones y actitudes. Es una imagen que resume los cambios que sufrían y sufren estos pueblos, hacia un modo de vida ecléctico –entre una cultura propia y otra impuesta– y aculturizador –respecto a su etnia– que se perpetuó con el proyecto unidad nacional del Estado a partir de la posrevolución<sup>66</sup>.

En *Pisada del Ángel* (1990)<sup>67</sup> muestra los pies agrietados de un ángel esculpido en madera, deteriorados por el tiempo, que sugieren los pies agrietados de los campesinos. Esta imagen y otras similares, estarían dirigidas a una mirada urbana finisecular, que muchas veces olvida que México tiene una fuerte tradición indomestiza. De la misma manera son recurrentes las fotografías de sitios y elementos arqueológicos –como en *Templo de la simiente* (s/f) o en *Almiar* (1983)<sup>68</sup> –, herencia de estas etnias prehispánicas, que recopilaría en la exposición «Al filo del tiempo» (1996)<sup>69</sup>.

En relación a la arquitectura popular, Mariana Yampolsky se sintió preocupada por el gran cambio cultural que México estaba sufriendo: «No se acostumbró a ver los letreros de CocaCola, ni los aparadores atiborrados de Mickey Mouse y de Barbies, y siempre se preguntaba cual sería la forma de contrarrestar esta avalancha y entonces tomaba fotos muy mexicanas», y seguía cuestionándose, «¿por qué siendo tan inmensamente vasta y hermosa la arquitectura popular mexicana, crecía tan desmedidamente la arquitectura del horror?», y también la fotografiaba. Para contrarrestar esto dejó un importante legado de fotografías de arquitectura

62. En: <<http://www.fotoespacio.cl/comunidad/index.php/component/k2/item/205-mariana-yampolsky-muestra.html>> [30.12.2016].

63. *Ibidem*.

64. *Ibidem*.

65. En: <<http://www.jornada.unam.mx/2012/05/05/cultura/ao2n1cul>> [30.12.2016].

66. MONROY, Rebeca (2008): «Una mirada empática y lumínica». En: <[http://www.marianayampolsky.org/frame\\_intro\\_galeria\\_esp.html](http://www.marianayampolsky.org/frame_intro_galeria_esp.html)> [30.12.2016].

67. En: <[https://issuu.com/c\\_imagen/docs/imagenmemoria/107](https://issuu.com/c_imagen/docs/imagenmemoria/107)> [30.12.2016].

68. En: <[http://www.marianayampolsky.org/frame\\_intro\\_galeria\\_esp.html](http://www.marianayampolsky.org/frame_intro_galeria_esp.html)> [30.12.2016].

69. REYES PALMA, Francisco (2008): «Al filo del tiempo». En: <[http://www.marianayampolsky.org/frame\\_intro\\_galeria\\_esp.html](http://www.marianayampolsky.org/frame_intro_galeria_esp.html)> [30.12.2016].



popular como ejemplo de funcionalidad, sencillez y buen gusto<sup>70</sup>. Así, en 1981, Yampolsky publicaría una recopilación de esta temática en *La casa en la tierra*<sup>71</sup> –la casa indígena, sus constructores y sus habitantes–, con textos de Elena Poniatowska.

La colaboración entre Yampolsky y Poniatowska permanecerá en una amplia bibliografía sobre el indigenismo mexicano, como en su obra conjunta *Mazahuas*<sup>72</sup>. Se trata de un amplio trabajo documental sobre esta etnia extenuada por la sequía y la inmigración a la ciudad. Sus imágenes dignifican a los mazahuas mediante unos planos frontales sobrios y sencillos, especialmente de las mujeres –*Mujeres mazahuas* (1989) o *Caricia* (1989)<sup>73</sup>–, mostrando una especial forma de documentar desde una óptica humanista. Esta dignidad se pone de manifiesto también en fotografías como *Escuela mazahua* (1989)<sup>74</sup>, donde un grupo de niñas acompañadas de su profesora indígena muestran concentración y empeño en su aprendizaje.

Mariana Yampolsky sería consciente de los profundos cambios que sufren las sociedades indígenas, en vías de desaparición, y la invasión de los espacios tradicionales por símbolos ajenos. Sus últimas fotografías son una denuncia de esta proliferación de iconos extraños, así como testimonio del nacimiento de una nueva identidad mestiza, bajo el signo de lo norteamericano, encarnada en el «chicano» mexicano. Estas imágenes fronterizas ilustran el último libro-crónica de Elena Poniatowska en colaboración con Mariana Yampolsky, *Las mil y una... La herida de Paulina* (2000)<sup>75</sup>, donde se relata y fotografía la tragedia de una adolescente violada en Mexicali (Baja California), su desamparo e incompreensión por parte de la sociedad y autoridades.

El legado de Mariana Yampolsky es una visión amorosa y reivindicativa de un México que quiso interpretar para los propios mexicanos. No estuvo sola en la tarea y sus imágenes se unieron a la memoria, la memoria escrita de Elena Poniatowska. Ambas, de origen extranjero, recorrieron juntas un camino en búsqueda de la raíz del México moderno.

## GRACIELA ITURBIDE: HACIA UN ORDEN CULTURAL NUEVO

Graciela Iturbide (Ciudad de México, 1942) inició su formación académica sobre imagen en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, asumiendo pronto la fotografía como medio de expresión artístico y dedicándose a ello en exclusiva. Su obra se basaría en unos valores artísticos vinculados al arte moderno y sobre todo a la diversidad de la cultura

70. AHUMADA, Alicia (2008): «Ponencia para la Exposición *Evocaciones*, Museo Rufino Tamayo, México». En: <[http://www.marianayampolsky.org/frame\\_my\\_esp.html](http://www.marianayampolsky.org/frame_my_esp.html)> [30.12.2016].

71. PONIATOWSKA, Elena y YAMPOLSKY, Mariana: *La casa en la tierra*. México, Instituto Nacional Indigenista (FONAPAS), 1981.

72. PONIATOWSKA, Elena y YAMPOLSKY, Mariana: *Mazahuas*. Toluca, Gobierno del Estado de México, 1993.

73. En: <<http://www.fotoespacio.cl/comunidad/index.php/component/k2/item/205-mariana-yampolsky-muestra.html>> [30.12.2016].

74. *Ibidem*.

75. PONIATOWSKA, Elena (2000): «Las mil y una... (la herida de Paulina)». En: <<http://www.fundacionelenaponiatowska.org/bibliografia/las-mil-y-una-heridas-de-paulina.html>> [30.12.2016].

mexicana<sup>76</sup>. Esto se muestra ya en una de sus primeras y más célebres fotografías: México D.F. (1969)<sup>77</sup>, una imagen de fuerte contenido simbólico relacionado con la decadencia y la muerte en México.

Sus trabajos posteriores tratan sobre la vida cotidiana de campesinos y comunidades rurales, con especial interés sobre las fiestas populares en las que se unen los ritos católicos y las tradiciones indígenas. Esto se expresaría en múltiples imágenes, como *Jano* (1980)<sup>78</sup>, centradas en retratos de personajes individuales que eliminan cualquier detalle que pudiera resultar anecdótico o efectista, y que evocan un aspecto trágico, revelado por las máscaras y disfraces de los personajes.

En relación a las imágenes de esos ritos festivos hace también aparición el tema mexicano de la muerte. Es el caso de fotografías como *Primera comunión* (1984)<sup>79</sup>, donde se pone de relieve la ironía del imaginario mexicano en la representación la muerte; otras imágenes acentuarían el carácter surrealista de estas celebraciones sociales, como por ejemplo *Novia muerte* (1990)<sup>80</sup>.

Dentro de la recuperación del mundo indígena, marginado secularmente, el Instituto Nacional Indigenista de México (INI) encargó, en 1979, a diversos fotógrafos reportajes sobre distintas etnias. Entre ellos se encomendó a Graciela Iturbide la realización de un trabajo sobre el pueblo Seri, en el desierto de Sonora. Allí realizaría principalmente una serie de retratos en los que plasmaría la situación de este pueblo, cuya existencia transcurre entre un pasado ancestral y las nuevas costumbres importadas por el capitalismo, haciendo hincapié en la continua hibridación de la identidad cultural indígena. Así por ejemplo en *Mujer ángel* (1979)<sup>81</sup>, se muestra a una indígena seri de espaldas andando por el desierto, con un radiocasete en la mano; se trata de una de sus fotografías más emblemáticas que aún siendo de carácter estrictamente documental, abre las puertas a la interpretación y lectura de la imagen.

Se considera que con el trabajo sobre los indígenas seris, recopilado en el libro «*Los que viven en la arena*»<sup>82</sup>, Graciela Iturbide suscita una reflexión que rebasaría las circunstancias específicas de esa comunidad: trata de la subsistencia de unos sistemas culturales dentro de otros que ejercen una posición dominante y de la escisión que produce vivir inmersos entre dos sistemas de referencias casi antagónicos<sup>83</sup>; una cuestión compleja que en ese momento ocuparía un lugar central en su obra.

En 1979 Iturbide comenzó un trabajo que la consagraría a nivel internacional, al que dedicaría casi un decenio: *Juchitán de las mujeres*<sup>84</sup>. Juchitán es una singular población indígena del istmo de Tehuantepec (Estado de Oaxaca), centro de la

76. DAHÓ, Marta (com.): «Graciela Iturbide: en la línea de la sombra», en DAHÓ, Marta, VILLORO, Juan y MARTÍN GARCÍA, Carlos: *Graciela Iturbide*. Madrid, Fundación MAPFRE, 2009, 12.

77. En: <<http://exposiciones.fundacionmapfre.org/gracielaIturbide/>> [30.12.2016].

78. En: <<http://exposiciones.fundacionmapfre.org/gracielaIturbide/>> [30.12.2016].

79. En: <<http://www.gracielaIturbide.org/en/muerte/attachment/15/>> [30.12.2016].

80. En: <<http://www.richardharrisartcollection.com/wp-content/uploads/2013/01/LI-RHC-DDP-004c1.jpg>> [30.12.2016].

81. En: <<http://exposiciones.fundacionmapfre.org/gracielaIturbide/>> [30.12.2016].

82. ITURBIDE, Graciela y BARJAU, Luis: *Los que viven en la arena*. México, Instituto Nacional Indigenista-Fonapas, 1981.

83. DAHÓ, Marta (com.): *Op. Cit.*, 13.

84. ITURBIDE, Graciela, BELLATIN, Mario, PONIATOWSKA, Elena: *Juchitán de las mujeres (1979-1989)*. México, RM Editorial, 2010.

cultura zapoteca y símbolo de la resistencia indígena, que en los años ochenta se organizó activamente a través de la llamada Coalición de obreros, campesinos y estudiantes (COCEI) en lucha por defender los derechos indígenas y el respeto por su cultura<sup>85</sup>; pero Juchitán era también un mundo aparte, con normas sociales totalmente atípicas en comparación con las del resto del país. Allí las relaciones sexo/género eran excepcionalmente horizontales<sup>86</sup>, siendo las mujeres protagonistas de la vida social: oficiando como sacerdotisas en bodas –*Boda* (1986)<sup>87</sup>– o gestionando el mercado, al que no tenían acceso los hombres, exceptuando los *muxés* –homosexuales travestidos–, que lejos de verse estigmatizados estaban integrados en el seno de la comunidad<sup>88</sup>. A esto se uniría una cierta libertad sexual con «mujeres que disfrutaban de un homosocialismo estrecho que les permite bailar entre ellas cual novias y amancebadas y gracias al cual el tradicional machismo mexicano queda inoperante, posibilitando así un comportamiento en/entre hombres que cuestiona la ley de la masculinidad mucho antes que se acuñara la consigna de la crisis de la masculinidad»<sup>89</sup>.

Graciela Iturbide se integraría en la vida de Juchitán de la mano de las mujeres. Se implicó en su vida cotidiana, preparando fiestas y celebraciones, y compartiendo sus experiencias; describiría a estas mujeres como «fuertes, independientes y politizadas»<sup>90</sup>. Sus imágenes, sin preparación ni búsqueda concreta, evitando siempre la idealización de lo indígena, responderían simplemente al resultado de una vivencia en común.

*Nuestra Señora de las iguanas* (1979)<sup>91</sup> es posiblemente la fotografía de las series de Juchitán más conocida: una mujer se dirige al mercado a vender sus iguanas transportándolas encima de su cabeza. Más allá de su exotismo, esta fotografía parece aludir la interrelación entre la naturaleza y la cultura indígena siendo, por otra parte, su título una especie de posicionamiento ético y estético: «*Nuestra Señora de las iguanas* sería, como las vírgenes cristianas, la encarnación ancestral de la sabiduría»<sup>92</sup>.

Otra de sus fotografías emblemáticas realizadas en Juchitán sería *Magnolia* (1986)<sup>93</sup>, donde un *muxe* se mira en un espejo pareciendo mostrar su su mejor perfil. Esta imagen trataría de normalizar lo diferente: lo indígena, homosexual, marginal... intentando para dar paso a un orden cultural nuevo, bien distinto al de la mexicanidad.

85. ARIAS CHÁVEZ, María Fabiola (2009): «Movimiento social en el istmo de México. La COCEI en la construcción de dos tipos de discurso: el discurso de clase y el discurso étnico». En <<http://www.historiaoralargentina.org/attachments/article/ehozoo9/Memoriaypolitica/AriasCh%C3%A1vez-Fabiola.pdf>> [30.12.2016].

86. GÓMEZ SUÁREZ, Águeda y MIANO, Marinella: «Dimensiones discursivas del sistema de sexo y género entre los indígenas zapotecas del Istmo de Tehuantepec (México)», *Papers. Revista de Sociología*, 88 (2008), 165-178.

87. En: <<http://www.gracielaiturbide.org/juchitan/13-2/>> [30.12.2016].

88. FLORES, Juan Antonio: «Travestidos de etnicidad zapoteca: una etnografía de los muxes de Juchitán como cuerpos poderosos». En: <<http://revistas.um.es/hojasdewarmi/article/view/158881/138331>> [30.12.2016].

89. FOSTER, David: «Género y fotografía en Juchitán de las mujeres de Graciela Iturbide», *Ámbitos, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 11 (2004), 63.

90. BRADU, Fabienne: *Graciela Iturbide habla con Fabienne Bradu*. Madrid, La Fábrica Editorial, 2003, 25.

91. En: <<http://www.gracielaiturbide.org/juchitan/01-2/>> [30.12.2016].

92. DAHÓ, Marta: *Op. Cit.*, 15.

93. En: <<http://www.gracielaiturbide.org/juchitan/17-2/>> [30.12.2016].

*Juchitán de las mujeres*<sup>94</sup> cuestionaría la supuesta modernidad de México, uniéndose a la corriente del feminismo naciente que ponía en tela de juicio los paradigmas patriarcales, aunando feminismo y posmodernidad como dos caras de la misma moneda; un feminismo que cuestiona la virilidad y el machismo mexicanos y propone un nuevo posicionamiento de la mujer en México; así *Juchitán* induciría a una nueva mirada de la sociedad mexicana que se aleja mucho de los esquemas patriarcales, presentando posicionamientos de género y sexualidad muy diferentes<sup>95</sup>.

Desde el punto de vista un feminismo volcado hacia la reivindicación de la mujer mexicana, las imágenes de *Juchitán de las mujeres* serían una fuente de optimismo. Desde el punto de vista de la mexicanidad, en declive, que sostenía una jerarquía social indiscutiblemente masculina, este trabajo parecería una rareza o, simplemente, carecería de sentido. La unión de las imágenes de Graciela Iturbide y los textos Elena Poniatowska servirían para puntualizar la existencia de un ambiente social en el que se puede contemplar ese otro orden de cosas.

## CONCLUSIONES

Las obras de las fotografías mexicanas estudiadas proyectan una fuerza inusitada respecto al contexto en el que se desarrollan, con múltiples puntos de contacto entre las mismas. Ese poder está inextricablemente asociado a las mujeres protagonistas de las fotografías.

Tina Modotti en la década de 1920 utilizaría en su obra fotográfica el lenguaje metafórico-visual, propio de los muralistas, con idéntico compromiso político y social, pero desmarcándose de las posturas nacionalistas. Muchos de los temas de Tina Modotti, en relación a «lo mexicano» –no de la mexicanidad– serían una constante en su obra. Así presentaría una amplia galería de imágenes con un marcado carácter social, en torno al progreso de México, la mujer y su relación con el trabajo, el mundo laboral y la exaltación de la Revolución.

La identidad y/o definición de «lo mexicano» sería retomado por la fotógrafa Lola Álvarez Bravo de manera distinta, caracterizándose su obra por sus fuertes matices de género. Así, trataría el tema del indigenismo volcándose en imágenes sobre la mujer, mediante formas simbólicas para definir sus roles sociales, conformando visualmente una memoria e identidad de lo femenino en su contexto. Documentaría visualmente sus actividades comerciales, artesanales y vida cotidiana, construyendo alegorías de la mujer trabajadora y madre, manifestando además la importancia de la educación en su futuro. Así el sacrificio y del duro trabajo de las mujeres de las etnias y clases marginadas del país se elevarían a símbolo de fortaleza de género. Además mostraría, mediante metáforas visuales, la intimidad y emotividad de esas mujeres y la solidaridad entre ellas al verse atrapadas por un orden

94. PONIATOWSKA, Elena: *Juchitán de la mujeres*. México, Ediciones Toledo, 1989.

95. SERRET, Estela: «El feminismo mexicano cara al siglo XXI», *El Cotidiano*, 100 (2000), 45-50.

social de desigualdad –hombre/mujer, de clases sociales y de etnias– . Todo ello separaría la obra de Lola Álvarez Bravo, radicalmente, de la mexicanidad.

En un ámbito diferente, la obra de Mariana Yampolsky pretenderá fundamentalmente resguardar el legado de las culturas ancestrales mexicanas documentando, mediante un lenguaje fotográfico basado en la empatía, a las comunidades indígenas y su modo de vida. Este testimonio visual se basaría en la preocupación de la autora por las escasas posibilidades de supervivencia de estos pueblos debido a los cambios sufridos especialmente en el último siglo y que han llevado hacia una hibridación cultural, en realidad un proceso aculturizador respecto a sus etnias, perpetuado con el proyecto de unidad nacional que se propuso el Estado desde la posrevolución.

Así Mariana Yampolsky quedaría totalmente al margen de la mexicanidad. No obstante realizaría fotografías que aún coincidentes con los rasgos de esa ideología –iconografías de «lo mexicano», el tema recurrente de la muerte, de lugares y elementos arqueológicos prehispánicos– se pueden considerar meramente contextuales. Esto se patentiza también en su interés por la mujer indígena –destacando la importancia de la educación– con un carácter eminentemente humanista y reivindicativo, que pone claramente su obra en el polo opuesto al machismo propio de la mexicanidad.

Por su parte la obra fotográfica de Graciela Iturbide, en esencia de tipo documental aunque muy connotativa, estaría en buena parte dedicada a mostrar la vida cotidiana de campesinos y comunidades rurales, con especial interés sobre las fiestas populares en las que se unen los ritos católicos y las tradiciones indígenas, poniendo de relieve, con ironía, el imaginario mexicano, acentuando su marcado carácter surrealista. Así mismo cuestionaría la supuesta modernidad de México –elogiada por la mexicanidad– y se uniría a la corriente del feminismo naciente que ponía en tela de juicio los paradigmas patriarcales, cuestionando no solo la virilidad y el machismo mexicanos sino también rasgos de la mexicanidad como la idea de «ser mujer» en México.

En conjunto estas cuatro fotografías intentarían dar paso a un orden cultural nuevo, distinto al de la mexicanidad, colaborando en la implantación un sistema político capaz de funcionar sin necesidad de acudir a redes mediadoras, imágenes y estructuras simbólicas externas, para la necesaria cohesión social. En ese contexto la mujer mexicana se muestra dueña de sí misma, estandarte de vitalidad personal y psíquica, desafiante y fuerte, sabedora de su poder y dueña de su sexualidad, constituyéndose esto como epicentro de sus obras fotográficas, paradigmas de la creatividad y fuerza espiritual de otro México posible.

## BIBLIOGRAFÍA

- AHUMADA, Alicia (2008): «Ponencia para la Exposición *Evocaciones*, Museo Rufino Tamayo, México».  
En: <[http://www.marianayampolsky.org/frame\\_my\\_esp.html](http://www.marianayampolsky.org/frame_my_esp.html)> [30.12.2016].
- ÁLVAREZ BRAVO, Lola : *Recuento fotográfico*. México, Editorial Penélope, 1982.
- ARIAS CHÁVEZ, María Fabiola (2009): «Movimiento social en el istmo de México. La COCEI en la construcción de dos tipos de discurso: el discurso de clase y el discurso étnico».  
En <<http://www.historiaoralargentina.org/attachments/article/eho2009/Memoriaypolitica/AriasCh%C3%A1vez-Fabiola.pdf>> [30.12.2016].
- BARCKHAUSEN-CANALE, Christine. *Tina Modotti*. Tafalla, Editorial Txalaparta, 1998.
- BARTHES, Roland: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós, 2009.
- BARTRA, Roger: *Anatomía del mexicano*. México, Mondadori, 2005.
- BARTRA, Roger: «Crónica de un nacionalismo inventado: la condición posmexicana», *Nueva Revista de política, cultura y arte*, 81 (2002), 21-26.  
En: <<http://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/num-81-mayo-junio-2002/>> [30.12.2016].
- BRADU, Fabienne: *Graciela Iturbide habla con Fabienne Bradu*. Madrid, La Fábrica Editorial, 2003.
- COMISARENCO, Dina: «La representación de la experiencia femenina en Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo», *La ventana. Revista de estudios de género*, (28) 2008, 148-190.  
En: <<http://www.scielo.org.mx/pdf/laven/v3n28/v3n28a8.pdf>> [30.12.2016].
- DAHÓ, Marta: «Graciela Iturbide: en la línea de la sombra», en : DAHÓ, Marta, VILLORO, Juan y MARTÍN GARCÍA, Carlos: *Graciela Iturbide*. Madrid, Fundación MAPFRE, 2009, 11-22.
- GARCÍA CANAL, María Inés: «La producción de una mirada: La mexicanidad», *Tramas* 39 (2013), 67-83.  
En: <<http://studylib.es/doc/7873015/la-producci%C3%B3n-de-una-mirada--%E2%80%99Clamexicanidad%E2%80%9D>> [30.12.2016].
- GÓMEZ SUÁREZ, Águeda y MIANO, Marinella: «Dimensiones discursivas del sistema de sexo y género entre los indígenas zapotecas del Istmo de Tehuantepec (México)», *Papers. Revista de Sociología*, 88 (2008), 165-178.
- GONZÁLEZ CRUZ, Maricela: «Tina Modotti y el muralismo, un lenguaje común», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM*, (78) 2001, 175-188.  
En: <[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-12762001000100011](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762001000100011)> [30.12.2016].
- GONZÁLEZ FLORES, Laura: «Manuel Álvarez Bravo. Sílabas de luz», en VV.AA.: *Manuel Álvarez Bravo*. Madrid/París, Fundación Mapfre/Jeu de Paume, 2013, 13-32.
- GUTIÉRREZ LÓPEZ, Roberto y GUTIÉRREZ, José Luis: «En torno a la redefinición del nacionalismo mexicano», *Revista sociológica*, 21 (1993), 87-101.
- FERRER, Elizabeth: *Lola Álvarez Bravo*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- FIGARELLA, Mariana: *Edward Weston y Tina Modotti en México: su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.
- FLORES, Juan Antonio: «Travestidos de etnicidad zapoteca: una etnografía de los muxues de Juchitán como cuerpos poderosos».  
En: <<http://revistas.um.es/hojasdewarmi/article/view/158881/138331>> [30.12.2016].
- FOSTER, David: «Género y fotografía en Juchitán de las mujeres de Graciela Iturbide», *Ámbitos, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 11 (2004), 63-69.

- HOOKS, Margaret: Tina Modotti. Barcelona, Phaidon, 2005.
- ITURBIDE, Graciela y BARJAU, Luis: *Los que viven en la arena*. México, Instituto Nacional Indigenista-Fonapas, 1981.
- ITURBIDE, Graciela, BELLATIN, Mario, PONIATOWSKA, Elena: *Juchitán de las mujeres (1979-1989)*. México, RM Editorial, 2010.
- LLINÁS, Edgar: *Revolución y mexicanidad. La búsqueda de la identidad nacional en el pensamiento educativo mexicano*. México, UNAM, 1978.
- LOCKE, Adrián (com.): México. La Revolución del Arte (1910-1940). México, Turner, 2013.
- MARTÍNEZ LOZANO, Consuelo y VILLANUEVA URUETA, Rocío: «Fotografía, género y memoria. Fotógrafas como configuradoras de una identidad y conciencia de género», *Memorias del XXVI Encuentro Nacional de la Asociación mexicana de investigadores de la comunicación*, San Luis de Potosí, 2014, 1389-1402.
- MONROY, Rebeca (2008): «Una mirada empática y lumínica».  
En: <[http://www.marianayampolsky.org/frame\\_intro\\_galeria\\_esp.html](http://www.marianayampolsky.org/frame_intro_galeria_esp.html)> [18/05/2016].
- MONSIVÁIS, Carlos: «Tina Modotti y Edward Weston en México», *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, 6 (1977), 2-4.
- MURCIA, Marisela (2004): «Las fotografías: Graciela Iturbide».  
En: <<http://www.librodenotas.com/almacen/Archivos/004589.html>> [30.12.2016].
- PACHECO, Cristina: «Lola Álvarez Bravo: El tercer ojo», en VV.AA.: *La luz de México: entrevistas con pintores y fotógrafos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995, 44-61.
- PAZ, Octavio: *El laberinto de la soledad*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- PONIATOWSKA, Elena y YAMPOLSKY, Mariana: *La casa en la tierra*. México, Instituto Nacional Indigenista-FONAPAS, 1981.
- PONIATOWSKA, Elena: *Juchitán de las mujeres*. México, Ediciones Toledo, 1989.
- PONIATOWSKA, Elena y YAMPOLSKY, Mariana: *Mazahuas*. Toluca, Gobierno del Estado de México, 1993.
- PONIATOWSKA, Elena (2000): «Las mil y una...(la herida de Paulina)».  
En: <<http://www.fundacionelenaponiatowska.org/bibliografia/las-mil-y-una-heridas-de-paulina.html>> [30.12.2016].
- PONIATOWSKA, Elena: *Mariana Yampolsky y la buganvilla*. México, Plaza y Janés, 2001.
- RAMOS, Samuel: «El perfil del hombre y la cultura en México», en ROVIRA, María del Carmen (coord.): *Pensamiento filosófico mexicano del siglo XIX y primeros años del XX*, Tomo III, México, UNAM, 2001.
- REYES PALMA, Francisco: «Mariana Yampolsky, Antropología emocional», en VV.AA.: *Mariana Yampolsky, imagen y memoria*. México, Conaculta-Centro de la Imagen, 1999, 13-46.
- REYES PALMA, Francisco: «Mariana Yampolsky. La emoción y la mirada», *Ciencias 67*, julio-septiembre (2002), 76-77.
- REYES PALMA, Francisco (2008): «Al filo del tiempo».  
En: <[http://www.marianayampolsky.org/frame\\_intro\\_galeria\\_esp.html](http://www.marianayampolsky.org/frame_intro_galeria_esp.html)> [30.12.2016].
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ-LOZADA, Nieves: «Fotografías inéditas de Tina Modotti», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 93 (2008), 213-224.  
En: <<http://www.scielo.org.mx/pdf/aiie/v30n93/v30n93a9.pdf>> [30.12.2016].
- ROSENBLUM, Naomi: *A History of Women Photographers*. New York, Abbeville Press, 2010.
- SERRET, Estela: «El feminismo mexicano cara al siglo XXI», *El Cotidiano*, 100 (2000), 45-50.

# DURÁN SALGADO, DE LA SOTA, SAMOS: DOS PROYECTOS DE UNA GRANJA ESCUELA

## DURÁN SALGADO, DE LA SOTA, SAMOS: TWO PROJECTS FOR A FARM SCHOOL

Estefanía López Salas<sup>1</sup>

Recibido: 13/01/2016 · Aceptado: 26/06/2016

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2017.15873>

### Resumen

En octubre de 1943, el abad del monasterio de San Julián de Samos y la Obra Sindical de Colonización firmaban un acuerdo para crear una granja escuela en una propiedad de la comunidad religiosa. A partir de la documentación localizada en archivos, este trabajo tiene por objeto analizar los proyectos que fueron definidos para aquella: el primero de Miguel Durán de 1945 y el segundo de Alejandro de la Sota de 1947. El estudio se emprende teniendo presente el ideario sociopolítico del régimen franquista en materia de educación y agricultura, así como bajo el conocimiento de los modelos de construcciones agropecuarias más difundidos de la época. Por otra parte, aunque la granja escuela de Samos nunca fue construida, en este trabajo nos interesa analizar cuál es la posición que ocupa este proyecto dentro de la producción de De la Sota, estableciendo paralelismos con otras propuestas de igual tipología e identificando los signos de su inminente evolución hacia la modernidad arquitectónica.

### Palabras clave

Arquitectura; siglo XX; granja escuela; Miguel Durán Salgado; Alejandro de la Sota.

### Abstract

In October 1943, the abbot of St. Julian of Samos Abbey and the Colonization Trade Union's Work signed an agreement to set up a farm school in one of the religious community's properties. Based on archival sources, the aim of this work is to analyze the projects which were designed for that building: the first one was made by Miguel Durán in 1945 and the second one was drawn by Alejandro de la Sota in 1947. This study takes into account the socio-political ideology of Franco's regime regarding education and agriculture, as well as the knowledge of the models of farming buildings which were the most widespread at that time. On

---

1. Departamento de Composición, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de A Coruña. C. e.: [estefania.lsalas@udc.es](mailto:estefania.lsalas@udc.es)



the other hand, although the farm school of Samos was never built, in this study we are interested in analyzing the role that this project has within De la Sota's architectural production, through the analysis of similarities with other proposals with the same typology and the identification of signs of his upcoming evolution towards the modern architecture.

### Keywords

Architecture; 20<sup>th</sup> century; farm school; Miguel Durán Salgado; Alejandro de la Sota.

.....

## 1. INTRODUCCIÓN

El nuevo Estado constituido en España al fin de la Guerra Civil incluyó entre sus objetivos la mejora y el progreso del mundo de la producción agrícola a través, entre otros medios, de la formación de los habitantes del mundo rural. Con ello buscaba, por un lado, alcanzar un desarrollo material y económico basado en una explotación adecuada y más moderna del territorio. Por otro, este deseo de progreso llevaba implícita una nueva forma de control social, que encontró su mejor instrumento de aplicación en el mundo de las instituciones educativas<sup>2</sup>.

La importancia que las nuevas fuerzas gobernantes dieron a la formación de la clase agrícola quedó bien reflejada en el decreto de creación del Instituto Nacional de Colonización, de 18 de octubre de 1939. De sus cuatro secciones, la primera se destinaba exclusivamente a la formación de los campesinos y para ello, en el artículo duodécimo del citado decreto se proponía la creación de granjas escuelas:

La Sección de Formación de Colonos tendrá a su cargo la preparación técnica y administrativa de los campesinos en general y muy especialmente de los futuros colonos, mediante la divulgación de enseñanzas rurales, por medio de Granjas Escuelas de obreros agrícolas y capataces especializados del propio instituto o en colaboración con propietarios o entidades a cuyas explotaciones serán enviados para su aprendizaje y preparación, (...)³

La idea de crear granjas escuelas era la de llevar a las zonas rurales y, principalmente, a sus habitantes una educación acerca de las nuevas técnicas agrícolas, como garantía para su futuro trabajo en el campo y, al mismo tiempo, como forma de inculcar en ellos una serie de principios morales en concordancia con el ideario sociopolítico del nuevo régimen<sup>4</sup>.

Desde la aprobación del decreto de organización agropecuaria del Estado, en noviembre de 1929, las diferentes provincias eran las encargadas del «fomento y cuidado de los intereses agrícolas y pecuarios»<sup>5</sup>, entre los que se incluía la difusión de enseñanzas agrícolas. Para ello, en dicho decreto se recomendaba que cada diputación contase, al menos y entre otros servicios, con una escuela y campos de experimentación o demostración para la formación especializada de profesionales

2. Así lo reconoce Rabasco Pozuelo (2010) al estudiar los proyectos de educación promovidos por el Instituto Nacional de Colonización, señalando que, además del desarrollo económico, este proceso pretendía «la recuperación (...) del campesino español, tradicional y sumido al régimen». RABASCO POZUELO, Pablo: «La educación en los poblados del Instituto Nacional de Colonización: técnica, moral y género. La cátedra Francisco Franco», [en línea], *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, 88o (2010), p. 3. Disponible en web: <<http://www.ub.es/geocrit/b3w-88o.htm>>.

3. «Decreto de 18 de octubre de 1939 organizando el Instituto Nacional de Colonización» [en línea], *Boletín Oficial del Estado*, 27 de octubre de 1939, p. 6017. Disponible en web: <<https://www.boe.es/buscar/gazeta.php>>.

4. MONCLÚS, Francisco Javier y OYÓN, José Luis: «Políticas y técnicas en la ordenación del espacio rural», *Historia y evolución de la colonización agraria en España*, 1, Madrid, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 1988, p. 238.

5. «Real decreto disponiendo que las Diputaciones provinciales queden encargadas del fomento y cuidado de los intereses agrícolas y pecuarios en la forma que se indica» [en línea], *Boletín Oficial del Estado*, 17 de noviembre de 1929, pp. 979-986. Disponible en web: <<https://www.boe.es/buscar/gazeta.php>>.

agrícolas capacitados<sup>6</sup>, es decir, con un grado de conocimientos teóricos y prácticos superior a los adquiridos en las escuelas primarias. Sin embargo, este era un objetivo difícil de conseguir sin los recursos económicos necesarios<sup>7</sup>.

En el caso de Galicia pasaron muchos años hasta que la mayor parte de sus cuatro provincias dispusieron de un servicio de formación agrícola o ganadera profesional, ya fuera en forma de granja escuela, escuela de capataces o escuela práctica de agricultura o ganadería<sup>8</sup>. De hecho, en el Congreso Agrícola celebrado en Galicia en octubre de 1944, en el ámbito de la enseñanza, los participantes reconocieron la necesidad de «la creación de Escuelas prácticas de trabajo agrícola, Centros comerciales y de servicios agrícolas (...)»<sup>9</sup> y expusieron que debían «establecerse urgentemente en Galicia Escuelas de Peritos Agrícolas y Forestales, y la Facultad de Veterinaria, en la Universidad de Santiago»<sup>10</sup>. En las décadas siguientes se dio, poco a poco, respuesta a esas consideraciones.

La primera en hacerlo fue A Coruña. El 2 de abril de 1952, en Bastiagueiro, se inauguraba la Granja Escuela de Agricultura de la Diputación de A Coruña, destinada a la formación de capataces agrícolas y de peritos<sup>11</sup>:

Este nuevo centro de enseñanza agrícola es uno de los mejores de España, y el Ministerio de Agricultura le ha concedido el carácter de oficial, por lo que podrá expedir títulos de capataces agrícolas y de peritos en la lucha contra las plagas del campo.

Cuenta con pabellones, aulas, capillas, campos de experimentación y de cultivo, establos, cuadras, instalaciones de industrias derivadas y anejos. El edificio principal, de bellísima traza exterior, recuerda a los pazos gallegos<sup>12</sup>.

6. ANTONIO y GIL, Timoteo de: «La organización agropecuaria y las Diputaciones provinciales» [en línea], *Agricultura Revista Agropecuaria*, 13 (1930), pp. 20-21. Disponible en web: <[www.magrama.gob.es/es/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/bibliotecas/](http://www.magrama.gob.es/es/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/bibliotecas/)>.

7. Según el ingeniero agrónomo Martínez Borque, en un artículo publicado en 1941, la situación de la enseñanza agrícola en España era todavía una actividad con muy escaso desarrollo, especialmente en los niveles de cierta especialización técnica y, sin embargo, ya había transcurrido algo más de una década desde que el Real Decreto de organización agropecuaria del Estado fuera aprobado en 1929, instando a la creación de centros de formación profesional en cada región. MARTÍNEZ BORQUE, Ángel: «Enseñanza y divulgación agrícola» [en línea], *Agricultura Revista Agropecuaria*, 111 (1941), pp. 263-266. Disponible en web: <[www.magrama.gob.es/es/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/bibliotecas/](http://www.magrama.gob.es/es/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/bibliotecas/)>.

8. Además de los centros de formación agrícola o ganadera profesional, el Instituto Nacional de Colonización construyó otras edificaciones en Galicia para la mejora del mundo rural, aunque no sólo destinadas a la formación, RÍO VÁZQUEZ, Antonio S.: «Antonio Alés Reinlein y la modernización del territorio rural gallego», en *Modernidad y contemporaneidad en la arquitectura de Galicia*. A Coruña, Grupo de Investigación en Historia de la Arquitectura, 2012, pp. 65-68; RÍO VÁZQUEZ, Antonio S.: *La recuperación de la modernidad en la arquitectura gallega*, (Tesis doctoral inédita), Universidad de A Coruña, 2013, pp. 212-216.

9. «El Congreso Agrícola de Galicia» [en línea], *Agricultura Revista Agropecuaria*, 152 (1944), pp. 702-710. Disponible en web: <[www.magrama.gob.es/es/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/bibliotecas/](http://www.magrama.gob.es/es/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/bibliotecas/)>.

10. *Ibidem*.

11. «Podrá conferir títulos de capataces agrícolas la Granja-Escuela de Agricultura, inaugurada ayer en La Coruña» [en línea], *ABC*, 3 de abril de 1952, p. 23. Disponible en web: <<http://hemeroteca.abc.es/>>. Esta obra de Alejandro de la Sota todavía se mantiene en pie hoy en día, aunque con un uso distinto y sobre ella se puede consultar: SORALUCE BLOND, José Ramón: «Alejandro de la Sota: o arquitecto. Características arquitectónicas do Pazo de Bastiagueiro», en ARECES GAYO, Alberto, MOSQUERA GONZÁLEZ, M<sup>a</sup> José y MARTÍN ACERO, Rafael (coords.): *25 Anos da Facultade de Ciencias do Deporte e a Educación Física/INEF de Galicia (1986-2011)*. A Coruña, INEF Galicia/ Universidade da Coruña, 2011, pp. 13-23.

12. «Podrá conferir títulos de capataces agrícolas la Granja-Escuela de Agricultura, inaugurada ayer en La Coruña» [en línea], *ABC*, 3 de abril de 1952, p. 23. Disponible en web: <<http://hemeroteca.abc.es/>>.

El proyecto fue diseñado por el arquitecto pontevedrés Alejandro de la Sota, quien el 15 de octubre de 1941 había obtenido una de las cinco plazas de arquitectos que convocó el Instituto Nacional de Colonización<sup>13</sup>. Comenzó a elaborar los planos en 1945, bajo el título de *Edificios para escuela de agricultura, residencia-escuela, almacenes y garaje, cuadras y henil en Bastiaqueiro*<sup>14</sup>.

La segunda propuesta de granja escuela en territorio gallego se planteó para dar servicio a la provincia de Lugo. Se quería ubicar en Samos en una finca perteneciente a la comunidad benedictina del monasterio de San Julián de Samos, quien se encargaría de su gobierno. No obstante, a diferencia del caso anterior, este edificio no llegó a ser construido, aunque de él sí conservamos dos proyectos que nos dan noticia de su planteamiento: uno del arquitecto coruñés Miguel Durán Salgado, fechado en noviembre de 1945, y otro de nuevo de Alejandro de la Sota, de junio de 1947<sup>15</sup>.

Siguiendo un orden cronológico, Pontevedra fue la tercera provincia en afrontar la creación de una granja escuela. Promovida por la Obra Sindical de Colonización y de autoría desconocida, se ubicó en Pontearreas y empezó a funcionar en septiembre de 1965<sup>16</sup>.

En cuarto y último lugar, hay que señalar la granja escuela de Valverde, en la provincia de Ourense, de 1965. Pensada como centro de formación agrícola y ganadera, fue proyectada por el arquitecto madrileño Antonio Alés Reinlein<sup>17</sup>.

De estos cuatro casos de granjas escuelas gallegas promovidas durante el régimen franquista, el único que, hasta ahora, no ha sido ni citado por la bibliografía especializada, ni objeto de un estudio pormenorizado, es el correspondiente a la provincia de Lugo, quizás por ser también el único que nunca llegó a ser construido. En el presente trabajo nos proponemos profundizar en el conocimiento de esta propuesta de granja escuela, no sólo por la ausencia de estudios previos sobre ella que permitan completar el panorama regional, sino también por el interés añadido de analizar un proyecto muy temprano y poco conocido del arquitecto Alejandro de la Sota, gran maestro de la arquitectura española del siglo XX<sup>18</sup>.

13. «Resolución del concurso convocado para provisión de cinco plazas de Arquitectos en el Instituto Nacional de Colonización» [en línea], *Boletín Oficial del Estado*, 18 de octubre de 1941, p. 8094. Disponible en web: <<https://www.boe.es/buscar/gazeta.php>>. En ella se especifica que Alejandro de la Sota obtuvo su plaza en la categoría de «ex combatientes con medalla de campaña».

14. Así se denomina al proyecto en el Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota (AFAS), nº referencia: 45-E.

15. El proyecto original se denomina *Edificio para Granja Escuela de la Abadía de Samos*. AFAS, nº referencia: 47-A.

16. «La granja-escuela de Puenteareas será inaugurada el próximo curso» [en línea], *El Pueblo Gallego*, 16 de mayo de 1965, p. 15. Disponible en web: <[www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/](http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/)>; RÍO VÁZQUEZ, Antonio S.: «Antonio Alés Reinlein y...», p. 77; RÍO VÁZQUEZ, Antonio S.: *La recuperación...*, p. 225.

17. GARCÍA BRAÑA, Celestino y AGRASAR QUIROGA, Fernando (eds.): *Arquitectura moderna en Asturias, Galicia, Castilla y León. Ortodoxia, márgenes y transgresiones*. Santiago de Compostela, Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1998, pp. 166-169; RÍO VÁZQUEZ, Antonio S.: *op. cit.*, 2012, pp. 77-78; RÍO VÁZQUEZ, Antonio S.: *op. cit.*, 2013, pp. 225-227.

18. Decimos que es un proyecto poco conocido porque la única referencia a él que hemos localizado entre los diversos autores que han estudiado la obra de Alejandro de la Sota, se encuentra en un libro publicado por Llano Cabado (1995). En él simplemente se cita, aunque de forma errónea, llamándola «Granja Avícola para la abadía de Samos». LLANO CABADO, Pedro de: *Alejandro de la Sota. O nacemento dunha arquitectura*. Pontevedra, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Pontevedra, 1995, p. 34.

## 2. EL GERMEN DE LA IDEA

El 26 de agosto de 1943 el jefe del Estado español, Francisco Franco, visitaba por primera vez la Abadía de Samos<sup>19</sup>, también conocida como monasterio de San Julián y Santa Basilisa de Samos, uno de los más antiguos del territorio gallego. En ella vivía una comunidad de monjes benedictinos desde mayo de 1880, fecha del fin de la exclaustración que se había instaurado en Samos cuarenta y cinco años atrás<sup>20</sup>. A partir de ese momento, la nueva comunidad de monjes, no sólo consiguió con su presencia restaurar la vida monástica en Galicia, sino que también llevó a cabo una importante labor de rehabilitación de la fábrica monacal, que se encontraba en un mal estado de conservación, como consecuencia de un largo periodo de abandono.

La visita de Francisco Franco fue promovida en la época como un reconocimiento al intenso y continuo trabajo realizado. El objetivo principal de la misma era el conocer, en primera persona, la labor que la comunidad había llevado a cabo y todavía estaba realizando, no sólo para devolver el esplendor a la arquitectura, sino también para colaborar en la mejora del mundo eminentemente rural que la rodeaba. Así se desprende tanto del discurso pronunciado ese día por el abad de Samos, el P. Mauro Gómez Pereira, como de la contestación del Caudillo<sup>21</sup>. Sin embargo, esta visita también tenía una finalidad sociopolítica, pues indirectamente buscaba el apoyo de una comunidad rural, a través de la muestra de una imagen de Franco como figura protectora de ese mundo, considerablemente aislado de los grandes núcleos de población<sup>22</sup>.

La referencia a esta visita es importante en este estudio porque, en las palabras del entonces abad de Samos, cuyo mandato se extendió entre 1930 y 1972, es donde encontramos la primera mención a la intención de la comunidad de crear una granja escuela de agricultura en las inmediaciones del monasterio:

Hace catorce años que la Providencia nos puso en este lugar, de Padre y de Vigía, y desde aquel instante, confiando sólo en Dios, con su gracia y su única ayuda, sentimos la apremiante necesidad de devolver a esta Abadía, tan vieja como gloriosa, su pasado prestigio. Hemos restaurado sus claustros, de nuevo hicimos la Biblioteca, renovamos las antiguas labores monásticas con nuevas industrias y la creación de la Escuela de Agricultura en nuestra Granja. Iniciamos la fundación de una Imprenta, para que, en un mañana próximo, nos permita difundir nuestras inquietudes literarias; y siguiendo

19. «El caudillo visita el histórico monasterio de Samos, sede abacial de la comunidad de padres benedictinos y la granja agropecuaria Fingoy, propiedad del Estado» [en línea], *ABC*, 27 de agosto de 1943, pp. 3, 5. Disponible en web: <<http://hemeroteca.abc.es/>>; ARIAS ARIAS, Plácido: *Historia del Real Monasterio de Samos*. Santiago de Compostela, Imprenta, Lib. y Enc. Seminario Conciliar, 1950, p. 411.

20. Sobre el periodo de la exclaustración del monasterio de Samos se puede consultar, entre otros, a ARIAS ARIAS, Plácido: *op. cit.*, 1950, pp. 326-365; ARIAS CUENLLAS, Maximino: «El monasterio de Samos en la época de la exclaustración (1880-1835)», *Archivos Leoneses*, 59-60 (1976), pp. 81-144; ARIAS CUENLLAS, Maximino: *Historia del monasterio de San Julián de Samos*. Samos, Monasterio de Samos/Diputación Provincial de Lugo, 1992, pp. 409-430.

21. Ambos discursos fueron publicados en *El caudillo en la abadía benedictina de Samos, Jueves 26 de Agosto de 1943*. Samos, Gráficas «Pax», 1943; «El caudillo visita el histórico monasterio de Samos, sede abacial de la comunidad de padres benedictinos y la granja agropecuaria Fingoy, propiedad del Estado» [en línea], *ABC*, 27 de agosto de 1943, pp. 3, 5. Disponible en web: <<http://hemeroteca.abc.es/>>; ARIAS ARIAS, Plácido: *op. cit.*, pp. 479-483.

22. Es lo que Rabasco Pozuelo (2010) denomina «ideología paternalista» de Franco. RABASCO POZUELO, Pablo: *op. cit.*, 2010, p. 13.

vuestras palabras y vuestros hechos, creamos un Sindicato, que facilita la vida a más de 900 familias campesinas<sup>23</sup>.

En respuesta a estas palabras del Abad, el jefe del Estado se ofreció a prestar su ayuda a la comunidad:

Es para mí una satisfacción que bajo mi mando y en los días que pesa sobre mí la responsabilidad de la marcha del Estado, (...) que podáis dedicaros con más ahínco que nunca al cultivo de las ciencias teológicas y, al mismo tiempo, a la labor social que ya sé que desarrolláis. También me entero por boca de vuestro Abad que vais a emprender una obra social agraria junto a los muros milenarios de este Monasterio (...)

Yo os ofrezco, en nombre del Gobierno, toda la cooperación y colaboración para ayudaros en estas dos obras (...) <sup>24</sup>

Desde un punto de vista material, esta ayuda era necesaria puesto que, hasta ese momento, en el ámbito de la mejora de la vida de los campesinos de los alrededores, la comunidad sólo había podido crear un Sindicato Agrícola. Esto tuvo lugar durante el periodo de gobierno del P. Benito González (1927-1930). Se instaló en una dependencia del ala noreste del claustro grande, donde se mantuvo abierto hasta 1989<sup>25</sup>.

Amén del Sindicato Agrícola y una vez que los monjes habían alcanzando la rehabilitación del monasterio, iniciada a su regreso en 1880, encaminaron su interés hacia la adquisición de terrenos con los que satisfacer varias necesidades de la comunidad. Entre ellas, la más importante era el disponer de un lugar en el que cultivar para llevar una vida autosuficiente, tal y como establece la regla de San Benito. Asimismo, era importante tener espacios independientes a la casa monacal con el fin de destinarlos a muy diferentes cometidos, es decir, a todas aquellas funciones que, en el pasado, se distribuían entre las múltiples posesiones que el monasterio tenía dentro y fuera de los muros del cercado, como cuadras, talleres, herrerías,... En último lugar y no por ello menos importante, el disponer de terrenos permitiría a los monjes colaborar en el proceso de impulso de la agricultura y el mundo rural, así como en el control moral de los campesinos implicados, cuestiones ambas que el nuevo Estado defendía<sup>26</sup>.

23. *El caudillo en la abadía benedictina de Samos, Jueves 26 de Agosto de 1943*. Samos, Gráficas «Pax», 1943; «El caudillo visita el histórico monasterio de Samos, sede abacial de la comunidad de padres benedictinos y la granja agropecuaria Fingoy, propiedad del Estado» [en línea], *ABC*, 27 de agosto de 1943, pp. 3, 5. Disponible en web: <<http://hemeroteca.abc.es/>>; ARIAS ARIAS, Plácido: *op. cit.*, pp. 479-483.

24. *Ibidem*.

25. ARIAS CUENLLAS, Maximino: *Historia del monasterio...*, p. 482.

26. La dualidad de intereses, económico y social, de las nuevas políticas agropecuarias se mantuvo a lo largo de todo el periodo de duración del régimen. Uno de los mecanismos utilizados por el Instituto Nacional de Colonización para el alcance de esos dos objetivos fue la publicación de hojas divulgadoras periódicas con las que mantenía una comunicación con los agricultores, hacía propaganda política y ejercía un constante control que garantizase la implicación de estos en los procesos de mejora del campo que el gobierno promovía. Un ejemplo de este tipo de revistas fue *Vida Nueva*, publicada entre 1956 y 1965. En su tercer número, de agosto de 1956, se recogían claramente cuáles eran las dos funciones del Instituto Nacional de Colonización. La primera «de índole económica y social», por la cual decían que «terrenos estériles o de muy escasa productividad son mejorados mediante las adecuadas transformaciones hasta permitir establecer sobre ellos unas explotaciones cuyas productividades permitan una vida

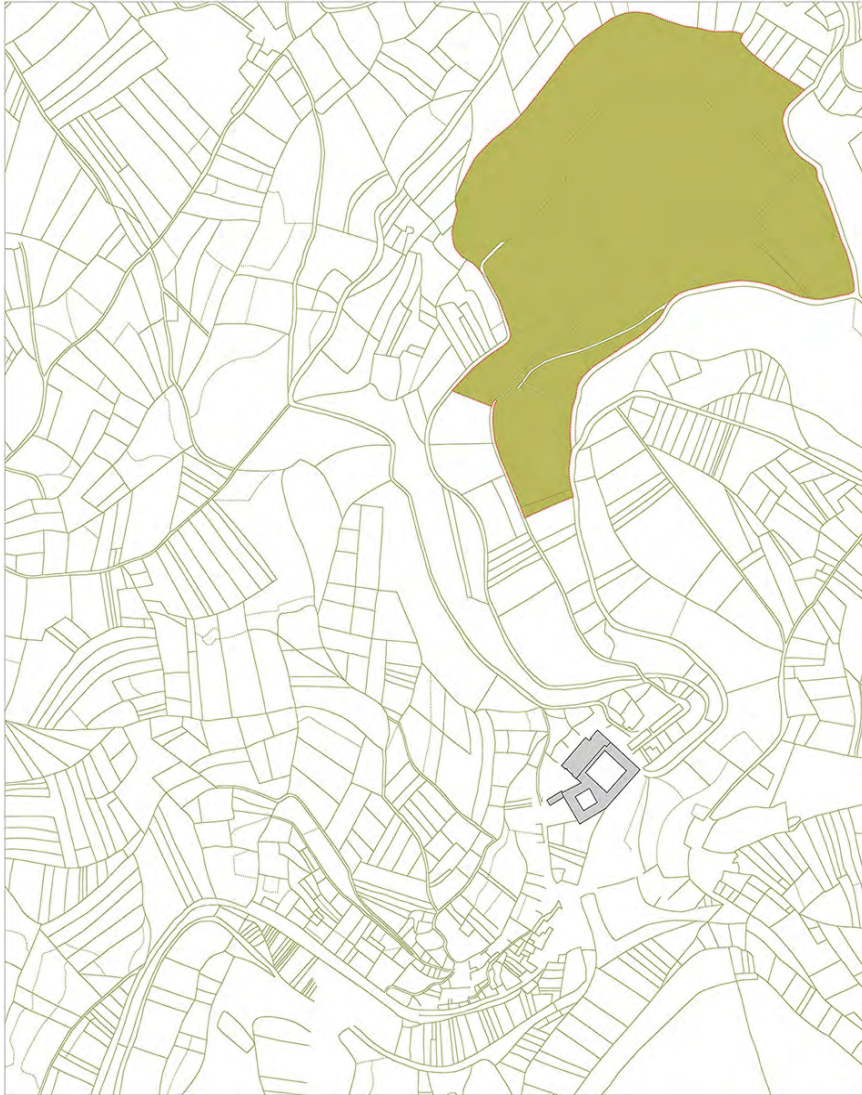


FIGURA 1. EXTENSIÓN DEL PRIORATO DE VILA DE TRES ADQUIRIDO POR LA COMUNIDAD MONACAL EN 1939, SOBRE PLANO PARCELARIO DEL CATASTRO DE RÚSTICA DE 1957. Plano elaborado por la autora.

El año 1930 marcó el inicio de ese proceso de recuperación territorial, coincidiendo con el nombramiento del abad Mauro Gómez Pereira. Entre las diferentes propiedades que los monjes fueron adquiriendo por compra en la primera mitad del siglo XX, la más importante, por su dimensión, y aquella que está directamente vinculada al proyecto de granja escuela que nos ocupa, fue la llamada Priorato de

---

digna al agricultor y enriquezcan, de consumo, los mercados nacionales de productos». La segunda tarea señalaban que se «adentra en el ámbito cultural, religioso y moral» y, por eso, junto a las tierras de trabajo siempre «se asientan la Escuela y la Iglesia». La educación fue, por tanto, el pilar básico del gobierno franquista para la creación de un nuevo campesino formado en las técnicas agrícolas y alineado con el ideario del régimen. «Junto a la azada, la luz», *Vida nueva*, 3, agosto de 1956.

Vila de Tres, adquirido por escritura otorgada en 23 de diciembre de 1939<sup>27</sup>. El vendedor fue Ramón Somoza Figueroa, en concepto de apoderado de su madre, Adelaida Figueroa Carnero, heredera de las propiedades que Antonio Somoza adquiriera en pública subasta en 1821, coincidiendo con el primer periodo de exclaustración y desamortización de la comunidad y propiedades del monasterio de Samos<sup>28</sup>.

La escritura de compraventa contiene la descripción de las fincas adquiridas por la comunidad monacal, las tres situadas en la parroquia de San Martín del Real, a unos 700 m por carretera hacia el norte del monasterio, por tanto, fuera de los terrenos que antiguamente formaban el Cercado monástico, pero dentro del ámbito del desaparecido coto jurisdiccional de Samos (Figura 1):

Casa llamada de Villadetres, compuesta de casa habitación de alto y bajo; casa-pajera; y molino harinero con tres ruedas, sistema antiguo de canal. Dicha casa y construcciones en completa ruina. Con la finca unida, destinada a prado, labradío, monte, y dehesa, de la extensión superficial de trescientos noventa y siete ferrados, de los cuales se hallan destinados setenta y seis a labradío, dos a huerta, setenta y uno a prado, dieciocho a campo y pasto, y doscientos treinta a monte, en el que existen robles y retamas. Equivale dicha mensura a veintidós hectáreas, diecinueve áreas y veinte centiáreas.

Esta finca atravesada por el río Samos, forma un coto cerrado sobre sí, y linda, Norte, con era de majar y dehesa de Ramón Vázquez, labradío de los herederos de Julián López Caldeiro, Juan González, Perfecto López, Manuel y Juan López, Consuelo Vázquez y Ramón Real, y monte de Concepción García, Juan Capón, Generosa y José Goyanes y José Gómez; por el Sur, con camino de Samos a Villadetres, labradíos de Gaspar Pumarega, Francisco Vila Lemos, herederos de Ángel Torián, soto de los herederos de Segundo Hermita y de Gaspar Pumarega, y soto y campo de Manuela Villanueva y Consuelo Lemos; por el Este, con el río, soto de Antonio Montero, y monte de Ramón Goyanes; y por el Oeste, con labradíos de Doña Manuela González, y de José Manuel Caldeiro, dehesa de Doña Serafina Nogueira, prados de Ramón Vázquez y de los herederos de Juan Caldeiro, y con las casas del lugar de Coiñas (...) <sup>29</sup>

Con la compra de esta propiedad, la comunidad consiguió una superficie de terreno similar en dimensión a la del antiguo Cercado, en la que podían llevar a cabo un conjunto de actividades, principalmente agrícolas, con las que mejorar tanto la vida de la comunidad como la del entorno próximo.

Para alcanzar ese objetivo los monjes se plantearon, en un primer momento, el crear una granja o explotación agrícola dirigida por ellos mismos. Pero, a raíz de la

27. ARIAS CUENLLAS, Maximino: *Historia del monasterio...*, pp. 484-485. La escritura de compraventa original se conserva en el Archivo del Monasterio de Samos (AMS), Carpeta F15- Testamentos y compraventas (Época actual), sin foliar.

28. *Inventario nº 3 de fincas rústicas y urbanas. Año 1821*, en Archivo Histórico Nacional (AHN), Fondo Instituciones Eclesiásticas, Clero secular-regular, legajo 3471, sin foliar; ARIAS CUENLLAS, Maximino: *Historia del monasterio...*, p. 485. La desamortización definitiva del Priorato de Vila de Tres se produjo en 1936, al igual que ocurrió con el resto de propiedades del monasterio de Samos. En ese año se elaboró un nuevo inventario, a través del cual podemos ver la relación de edificaciones y fincas que formaban el Priorato de Vila de Tres en el momento en el que volvió a manos de quien lo comprara en 1821. Dicho inventario se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Lugo (AHPL), Inventario de Desamortización, Clero regular, legajo 240, carpeta 3, 3-7, signatura: 18443.

29. AMS, Carpeta F15-Testamentos y compraventas (Época actual), sin foliar.



visita de Francisco Franco en agosto de 1943, ese planteamiento aumentó sus pretensiones y se empezó a pensar en la nueva edificación como una granja escuela. De esta forma, no sólo se impulsaba la agricultura de la zona, sino que también la abadía se convertía en una colaboradora del proceso de formación y control moral de los campesinos que el Instituto Nacional de Colonización promovía.

La idea de que una comunidad religiosa colaborase en la dirección de una granja escuela en Galicia, no fue algo que sólo se planteó en Samos, pues de hecho, el modelo que se construyó en Bastiagueiro también estaba regido por un pequeño grupo de monjes salesianos:

La Escuela-Granja provincial es un modelo de centros formativos de una juventud destinada a explotar racionalmente la gran riqueza que atesora el suelo de este rincón de España. Las instalaciones docentes y las recreativas están montadas con sencilla y grata suntuosidad; la capilla es vasta, sobria y moderna y se engalana con un original retablo, de delicioso sabor campesino (...) Un ala del edificio alberga la clausura reservada a la Comunidad salesiana, encargada del orden general de la Escuela; anejos están la granja, los establos, las cochiqueras y los gallineros destinados a completar la formación de los futuros capataces<sup>30</sup>.

El impulso definitivo a la creación de una granja escuela en los terrenos del Priorato de Vila de Tres, se produjo el 30 de octubre de 1943, tal y como reflejaba la prensa de la época<sup>31</sup>. Ese día por la mañana se reunió en la Delegación Nacional de Sindicatos en Madrid, el P. Mauro Gómez Pereira, como abad de Samos, con el delegado y vicesecretario de Obras Sociales, Fermín Sanz Orrio, y el jefe nacional de la Obra Sindical de Colonización, Antonio Rodríguez Jimeno, para firmar el acuerdo de fundación de una granja escuela en una finca de la abadía, bajo el cargo y dirección de la Obra Sindical de Colonización y gobernada por individuos de la propia comunidad benedictina de Samos<sup>32</sup>:

La instalación de la citada Escuela en el propio Real Monasterio, consiste en fomentar los intereses agrícolas y ganaderos de la provincia de Lugo, y, a ser posible, de la región gallega, mediante el establecimiento de las instalaciones de ganado de selección de las especies que le proporcione la Obra, para ser explotados en la propia granja y repartidos entre los labradores, en establecimiento de control necesario para que perdure la mejora en cultivos y explotaciones y establecimiento también de las instalaciones industriales que sean necesarias. La citada granja-escuela se cuidará también de la formación

30. «ABC en La Coruña. La nueva escuela-granja agrícola de la Diputación Provincial» [en línea], *ABC*, 16 de abril de 1952, p. 25. Disponible en web: <<http://hemeroteca.abc.es/>>.

31. *Comunicado de la Vicesecretaría de Educación Popular sobre instalación de una granja-escuela en el Real Monasterio de Samos. Nota de Sindicatos - Año 1943*, en Archivo General de la Administración (AGA), Fondo documental de la Delegación Nacional de Prensa, Propaganda y Radio de FET-JONS, IDD (03)049.001, Serie de Comunicados a publicar de la Sección de Información y Censura, caja 21/00678. Es el texto que luego se publicó en «Las promesas del caudillo convertidas en realidad. Va a instalarse una granja escuela en el Real Monasterio de Samos» [en línea], *ABC*, 31 de octubre de 1943, p. 31. Disponible en web: <<http://hemeroteca.abc.es/>>; «Las promesas del caudillo convertidas en realidad. Va a instalarse una granja escuela en el Real Monasterio de Samos» [en línea], *La vanguardia*, 31 de octubre de 1943, p. 1. Disponible en web: <<http://www.lavanguardia.es/hemeroteca/>>.

32. *Ibidem*.

de labradores y campesinos, estableciendo dos clases de alumnos: de pago y becarios, sometidos al mismo régimen de internado.

La dirección y organización tanto de las explotaciones como de las enseñanzas de la granja-escuela, corresponderán a la Obra Sindical de Colonización, la que proporcionará, además, el profesorado necesario hasta que la abadía disponga de los individuos de su Orden con título profesional de peritos agrícolas e ingenieros agrónomos, necesarios para la enseñanza y gobierno de la misma.

Por la Obra Sindical de Colonización se destinará la consiguiente consignación económica para el acopio de materiales y primeros trabajos de instalación, que van a inaugurarse en breve<sup>33</sup>.

Sin embargo, la materialización de este acuerdo implicaba la previa redacción de un proyecto, no sólo para definir claramente el edificio de la granja escuela, sino también para determinar la posición y características de todas las instalaciones anexas a ella, así como la adecuación de una parte de la extensa propiedad de Vila de Tres, para poder levantar los nuevos usos.

### 3. LA TIPOLOGÍA DE GRANJA ESCUELA: REFERENTES

Tras ver el contexto de la política educativa y social del momento en el que se planteó el proyecto que aquí nos ocupa y realizar una aproximación al conocimiento de los condicionantes de carácter local que condujeron a determinar su lugar de ubicación y su vinculación a una entidad existente, el siguiente paso de este estudio se centra conocer cuál era el discurso que sobre el espacio de una granja escuela aparecía en los textos de la época, es decir, con qué referentes contaban los proyectistas al enfrentarse a su diseño.

En este sentido, en la primera mitad del siglo XX son de especial relevancia las publicaciones periódicas utilizadas como mecanismo de divulgación y propaganda de determinados modelos y formas de hacer y organizar el espacio agropecuario. Entre ellas destacó una, la conocida como *Agricultura Revista Agropecuaria*<sup>34</sup>, en donde entre 1929 y 1942, dentro de la sección titulada «Construcciones rurales», ingenieros agrónomos y arquitectos —algunos de los cuales trabajaban para el nuevo Estado, dentro del Instituto Nacional de Colonización—, publicaron una serie de artículos sobre cómo concebir diferentes tipos de edificaciones vinculadas al mundo del campo y, especialmente, al trabajo agrícola y ganadero<sup>35</sup>.

33. *Ibidem*.

34. Monclús y Oyón (1988) señalan que esta publicación periódica fue «un interesante punto de encuentro entre agrónomos y arquitectos» hasta 1936. MONCLÚS, Francisco Javier y OYÓN, José Luis: *op. cit.*, pp. 406-410. Todos los números de esta publicación correspondientes al periodo que transcurre entre 1929 y 2012 pueden ser consultados en la biblioteca virtual del Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, en la web: <[www.magrama.gob.es/es/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/bibliotecas/](http://www.magrama.gob.es/es/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/bibliotecas/)>.

35. Se publicaron artículos sobre las diferentes dependencias que podrían formar parte de una granja o una explotación agrícola rural, como establos, almacenes para cereales, estercoleros, silos, porquerizas, gallineros, apriscos, palomares, hórreos y la propia vivienda rural, entre otros. NAREDO, Manuel: «Establos»

Para el estudio que nos ocupa, de todos los textos publicados en *Agricultura Revista Agropecuaria* nos interesan especialmente dos. El primero al que vamos a hacer referencia fue redactado en agosto de 1929 por el ingeniero agrónomo Manuel Naredo<sup>36</sup>. Bajo el título «Emplazamiento, forma, distribución y capacidad de las construcciones rurales», en él explica, de forma escrita y gráfica, la disposición considerada adecuada para las dependencias de una explotación agrícola, aportando hasta seis soluciones diferentes: de un solo cuerpo, de dos cuerpos paralelos, un solo cuerpo en forma de escuadra o L, dos cuerpos paralelos y la vivienda en pabellón independiente, en forma de doble escuadra o U y, finalmente, la explotación con planta en forma de rectángulo cerrado o casi cerrado. De estas dos últimas soluciones el ingeniero señala que eran las más adecuadas para las grandes explotaciones.

Todas las disposiciones analizadas por Manuel Naredo se dividen, al final de su discurso, en dos grandes grupos. El primero es el de formas finales cerradas, como las disposiciones en L o U, de las que indica que eran más económicas y ventajosas «en lo referente a gastos de construcción y gastos anuales de conservación, en la superficie total ocupada, y en las menores distancias a recorrer»<sup>37</sup>. El otro grupo es el de las formas abiertas, basado en la disposición de pabellones aislados. En este caso reconoce más ventajas desde «el punto de vista higiénico y técnico, pues facilita la ventilación en cada cuerpo de edificio, hace más fácil el que pueda adoptarse la orientación más conveniente para cada dependencia, se disminuyen los daños en caso de incendio y resultan más fáciles las ampliaciones futuras»<sup>38</sup>.

---

[en línea], *Agricultura Revista Agropecuaria*, 9 (1929), pp. 512-515; FUENTE, Felipe de la: «Almacenes para cereales» [en línea], *Agricultura Revista Agropecuaria*, 14 (1930), pp. 78-81; BAESCHLIN, Alfredo: «Una granja moderna» [en línea], *Agricultura Revista Agropecuaria*, 20 (1930), pp. 505-508; LARRUCEA, Carlos de: «Modelo de casa-pollera para pequeña explotación avícola» [en línea], *Agricultura Revista Agropecuaria*, 23 (1930), pp. 732-735; NAGORE, Daniel: «El estercolero» [en línea], *Agricultura Revista Agropecuaria*, 29 (1931), pp. 316-318; LUZ, Isidro: «Palomares» [en línea], *Agricultura Revista Agropecuaria*, 37 (1932), pp. 29-32; BLANDO, Adolfo: «El mejoramiento de la vivienda en el campo» [en línea], *Agricultura Revista Agropecuaria*, 39 (1932), pp. 152-155; ARRÚE, Ángel y BARRACHINA, José Benito: «Disposiciones y dimensiones de los establos» [en línea], *Agricultura Revista Agropecuaria*, 43 (1932), pp. 410-416; GONZÁLEZ-REGUERAL, José R.: «Los hórreos» [en línea], *Agricultura Revista Agropecuaria*, 44 (1932), pp. 471-474; DOMÍNGEZ GARCÍA-TEJERO, Francisco: «Método de conservación de forrajes: el heno-silo» [en línea], *Agricultura Revista Agropecuaria*, 45 (1932), pp. 537-541; MORALES y FRAILE, Eladio: «Los molinos de viento» [en línea], *Agricultura Revista Agropecuaria*, 54 (1933), pp. 379-383; TAMES ALARCÓN, José: «Porquerizas» [en línea], *Agricultura Revista Agropecuaria*, 57 (1933), pp. 608-614; SOROA, José María de: «Construcción de porquerizas» [en línea], *Agricultura Revista Agropecuaria*, 64 (1934), pp. 234-238; 70 (1934), pp. 667-674; CASTAÑÓN, Guillermo y MARTÍN, Dionisio: «Proyecto de silo para 60 m<sup>3</sup>» [en línea], *Agricultura Revista Agropecuaria*, 73 (1935), pp. 17-23; MARTÍN, Dionisio: «Proyecto de silo para 110 m. c.» [en línea], *Agricultura Revista Agropecuaria*, 75 (1935), pp. 165-167; LÓPEZ DELGADO, Felipe, ÁNGEL ESTÉVEZ, Miguel y FERNÁNDEZ SALCEDO, Luis: «Un aprisco modelo para 700 reses» [en línea], *Agricultura Revista Agropecuaria*, 76 (1935), pp. 225-229; CORTIGUERA, José Antonio: «La construcción de un palomar moderno» [en línea], *Agricultura Revista Agropecuaria*, 85 (1936), pp. 22-24; LARRUCEA, Carlos de: «Construcción y equipo de un gallinero para cien ponedoras» [en línea], *Agricultura Revista Agropecuaria*, 86 (1936), pp. 75-79; GARCÍA FERNÁNDEZ, José: «Formas de graneros rurales» [en línea], *Agricultura Revista Agropecuaria*, 99 (1940), pp. 251-254; ARANDA HEREDIA, Eladio: «Viviendas rurales» [en línea], *Agricultura Revista Agropecuaria*, 104 (1940), pp. 422-425; LÓPEZ PALAZÓ, José: «Aprisco permanente para 50 ovejas» [en línea], *Agricultura Revista Agropecuaria*, 114 (1941), pp. 382-384; MARTÍN SANZ, Dionisio: «Un modelo de estercolero» [en línea], *Agricultura Revista Agropecuaria*, 123 (1942), pp. 272-276. Todos ellos disponibles en web: <[www.magrama.gob.es/es/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/bibliotecas/](http://www.magrama.gob.es/es/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/bibliotecas/)>.

36. NAREDO, Manuel: «Emplazamiento, forma, distribución y capacidad de las construcciones rurales» [en línea], *Agricultura Revista Agropecuaria*, 8 (1929), pp. 434-437. Disponible en web: <[www.magrama.gob.es/es/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/bibliotecas/](http://www.magrama.gob.es/es/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/bibliotecas/)>.

37. *Ídem*, p. 436.

38. *Ibidem*.

La última cuestión a la que hace referencia, como factor importante en la organización del espacio, es la vigilancia, es decir, la vivienda dentro de la explotación agrícola tiene que disponerse de modo tal que se garantice la correcta vigilancia de las demás dependencias.

Este artículo de Manuel Naredo es un ejemplo muy claro del nuevo discurso que, sobre la organización del espacio de la explotación agrícola y su arquitectura —que es extrapolable a la tipología de granja escuela—, se estaba instalando en las primeras décadas del siglo XX en España. En él se pueden reconocer nuevas preocupaciones

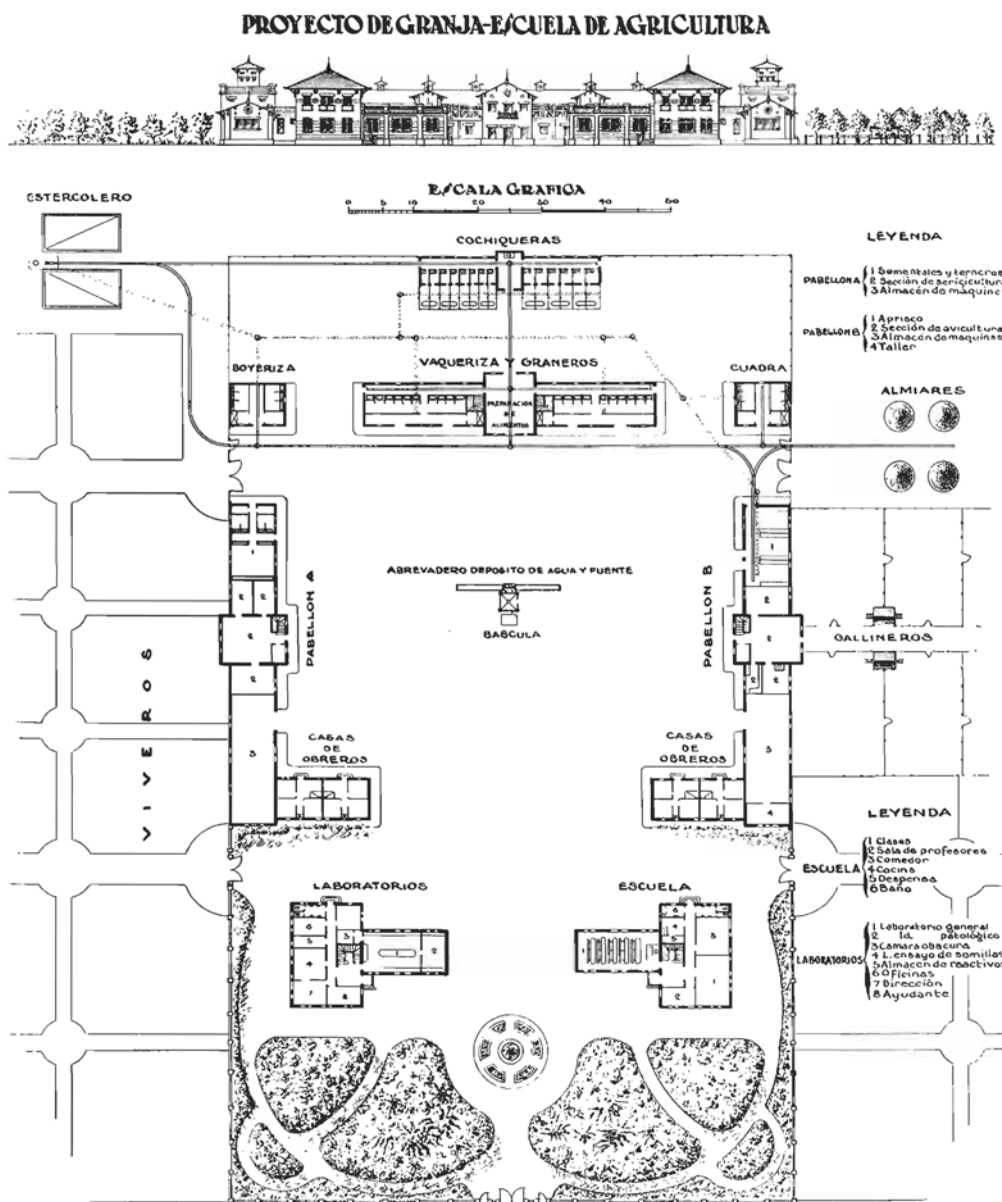


FIGURA 2. PROYECTO DE GRANJA ESCUELA DE AGRICULTURA PUBLICADO EN ABRIL DE 1932 COMO MODELO POR LOS INGENIEROS AGRÓNOMOS ÁNGEL ARRÚE Y JOSÉ BENITO BARRACHINA EN AGRICULTURA REVISTA AGROPECUARIA.

que van a determinar la definitiva disolución del modelo de patio cerrado, el más utilizado en el diseño de ese tipo de espacios en la segunda mitad del siglo XIX<sup>39</sup>.

Tal y como han estudiado Monclús y Oyón (1988), las granjas escuelas de patio cerrado decimonónicas, de las cuales se construyeron ejemplos en varias regiones españolas, se basaban en la disposición de las diferentes dependencias en torno a un patio cerrado para acoger y poner en práctica nuevos y modernos sistemas agrarios, pero también con el objetivo claro de garantizar con esa organización una vigilancia permanente del propietario sobre los trabajadores, dentro del ámbito cerrado de la explotación agropecuaria, y todo ello unido a una búsqueda de comodidad y ahorro de tiempo en el desarrollo de los trabajos diarios<sup>40</sup>. La idea de vigilancia todavía aparece en el discurso del ingeniero Naredo, pero como un factor más a tener en cuenta junto a otros que ahora ganan mayor relevancia.

El segundo texto publicado en *Agricultura Revista Agropecuaria* al que consideramos necesario hacer referencia salió a la luz en abril de 1932<sup>41</sup>. Lo redactaron los ingenieros agrónomos Ángel Arrué y José Benito Barrachina. En él su objetivo era analizar las diferentes condiciones que, a su juicio, influían en la organización de las dependencias de una explotación, entre las que se incluían el clima, la naturaleza y la finalidad de la construcción, las condiciones sanitarias, la importancia de la explotación o su finalidad especial.

Vistas estas cuestiones, llegaban a la conclusión de que cada nueva explotación debía ser estudiada detenidamente en cuanto a sus condicionantes particulares –algo que ya había defendido Manuel Naredo en 1929–, por técnicos especializados que, tras determinar las necesidades de la explotación, ordenasen el conjunto de sus dependencias con las orientaciones más adecuadas, la mayor comodidad y economía y garantizando la posibilidad de futuras ampliaciones. Las disposiciones en forma de L, U o patio cerrado, de las que Manuel Naredo todavía reconocía ciertas ventajas, en este discurso han desaparecido por completo. En su lugar, se afianza la defensa de modelos edificatorios más abiertos. De hecho, en el artículo se incluye un ejemplo de granja escuela de agricultura ideal, con una planta en la que claramente ya se había producido la disolución del patio cerrado en favor de los pabellones independientes o aislados (Figura 2).

A través de estos dos textos tenemos, por tanto, la oportunidad de saber cuáles eran los criterios que ingenieros agrónomos y arquitectos de la época tenían presentes en el diseño de las nuevas construcciones agropecuarias. Estos posiblemente tuvieron una influencia en la concepción de los dos proyectos que, pocos años después, se elaboraron para la granja escuela de Samos, tal y como podremos comprobar en los siguientes apartados.

39. MONCLÚS, Francisco Javier y OYÓN, José Luis: *op. cit.*, pp. 348-356.

40. El modelo de granja escuela de patio cerrado de la segunda mitad del siglo XIX y las razones que se encuentran detrás de esa organización se han analizado ampliamente en MONCLÚS, Francisco Javier y OYÓN, José Luis: *op. cit.*, pp. 225-287.

41. ARRÚE, Ángel y BARRACHINA, José Benito: «Construcciones rurales» [en línea], *Agricultura Revista Agropecuaria*, 40 (1932), pp. 217-225. Disponible en web: <[www.magrama.gob.es/es/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/bibliotecas/](http://www.magrama.gob.es/es/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/bibliotecas/)>.

#### 4. UN PRIMER PROYECTO DE DURÁN SALGADO

Para conocer el proyecto de la granja escuela de Samos son fundamentales los documentos que en la actualidad se conservan en el Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota<sup>42</sup>. En el expediente n° 47-A encontramos, tal y como indicamos al comienzo de este trabajo, dos proyectos. De ellos, desde un punto de vista

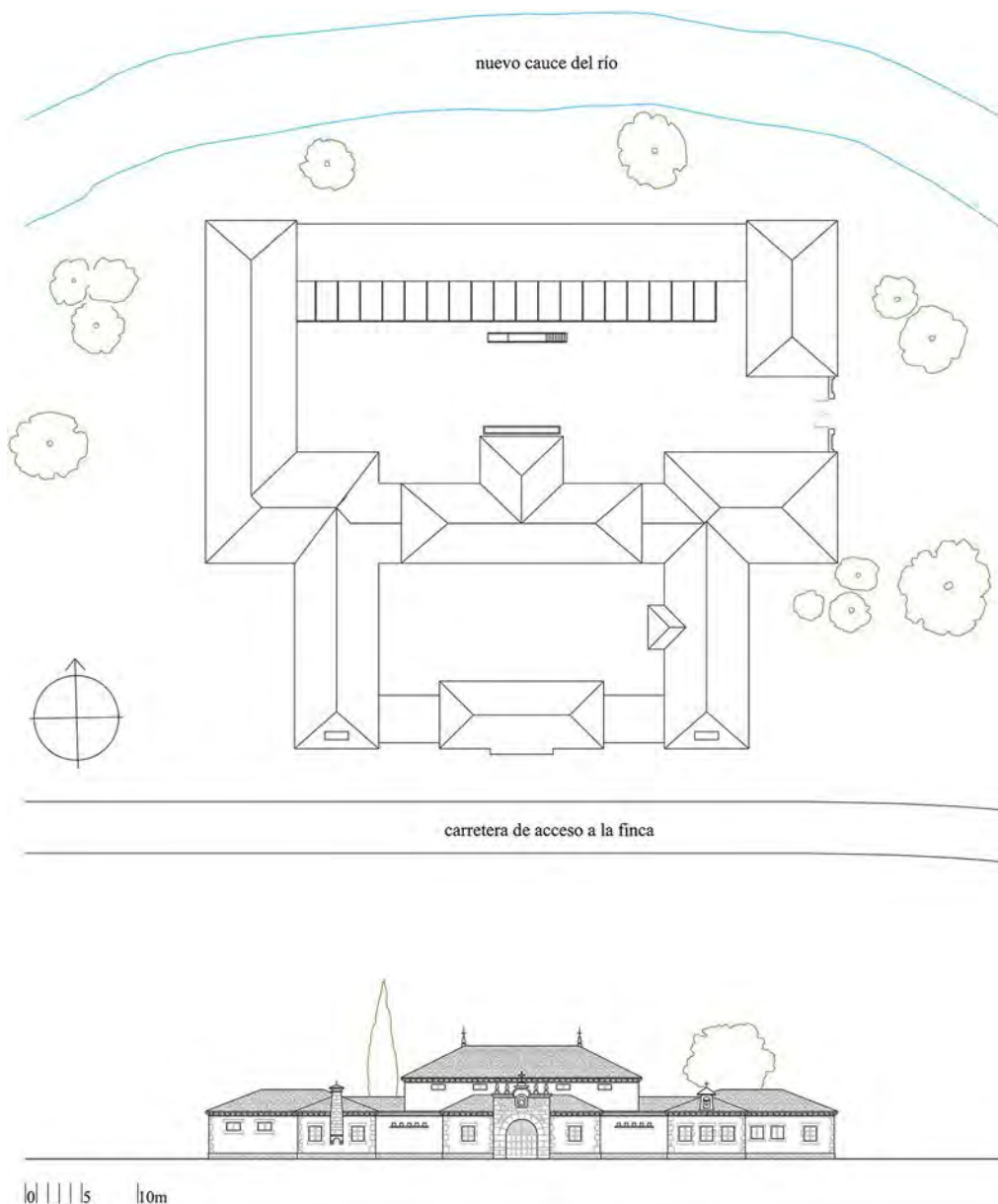


FIGURA 3. PLANO DE EMPLAZAMIENTO Y ALZADO PRINCIPAL DE LA GRANJA ESCUELA PROYECTADA POR MIGUEL DURÁN EN 1945. PLANOS ELABORADOS POR LA AUTORA TOMANDO COMO BASE LOS ORIGINALES CONSERVADOS EN EL ARCHIVO DE LA FUNDACIÓN ALEJANDRO DE LA SOTA.

42. AFAS, n° referencia: 47-A.

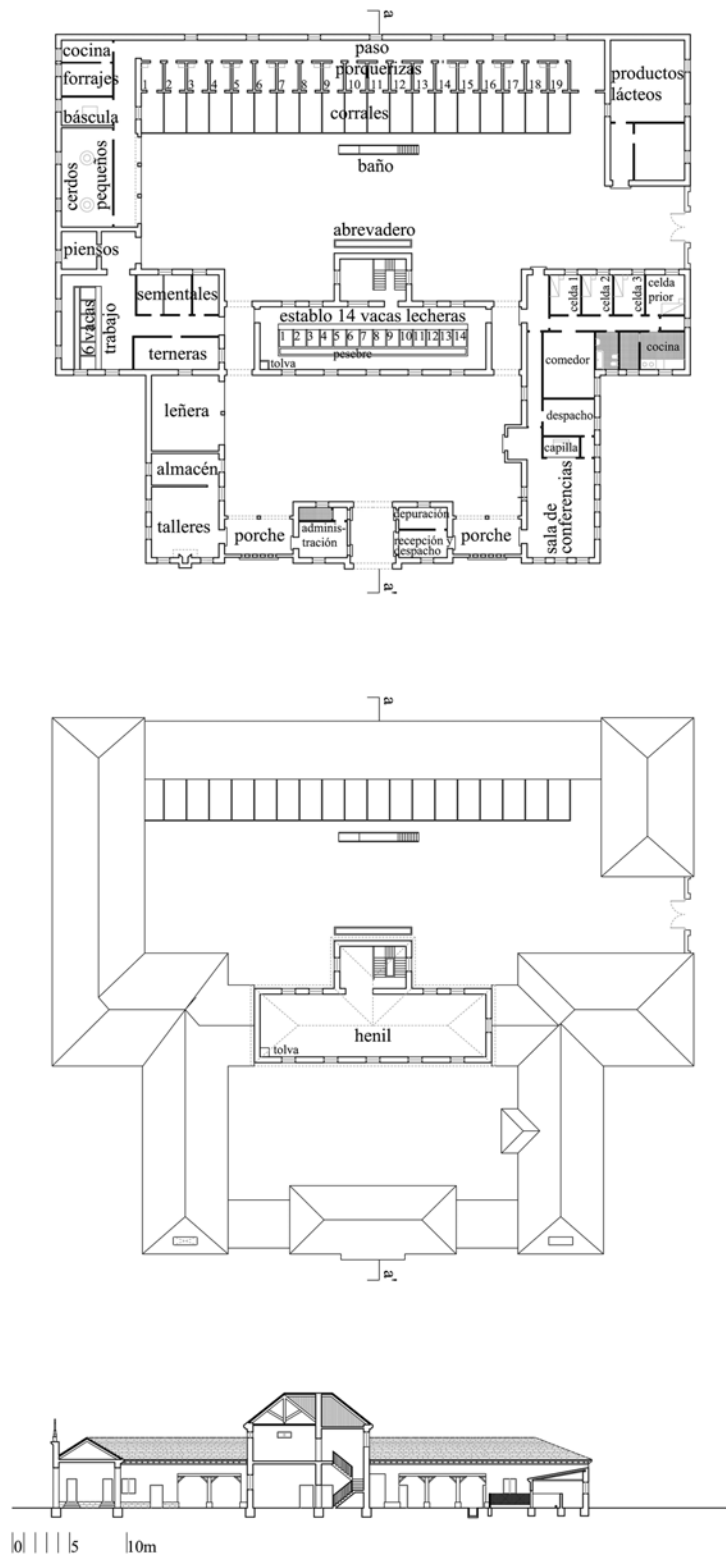


FIGURA 4. PLANO DE PLANTA BAJA, PLANO DE PLANTA ALTA Y DE CUBIERTAS Y SECCIÓN AA' DEL PROYECTO DE GRANJA ESCUELA DIBUJADO POR MIGUEL DURÁN EN 1945. PLANOS ELABORADOS POR LA AUTORA TOMANDO COMO BASE LOS ORIGINALES CONSERVADOS EN EL ARCHIVO DE LA FUNDACIÓN ALEJANDRO DE LA SOTA, N.º REFERENCIA: 47-A.

cronológico, el primero en ser elaborado es el correspondiente al arquitecto coruñés Miguel Durán Salgado (1886-1950)<sup>43</sup>, pues está firmado en noviembre de 1945, es decir, dos años después de que la creación de esta granja escuela hubiera sido aprobada por el Estado.

A través de un plano de emplazamiento, una planta baja, una planta alta y de cubiertas, un alzado principal y una sección (Figuras 3 y 4), Miguel Durán Salgado definió una granja escuela de gran superficie<sup>44</sup>. La mayor parte de las funciones se resolvían en planta baja y estaban organizadas alrededor de dos patios interiores rectangulares de diferente tamaño.

La entrada al conjunto tenía lugar a través de una portada ubicada en la parte central de la fachada principal, que daba acceso a un primer volumen que acogía el despacho de recepción, la administración y una dependencia llamada de depuración. Este volumen estaba flanqueado por dos porches laterales. El situado a su derecha lo ponía en comunicación con el ala de la granja que acogía la residencia de los monjes benedictinos que gobernarían el conjunto. Estaba formada por una sala de conferencias, una capilla, un despacho, un comedor, una cocina con su despensa, un aseo y cuatro celdas. El porche de la izquierda comunicaba el volumen de entrada con la zona de formación, denominada talleres, acompañada de una dependencia destinada a almacén. Esta ala se completaba con una leñera abierta al patio interior, pero no comunicada directamente con las estancias anteriores.

La separación entre ambos patios se producía a través de un volumen central destinado a establo para catorce ejemplares de ganado vacuno, comunicado en su parte posterior a través de unas escaleras con la planta superior que acogía en su totalidad el henil. A la izquierda de este volumen y en continuación con el ala en la que ya señalamos que se ubicaba la leñera, Miguel Durán situó un pequeño establo para terneras, otro para sementales, seis cuadras para vacas de trabajo y un cuarto para el almacenamiento y la preparación de los piensos.

Además de ganado vacuno, la granja fue concebida para la cría de cerdos. Las dependencias destinadas a estos estaban en el ala situada más al norte y continuaban en parte del paño noroeste. Esta zona estaba dotada de diecinueve porquerizas con sus corrales exteriores hacia el patio, un almacén de forrajes con una cocina contigua, el área de la báscula y una cuadra para cerdos pequeños con un cobertizo comunicado con el patio interior.

43. «In memoriam: Don Miguel Durán Salgado» [en línea], *Boletín de la Real Academia Gallega*, 289-293 (1946-1950), pp. 185-187. Disponible en web: <<http://academia.gal/publicacions>>. LÓPEZ OTERO, Modesto: «Don Miguel Durán Salgado». *Revista Nacional de Arquitectura*, 103 (1950), p. 327.

44. Miguel Durán no era arquitecto del Instituto Nacional de Colonización, pero por aquellos años mantuvo una estrecha relación con Samos. En 1947 publicó un estudio sobre el monasterio que contiene las primeras representaciones planimétricas rigurosas del mismo, así como un conjunto de fotografías de gran valor. Este trabajo había sido previamente premiado en el concurso de estudios de arquitectura medieval, convocado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1942. Asimismo, los planos y las fotografías que contiene se utilizaron como base documental para aprobar la declaración del monasterio como Monumento Nacional Histórico Artístico, hecho que tuvo lugar el 29 de septiembre de 1944. Por otra parte, en octubre de 1943, Miguel Durán elaboró el proyecto de reforma de la torre del reloj, publicado en la misma monografía que ya hemos citado. Por todo esto no resulta extraño que los monjes de Samos le encargaran la redacción del proyecto de granja escuela. DURÁN, Miguel: *La Real Abadía de San Julián de Samos: estudio histórico-arqueológico*. Madrid, 1947.



El conjunto se completaba con una dependencia para la producción de productos lácteos en el ala noreste, a continuación de la cual también se ubicaba una puerta que comunicaba el interior del patio más grande con los terrenos exteriores de la propiedad.

A través de esta descripción y de los planos que acompañan este artículo podemos ver claramente como el edificio diseñado por Miguel Durán, por medio de un gran desarrollo en planta baja, daba respuesta a las necesidades tanto de una explotación agrícola, como de una escuela, con talleres y otras dependencias destinadas a la formación práctica del alumnado.

En esta primera solución para organizar el espacio de la nueva granja escuela podemos reconocer una clara inspiración del arquitecto en los modelos de esta tipología más utilizados en la segunda mitad del siglo XIX, es decir, los de patio cerrado, a los que hemos hecho referencia en el apartado anterior. Vigilancia, comodidad en las comunicaciones y ahorro económico en la construcción son las ventajas que se reconocían en este tipo de organización.

No obstante, la propuesta de Miguel Durán presenta una importante diferencia con respecto a los modelos decimonónicos más habituales, pues en este caso nos encontramos ante la duplicación del patio, hecho que, en un principio, podría dificultar el alcanzar una correcta vigilancia de todas las dependencias desde la vivienda de los encargados de la granja, en este caso desde las celdas de los monjes. Por esa razón, el espacio destinado a la comunidad religiosa se extiende en planta y abre huecos tanto al primer patio como al segundo.

La inspiración en referentes que, en las década de los cuarenta del siglo XX, ya podemos calificar de históricos, no sólo se produce en el ámbito de la organización espacial, sino también en la resolución del aspecto exterior de la nueva granja. De modo tal que, en base a los alzados y secciones conservados, podemos decir que la arquitectura de este proyecto de Miguel Durán también se puede englobar dentro del regionalismo gallego que por aquellos años se practicaba en Galicia. A grandes rasgos, este se caracterizó por una mirada hacia el mundo del pasado y por una revalorización de todo lo considerado singular y propio del territorio gallego. En el campo de la arquitectura esta postura llevó a ver los grandes monumentos del pasado como fuentes de inspiración, a recuperar el uso de los elementos propios del lenguaje románico y barroco y a mirar, especialmente, hacia en el mundo de los pazos, concebidos como símbolo de la arquitectura propiamente gallega.

La influencia del regionalismo puede reconocerse en la resolución del proyecto de granja escuela de Miguel Durán en varios aspectos. En primer lugar, lo vemos en la forma de organizar la planta, en torno a dos patios, como si se tratara de los claustros de un monasterio, buscando una clara monumentalidad, además de la ya mencionada inspiración en los modelos de granjas escuelas de la segunda mitad del siglo XIX. En segundo lugar, podemos percibir la recuperación de rasgos del mundo barroco, como el uso el granito, que aquí no se planteó a través de la creación de piezas pétreas de aspecto rudo y a la vista o de muros de sillería delicada y ornamentación cuidada, sino que el arquitecto optó por una solución intermedia que, sigue haciendo referencia al mundo del barroco, a través de reservar la cantería más cuidada y vista para los elementos singulares, como los recercados de huecos,

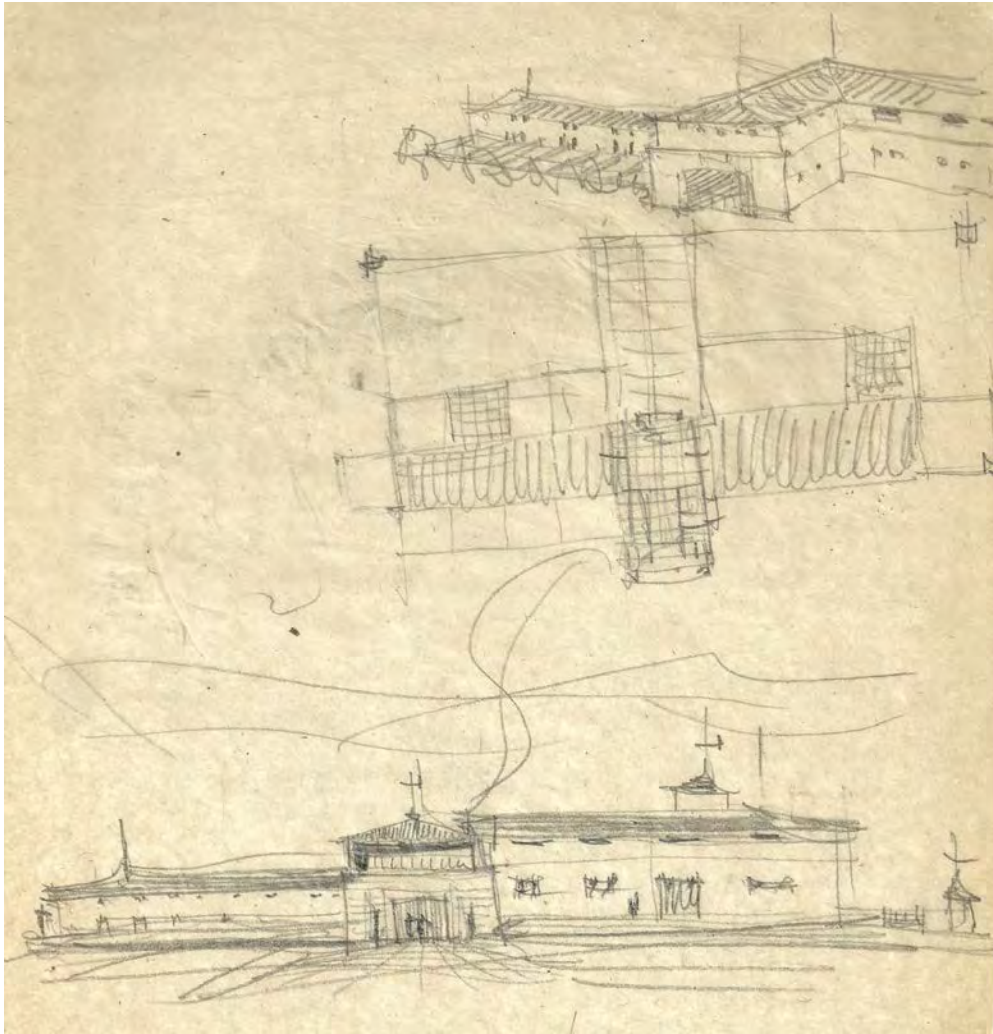


FIGURA 5. BOCETOS EN PLANTA, ALZADO Y AXONOMETRÍA REALIZADOS POR ALEJANDRO DE LA SOTA PARA EL PROYECTO DE GRANJA ESCUELA DE LA ABADÍA DE SAMOS, EN JUNIO DE 1947. ARCHIVO DE LA FUNDACIÓN ALEJANDRO DE LA SOTA, Nº REFERENCIA: 47-A.  
© Fundación Alejandro de la Sota, <<http://www.alejandrodelaSota.org/>>

los zócalos y las esquinas, mientras que los entrepaños se resuelven con muros de mampostería recebados y pintados de blanco, lo que reduce el grado de pesadez de la obra resultante. En tercer y último lugar, el proyecto se enfrenta a la tipología de una granja escuela, pero también vuelve su mirada hacia el mundo de los pazos gallegos y, por esa razón, en él aparecen elementos como la chimenea pétreo prominente, los pináculos de remate sobre la portada de entrada o la sencilla peineta ubicada sobre el volumen de la residencia de los monjes.

De forma resumida, Miguel Durán vuelve sus ojos al pasado histórico, tanto a la hora de resolver la planta del edificio, como al enfrentarse al diseño de su exterior, y el resultado es una arquitectura sobria, que busca una cierta monumentalidad y que no responde a los nuevos valores que ingenieros agrónomos y arquitectos



FIGURA 6. APUNTES REALIZADOS POR ALEJANDRO DE LA SOTA PARA EL PROYECTO DE GRANJA ESCUELA DE LA ABADÍA DE SAMOS, EN JUNIO DE 1947. ARCHIVO DE LA FUNDACIÓN ALEJANDRO DE LA SOTA, N.º REFERENCIA: 47-A.  
© Fundación Alejandro de la Sota, <<http://www.alejandrodelasota.org/>>

defendían en la época en la que este proyecto fue concebido, entre ellos, la higiene y la posibilidad de ampliaciones futuras.

## 5. EL PROYECTO DE DE LA SOTA PARA GRANJA ESCUELA DE SAMOS

Una vez analizado el proyecto de Miguel Durán, vamos a enfrentarnos al estudio de la segunda propuesta de granja escuela redactada por el arquitecto pontevedrés Alejandro de la Sota en junio de 1947, es decir, dos años después de aquella. Lo primero que hay que decir es que ambos proyectos forman parte del mismo expediente n.º 47-A del Archivo de la Fundación de Alejandro de la Sota. Esto nos lleva a pensar que De la Sota conoció la propuesta de Miguel Durán, aunque a la hora de enfrentarse a la creación de su propio proyecto posiblemente sólo tuvo en cuenta aquel como un modelo funcional y en su solución, como tendremos oportunidad de comprobar a continuación, se alejó de la ya impropia arquitectura historicista del primero.

En el Archivo de la Fundación, del proyecto de Alejandro de la Sota de granja escuela para la Abadía de Samos, se conservan un total de cuatro documentos. El

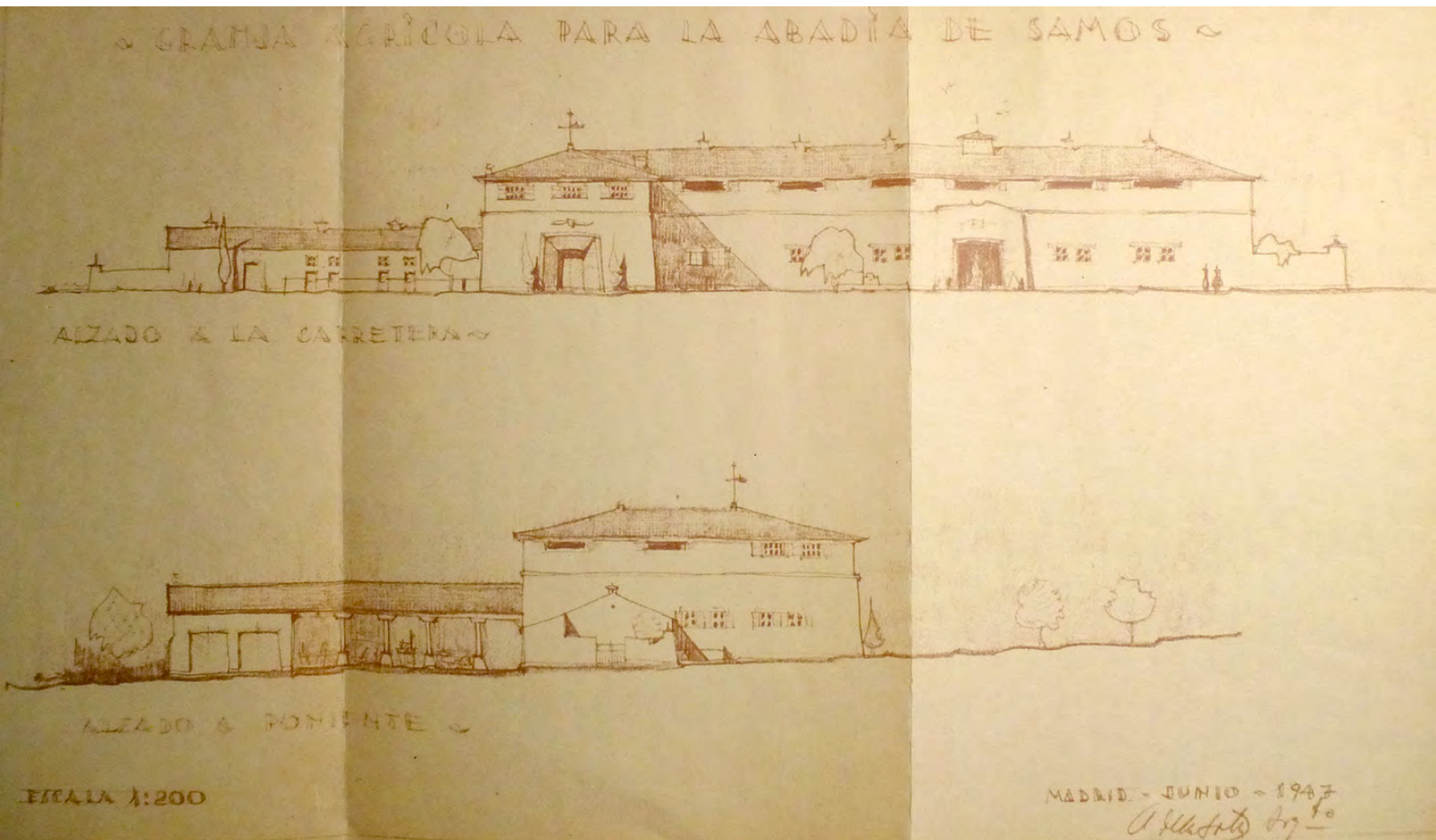


FIGURA 7. ALZADO A LA CARRETERA Y ALZADO A PONIENTE DE LA GRANJA AGRÍCOLA PARA LA ABADÍA DE SAMOS REALIZADOS POR ALEJANDRO DE LA SOTA, EN JUNIO DE 1947. ARCHIVO DE LA FUNDACIÓN ALEJANDRO DE LA SOTA, Nº REFERENCIA: 47-A.  
© Fundación Alejandro de la Sota, <<http://www.alejandrodelasota.org/>>

primero de ellos contiene tres dibujos hechos a lápiz que muestran, de arriba a abajo, una axonometría parcial de la granja, el esbozo de una planta de cubiertas y un boceto del alzado de su fachada principal (Figura 5).

El segundo documento es un conjunto de apuntes que, aparentemente, no guardan relación con la edificación propuesta en el caso anterior (Figura 6). Entre ellos se puede distinguir el dibujo de una construcción de dos plantas, un alzado de un hórreo y diferentes alzados de fachadas de edificios en las que destaca la forma de resolver la chimenea, como volumen prominente, así como la presencia de balcones en los niveles de planta primera y el estudio de diferentes composiciones en la apertura de huecos. Este segundo documento, titulado *Apuntes varios Abadía de Samos*, nos muestra una serie de bocetos que Alejandro de la Sota pudo haber elaborado para diseñar las diferentes edificaciones aisladas que formarían parte del complejo de la nueva granja escuela, amén de los edificios principales y de mayores dimensiones destinados a cuadras, residencia y talleres; o bien son apuntes de

construcciones existentes que tomó como elementos de inspiración para la resolución de este proyecto.

El tercer documento conservado es un plano dibujado ya con precisión, concretamente a escala 1:200 (Figura 7). Bajo el título *Granja Agrícola para la Abadía de Samos*, en él se muestran dos alzados, uno llamado *Alzado a la carretera* y otro *Alzado a poniente*. El plano está firmado por Alejandro de la Sota, en Madrid, a junio de 1947.

El cuarto y último documento, fechado en el mismo mes y año que el anterior, es una memoria escrita, que reproducimos de forma completa en el Apéndice documental de este artículo. En ella nos encontramos ante una completa descripción de la organización de la planta baja y primera de la llamada *Granja agrícola para la abadía de Samos (Lugo)*. Sin embargo, esa descripción parece coincidir más, aunque no exactamente, con el proyecto elaborado por Miguel Durán. Lo extraño es que la memoria está fechada en junio de 1947, mes y año de los planos y bocetos de Alejandro de la Sota, y no en noviembre de 1945, cuando Miguel Durán elaboró su proyecto<sup>45</sup>.



FIGURA 8. FOTOGRAFÍA DEL EXTERIOR DE LA GRANJA ESCUELA AGRÍCOLA PARA FORMACIÓN DE CAPATACES DE BASTIAGUEIRO (A CORUÑA), PROYECTADA POR ALEJANDRO DE LA SOTA. FOTOGRAFÍA PUBLICADA EN BALDELLOU, MIGUEL ÁNGEL: «ALEJANDRO DE LA SOTA», *HOGAR Y ARQUITECTURA. REVISTA BIMESTRAL DE LA OBRAS SINDICAL DEL HOGAR*, 115 (1974), p. 28.

Lo primero que tenemos que señalar, una vez que hemos relacionado todos los documentos conservados, es que nos encontramos ante un proyecto de Alejandro de la Sota incompleto, bien porque nunca fue elaborado en su totalidad por el arquitecto o bien porque, aunque fuera hecho, los demás planos de él no se conservan en la actualidad en su Fundación. No obstante, estos pocos documentos son suficientes para saber cómo Alejandro de la Sota concibió su propuesta para Samos, o mejor dicho, al menos una parte de la misma.

Se trataba de una edificación con planta en forma de cruz asimétrica. El lado largo de la cruz se dispuso paralelo a la carretera de acceso y el lado corto perpendicular a ella. La entrada principal se resolvía en la parte del lado corto de la cruz que sobresalía hacia la carretera, resaltando así su presencia y actuando de elemento

45. Una posible explicación de esta incongruencia es que la memoria describa un proyecto de Alejandro de la Sota del cual no se conserven los planos.

articulador. Asimismo, existía otra entrada que se abría en la fachada principal del conjunto, pero en el cuerpo más alargado y retranqueado de la cruz, que posiblemente servía de acceso a una función interior completamente diferente a la del volumen anterior.

Una parte de la granja se concibió con planta baja y alta, concretamente, el volumen de la entrada y el ala ubicada al este, resolviendo en ella los huecos de fachada como doubles ventanas cuadradas en el nivel inferior y huecos alargados en el superior. La otra parte de la granja fue dotada exclusivamente de planta baja con cubiertas a dos aguas y con un tratamiento diferenciado de los alzados con respecto al volumen principal, caracterizado por ventanas y puertas de menor dimensión en un caso y fachada porticada abierta al exterior en el otro.

Asimismo, el dibujo blanco de las fachadas, con una simple línea de separación entre los dos niveles, parece darnos a entender que fueron concebidas para ser construidas con muros de mampostería recebados y pintados de blanco. Por tanto, alejándose de las soluciones regionalistas de la arquitectura gallega, que concedían tanta importancia al uso del granito, como material propio de nuestro territorio.

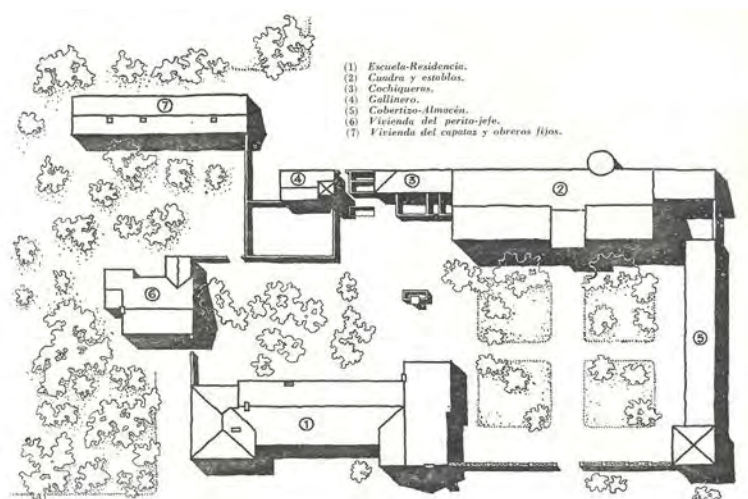


FIGURA 9. PLANO Y MAQUETA DEL CONJUNTO DE LA GRANJA ESCUELA DE GIMENELLS (LÉRIDA) PROYECTADA POR ALEJANDRO DE LA SOTA. PUBLICADAS EN «CENTRO DE COLONIZACIÓN DE LA ZONA DEL CANAL DE ARAGÓN Y CATALUNA (LÉRIDA)», *REVISTA NACIONAL DE ARQUITECTURA*, 83 (1948), PP. 445-446.

## 5.1. BASTIAGUEIRO, TORTOSA, GIMENELLS, SAMOS: ANALOGÍAS Y DIFERENCIAS

Con los documentos conservados, poco más podemos señalar del proyecto de Alejandro de la Sota para Samos. Ahora, con el objetivo de profundizar en el estudio de esta propuesta, vamos a tratar de ver qué relación existe entre la granja escuela de Samos y los otros proyectos que, en la década de los cuarenta del siglo XX, Alejandro de la Sota hizo para resolver esa misma tipología en otros lugares de España, como arquitecto del Instituto Nacional de Colonización.

En total contabilizamos un conjunto de tres proyectos de granja escuela, los tres empezados a diseñar por Alejandro de la Sota en el año 1945, por tanto, con

anterioridad al proyecto de Samos. Uno de ellos es el de Granja Escuela Agrícola para la formación de capataces en Bastiagueiro, al que ya hemos hecho referencia al comienzo de este trabajo. Otro es el de *Edificios para granja escuela* en Tortosa (Lérida) que, aunque proyectado, no llegó a ser construido al igual que el de Samos, pero de él tenemos constancia, de nuevo, a través de un expediente del Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota<sup>46</sup>, aunque es un proyecto no estudiado. El tercero fue elaborado para Gimennells (Lérida) como *Edificio para escuela de capataces*<sup>47</sup>. Este último también fue construido y se conserva, aunque con otro uso en la actualidad, al igual que el de Bastiagueiro. De él se publicó un estudio en 1948, en la *Revista Nacional de Arquitectura*<sup>48</sup>.



FIGURA 10. INFOGRAFÍA 3D DEL PROYECTO DE GRANJA ESCUELA DISEÑADO POR ALEJANDRO DE LA SOTA PARA SAMOS. Elaborada por la autora.



FIGURA 11. FOTOGRAFÍA DEL CONJUNTO DE LA GRANJA ESCUELA DE GIMENNELLS (LÉRIDA) PROYECTADA POR ALEJANDRO DE LA SOTA. PUBLICADA EN «CENTRO DE COLONIZACIÓN DE LA ZONA DEL CANAL DE ARAGÓN Y CATALUNA (LÉRIDA)», *REVISTA NACIONAL DE ARQUITECTURA*, 83 (1948), P. 448.

46. AFAS, nº referencia: 45-F.

47. AFAS, nº referencia: 45-A.

48. «Centro de colonización de la zona del canal de Aragón y Cataluña (Lérida)», *Revista Nacional de Arquitectura*, 83 (1948), pp. 444-448.

El proyecto diseñado por De la Sota para Bastiagueiro muestra todavía una clara influencia de la arquitectura regionalista gallega<sup>49</sup>, mirando sobre todo hacia la tipología del pazo y manteniendo la importancia del uso del granito como material propio y singular de la tradición de Galicia para definir zócalos, recercados de huecos, esquinas, elementos de remate de cubiertas,... (Figura 8). Esta influencia del regionalismo, sin embargo, no está presente en el proyecto elaborado por De la Sota para Samos. Por otra parte, en Bastiagueiro también encontramos elementos que empiezan a alejarse de la influencia de la arquitectura tradicional y caminan hacia una arquitectura nueva, más racional y austera que caracterizó la obra posterior de Alejandro de la Sota. Esto lo vemos, por ejemplo, en la descomposición del volumen del edificio, aspecto que sí ya se desarrolló plenamente en el caso de Samos.

Pero, sin lugar a dudas, el proyecto con el que la propuesta que aquí estamos estudiando guarda una mayor relación es el de Giménells, a pesar de que ambos están más alejados a nivel geográfico. Esto se puede comprobar fácilmente a través del plano, las fotografías y la maqueta que de ese conjunto se publicaron en 1948<sup>50</sup> (Figura 9).

Llano Cabado (1994) señala que Giménells representa en la arquitectura de Sota el paso definitivo hacia una arquitectura distinta a la de su primera etapa, una arquitectura alejada de las directrices de la cultura oficial, que se introduce ya de lleno en el mundo de la racionalización, de la reflexión y la reinterpretación de la arquitectura popular para definir algo nuevo, así como en el uso de elementos que más adelante serán propios de su estilo más personal y maduro, como el cuidado en el tratamiento de la escala, el gusto por la asimetría, la sencillez y la sinceridad<sup>51</sup>.

La granja escuela de Giménells se construyó al norte de un nuevo pueblo de colonización<sup>52</sup>. El conjunto lo formaban varios edificios independientes dispuestos en forma de U en torno a un patio: una escuela-residencia, un edificio destinado a cuadras, las cochiqueras, el gallinero, un cobertizo y almacén, la vivienda del perito-jefe y la vivienda del capataz y los obreros fijos<sup>53</sup>.

Esta disposición está basada en la disolución del modelo de patio, de la forma arquitectónica cerrada tan característica del siglo XIX de la que todavía recibió influencia la propuesta de Miguel Durán que vimos anteriormente. Por el contrario, la solución dada por De la Sota en Giménells, a mediados del siglo XX, responde a las cuestiones consideradas como importantes en la organización de un espacio

49. SORALUCE BLOND, José Ramón: *op. cit.*, p. 18; RÍO VÁZQUEZ, Antonio S.: «Antonio Alés Reinlein y...», 2012, p. 65.

50. «Centro de colonización de la zona del canal de Aragón y Cataluña (Lérida)», *Revista Nacional de Arquitectura*, 83 (1948), pp. 444-448.

51. LLANO CABADO, Pedro de: *op. cit.*, pp. 29-34.

52. El general del Estado, Francisco Franco, entregó el 1 de junio de 1947 los títulos de propiedad a los colonos que se instalaron en el nuevo pueblo de Giménells. Por tanto, en esa fecha posiblemente las diferentes edificaciones que formaban el poblado ya estaban construidas. «El viaje triunfal de Franco por las provincias de Levante tuvo proporcionado remate en el recibimiento clamoroso que ayer le dispensó Madrid» [en línea], *ABC Sevilla*, 3 de junio de 1947, p. 3. Disponible en web: <<http://hemeroteca.abc.es/>>.

53. «Centro de colonización de la zona del canal de Aragón y Cataluña (Lérida)», *Revista Nacional de Arquitectura*, 83 (1948), p. 444.



agropecuario en los discursos de los especialistas de la época que ya analizamos<sup>54</sup>. Los diferentes pabellones aislados de Gimennells garantizan la posibilidad de poder llevar a cabo ampliaciones o cambios en el futuro, favorecen una correcta ventilación de las diferentes estancias, es decir, se mejora la higiene con respecto a los modelos edificatorios cerrados, y, en último lugar, en Gimennells cada dependencia toma la orientación que le resulta más favorable de acuerdo a su función.

En el caso de Samos no encontramos una separación de las diferentes funciones en edificaciones aisladas como en Gimennells, sino que las distintas dependencias de la granja escuela lucense se proyectaron agrupadas en una única construcción, constituida por diferentes espacios interiores materializados en volúmenes distintos y claramente diferenciados entre sí hacia el exterior, como vimos que empezaba a ocurrir en el caso de la granja escuela de Bastiagueiro.

En lo que Gimennells y Samos presentan un mayor paralelismo es en la resolución de su aspecto exterior, algo que es fácilmente reconocible a poco que comparemos ambos proyectos. Esta similitud formal se produce especialmente con dos edificios del centro de enseñanza de Gimennells: el destinado a cuadras y las cochiqueras (Figuras 10 y 11). Las cuadras de Gimennells fueron dotadas de dos plantas, una baja para cuadras, establo y granero, y otra alta completamente destinada a pajar-henil, distribución que podría corresponder perfectamente con la de Samos y su volumen situado más hacia el este.

Asimismo, existe una clara relación entre la forma de resolver la entrada principal en ambos proyectos, pues en Gimennells también se resalta ese cuerpo que da acceso a un espacio de vestíbulo que servía de punto de comunicación con las diferentes estancias interiores. No obstante, en el caso de Samos amén de esa entrada principal, ubicada en una posición extrema del volumen con planta baja y alta, se proyectaba una segunda entrada que, aunque el modelo de Gimennells no tiene, podría ser la que permitía el acceso independiente a las cuadras interiores.

Es posible reconocer un claro paralelismo también en la forma de resolver la apertura de los huecos en ambos casos, con pequeños ventanales en planta baja y aberturas horizontales y más amplias en la parte superior, directamente relacionadas con la función de pajar del interior. Lo mismo ocurre con la concepción de muros blancos, simples de ambos conjuntos.

El volumen contiguo hacia el oeste de las cochiqueras de Gimennells, dotado de una única planta, con entrada independiente y los pequeños patios cercados exteriores, tanto hacia el sur como hacia poniente, que se corresponden con los diferentes departamentos de cerdos del espacio interior<sup>55</sup>, también fue proyectado en Samos y de forma muy similar.

Finalmente, la pequeña ala sobresaliente ubicada en la parte posterior del conjunto lucense, cuya fachada a poniente ya señalamos que, por su aspecto porticado semejava ser una zona de almacén, presenta también similitudes, no en su

54. NAREDO, Manuel: «Emplazamiento, forma,...», pp. 434-437; ARRÚE, Ángel y BARRACHINA, José Benito: «Construcciones...», pp. 217-225; MONCLÚS, Francisco Javier y OYÓN, José Luis: *op. cit.*, pp. 348-356.

55. «Centro de colonización de la zona del canal de Aragón y Cataluña (Lérida)», *Revista Nacional de Arquitectura*, 83 (1948), pp. 445-446.

disposición en planta, pero sí en su concepción formal exterior, con un cuerpo que en Gimenez se localiza al este de todo el conjunto. De este sabemos que fue concebido como cobertizo almacén de maquinaria agrícola, con una parte cerrada para los útiles que necesitaban de un mayor cuidado<sup>56</sup>, funciones que, por la resolución del alzado, bien podrían ser las proyectadas para Samos.

## 5.2. SAMOS: HACIA LA DEFINICIÓN DE UN ESTILO ARQUITECTÓNICO

Después de haber examinado los paralelismos y diferencias que se producen entre las granjas escuelas diseñadas por Alejandro de la Sota como arquitecto del Instituto Nacional de Colonización, en este apartado vamos a tratar de identificar los elementos o signos que en su proyecto de granja escuela para Samos prefiguran o anuncian el trabajo posterior de este autor. El objetivo final es, tal y como planteamos al inicio de este estudio, descubrir cuál es el papel que este proyecto no ejecutado juega dentro de la producción arquitectónica del autor en esos años.

Desde un punto de vista cronológico, esta propuesta dibujada se enmarca dentro de lo que Puente Rodríguez (2009) llama «tiempo 1» del arquitecto, es decir, la primera parte de su trayectoria profesional, aquella que se desarrolló desde el término de sus estudios, al fin de la Guerra Civil, hasta la década de los años cincuenta<sup>57</sup>.

Por otra parte, y no menos importante, el proyecto que nos ocupa no es un encargo particular, sino que forma parte del conjunto de trabajos que De la Sota realizó para el nuevo Estado, como arquitecto del Instituto Nacional de Colonización.

Hablando de esta primera etapa decía el propio De la Sota, en un escrito publicado en 1991, que en:

...la autarquía española, (...) el alejamiento de cualquier tipo de información nos llevó a los arquitectos españoles a nuestros quehaceres propios usando cada uno sus personales recursos: cada uno fue cada uno, sin inquietudes ni mayores ambiciones que las de usar honestamente aquello que tenía a mano, intelectual y materialmente<sup>58</sup>.

Pues bien, estas palabras recogen, de forma muy clara, la actitud adoptada por De la Sota en sus primeros trabajos, bajo la inexperiencia propia de un recién titulado y en un contexto social, económico y político determinado y, en muchos casos en este primer periodo, determinante.

Lo que De la Sota «tenía a mano», sus «personales recursos», aquellos con los que resolvió los proyectos de esa primera etapa, entre los que se encuentra la granja escuela para la abadía de Samos, no eran otros que los más cercanos, como exponía él, a nivel material e intelectual, es decir, los que provenían de la arquitectura popular.

56. *Ídem*, p. 446.

57. ÁBALOS, Iñaki, LLINÀS, Josep y PUENTE, Moisés: *Alejandro de la Sota*. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2009, p. 33.

58. PUENTE, Moisés (ed.): *Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 84.

Señala Tomás Roldán (2015) que la arquitectura popular fue la que permitió a De la Sota distanciarse de «la línea monumental-historicista oficial del régimen»<sup>59</sup>, de la cual era un ejemplo el proyecto de Durán Salgado que analizamos anteriormente, para una misma finalidad y lugar que el planteado por De la Sota.

El conocimiento de este arquitecto pontevedrés de la arquitectura popular lo realizó durante sus múltiples viajes por diferentes lugares de la geografía española, como arquitecto del Instituto Nacional de Colonización, durante los cuales realizaba dibujos que posteriormente estudiaba y reinterpretaba<sup>60</sup>. Un posible ejemplo de esos dibujos de viajes, de ese proceso de observar, dibujar y reflexionar, lo podría constituir uno de los documentos que integra el proyecto que aquí analizamos, el titulado *Apuntes varios Abadía de Samos*. Decimos esto porque en él, como ya señalamos anteriormente, se pueden reconocer anotaciones sobre construcciones existentes o propuestas a partir de elementos claramente procedentes de una arquitectura tradicional del lugar, pero dibujadas ya con una línea simple, analítica y racional.

Y es que, además de la arquitectura popular, y así que España fue saliendo de su situación de aislamiento, las propuestas de De la Sota fueron poco a poco introduciendo elementos más alejados, procedentes de las vanguardias arquitectónicas europeas, tratando de conseguir un equilibrio entre lo cercano, lo popular, y lo lejano, que derivó en un estilo muy personal.

A partir de ambas fuentes, la popular y la racionalista, De la Sota llevó a cabo un proceso de asimilación y renuncia:

Asimilación de aquello que consideraba digno de ser incorporado a su propio lenguaje arquitectónico, de elementos auténticos, sencillos y sinceros que encontró en la arquitectura popular y de las vanguardias internacionales, que poco a poco se iban haciendo hueco en la cultura arquitectónica española, y renuncia de todo aquello que pervertía el sentido último que De la Sota atribuía a su labor como arquitecto: a la ornamentación y estilismo formal, a la incoherencia funcional y estructural o al estancamiento de los avances constructivos o tecnológicos<sup>61</sup>.

Ese proceso de asimilación y renuncia del que habla Tomás Roldán (2015), aunque todavía dentro de las inseguridades propias de unas primeras propuestas formales, se puede reconocer en la granja escuela proyectada por De la Sota para Samos. Veamos el porqué.

En primer lugar, el arquitecto muestra en este trabajo dibujado un mayor grado de abstracción y reducción formal que en otras de sus propuestas anteriores. Así lo podemos ver si comparamos, por ejemplo, la solución de Samos con la respuesta dada anteriormente para Bastiagueiro, para un mismo contexto geográfico y similares requerimientos funcionales. Si bien en el caso coruñés De la Sota todavía

---

59. TOMÁS ROLDÁN, Alejandro: «Tradición de futuro. Alejandro de la Sota: lo popular como referente de una nueva arquitectura», en COUCEIRO NÚÑEZ, Teresa (coord.): *Pioneros de la arquitectura moderna española: vigencia de su pensamiento y obra*. Madrid/Valencia, Fundación Alejandro de la Sota/General de ediciones de arquitectura S.L., 2015, p. 38.

60. LLANO CABADO, Pedro de: *op. cit.*, pp. 23-24.

61. TOMÁS ROLDÁN, Alejandro: *op. cit.*, p. 34.

deja ver un mayor grado de mimesis con respecto a un modelo de la arquitectura tradicional gallega, el pazo, en Samos ha dado ya un paso hacia delante en el proceso de renuncia, pues se ha despejado, podríamos decir que, un poco más, de los elementos accesorios.

En segundo lugar, este proyecto de granja escuela puede considerarse un ejemplo temprano de lo que De la Sota llamó «hacer arquitectura sin hacerla»<sup>62</sup>, es decir, hacer obras en las que, por su síntesis formal y material, por su aparente sencillez de resolución, buscan transmitir una idea de anonimato, obras en las se perciba lo menos posible la mano del arquitecto, pero que esta sí sea reconocible. Este es otro planteamiento que está implícito en la arquitectura popular.

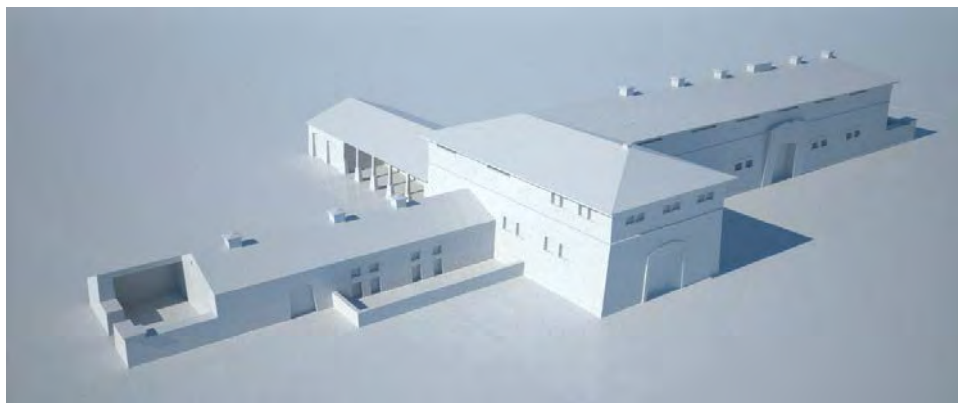


FIGURA 12. INFOGRAFÍA 3D DEL PROYECTO DE GRANJA ESCUELA DISEÑADO POR ALEJANDRO DE LA SOTA PARA SAMOS. Elaborada por la autora.

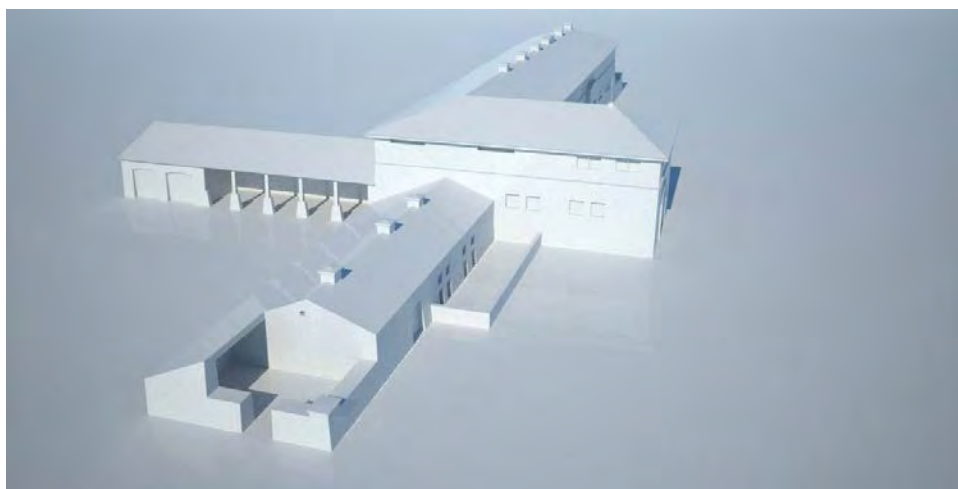


FIGURA 13. INFOGRAFÍA 3D DEL PROYECTO DE GRANJA ESCUELA DISEÑADO POR ALEJANDRO DE LA SOTA PARA SAMOS. Elaborada por la autora.

La tercera cuestión a destacar es que en Samos, la similitud de la solución dada con respecto al otro proyecto que De la Sota hace para la granja escuela de Gimeneles, es decir, para un contexto geográfico muy diferente al gallego, con una arquitectura

62. PUENTE, Moisés (ed.): *op. cit.*, p. 70.

tradicional también distinta, evidencia, tal y como señala Tomás Roldán (2015), que De la Sota, con el paso del tiempo:

No contempla (...) ningún matiz regionalista que identifique la expresión popular de la arquitectura con unas determinadas fronteras o fruto de una cultura exclusiva (...), sino más bien como fruto de adaptación a las necesidades y recursos que surgen en un lugar determinado y que pueden dar resultados similares en otras culturas y otras latitudes, confiriéndola un carácter de universalidad<sup>63</sup>.

En otras palabras, la arquitectura de De la Sota de su primera etapa camina hacia la identificación y uso de las que se han llamado las invariantes de la arquitectura española.

En quinto lugar, la búsqueda constante de De la Sota por conseguir una adaptación al lugar, al clima y al paisaje se alcanza también a través de un uso lógico de los recursos materiales y constructivos que tenía a mano. En el contexto gallego, en las obras correspondientes a la primera etapa de este arquitecto, la intención de integrarse en el entorno se consigue con el uso del material por excelencia de su tierra natal, el granito. Así lo vemos en la granja escuela de Bastiagueiro, con sus esquinas, coronaciones y recercados de ventanas resueltos con sillares de este material y también en otro ejemplo algo posterior, la Misión Biológica en Salcedo (Pontevedra), en donde el granito gana un peso mayor, extendiéndose por toda la superficie de fachada.

Sin embargo, en la propuesta para Samos el granito gallego ha desaparecido y nos encontramos ante volúmenes blancos continuos. La arquitectura popular del lugar era una arquitectura de muros de mampostería de pizarra generalmente recebados y pintados de blanco como sistema de protección y conservación, que sólo reservaba el granito, poco abundante en la zona, para las partes más relevantes de los edificios singulares. Por tanto, no es extraño que en la materialidad, Samos se asemeje más a un caso muy alejado a nivel geográfico como el de Gimenezells, que a otros ejemplos más cercanos como los de A Coruña y Pontevedra.

En último lugar, en la granja escuela de Samos vemos como De la Sota, partiendo la arquitectura popular, al mismo tiempo, mira ya claramente hacia la modernidad, pues racionaliza la respuesta dada a través de la ruptura de las posibles simetrías, el cuidado de la escala, la sencillez... Aparecen aquí, por tanto, una serie de aspectos que más tarde serán muy habituales en sus proyectos y formarán parte de su estilo maduro (Figuras 12 y 13).

Quizás donde se aprecia de forma más evidente como De la Sota ya está atento a los ensayos de la arquitectura moderna europea al dibujar su propuesta para Samos, es en la forma de componer la planta, por medio de una articulación entre tres elementos (cuadra, cochiqueras y almacén) a través del volumen de la entrada que, de esta forma, actúa como una rótula. Una solución muy semejante la reconoce

---

63. TOMÁS ROLDÁN, Alejandro: *op. cit.*, pp. 36, 38.

Tomás Roldán (2015) en la Misión Biológica en Salcedo, un proyecto un poco posterior en el tiempo, de 1949<sup>64</sup>.

En resumen, en el proyecto que nos ocupa De la Sota está en una fase de simplificación de su arquitectura, en la que va desprendiéndose de todo elemento superfluo, de toda ornamentación innecesaria, pues como él mismo decía «para acertar, debemos precisamente olvidarlo todo, casi todo lo poco que sabemos»<sup>65</sup>. Abstrae su propuesta dando lugar a una solución más elemental a nivel geométrico, de volúmenes claros. En el proyecto para Samos todavía está muy presente la influencia de la arquitectura popular pues, en sus primeros años de trabajo, De la Sota reconoció que había que «empezar copiando, haciendo lo que vemos en aquellos que tomamos por maestros; el acierto está pues en la elección de ellos»<sup>66</sup>. Y De la Sota escogió a los maestros anónimos que habían hecho la arquitectura popular, pero, al mismo tiempo, puso su mirada en la modernidad para alcanzar un equilibrio final entre el pasado y lo nuevo. De la Sota suprime aquí todo lo accesorio, se queda sólo con los elementos necesarios, da valor a la organización funcional coherente,... y, de esta forma, apunta a lo que en el futuro próximo sería su obra más personal y madura: «anónima», abstracta, coherente, sencilla e integrada.

## 6. REFLEXIONES FINALES

La granja escuela proyectada para Samos no llegó nunca a ser construida. Por tanto, fue un proyecto pensado, pero no ejecutado en la realidad. La razón la desconocemos, pero podría estar vinculada a un hecho de enorme trascendencia que tuvo lugar en el monasterio de Samos en septiembre de 1951. Nos referimos al incendio que provocó una gran destrucción y numerosas pérdidas en la fábrica monacal, así como un duro contratiempo a la estabilidad y mejora a nivel cultural, económico y material que la comunidad de Samos había conseguido durante toda la primera mitad del siglo XX.

De esto último tenemos constancia a través del acto de nombramiento del abad Mauro Gómez Pereira como hijo predilecto de la villa de Samos, el 15 de enero de 1948<sup>67</sup>. Fue realizado en reconocimiento a su trabajo, en particular por las gestiones hechas para conseguir la concesión de nuevas instalaciones que permitieron mejorar tanto la vida de la comunidad de monjes como la de los vecinos de Samos y otras poblaciones próximas. Así lo reflejaban las palabras pronunciadas por el alcalde de Samos durante el referido acto:

64. *Ídem*, p. 40.

65. SOTA, Alejandro de la: *Alejandro de la Sota. Arquitecto*. Madrid, Ediciones Pronaos, 1989, p. 22.

66. *Ibidem*.

67. *Homenaje del Ayuntamiento y Pueblo de Samos a su hijo predilecto, el Excmo. y Rvdmo. Padre Abad Mitrado del Real Monasterio Benedictino de esta villa Dr. Dom. Mauro Gómez Pereira. Año 1948*, en AMS, carpeta F10- Papeles del tiempo del abad Mauro Gómez (1930-1972), sin foliar; ARIAS CUENLLAS, Maximino: *op. cit.*, 1992, p. 488.



FIGURA 14. FOTOGRAFÍA AÉREA DE SAMOS EN 1953, SEÑALANDO EN ROJO LA GRANJA DE VILA DE TRES. FONDO FOTOGRÁFICO DEL MONASTERIO DE SAMOS.



FIGURA 15. LA GRANJA DE VILA DE TRES REALMENTE CONSTRUIDA. FONDO FOTOGRÁFICO DEL MONASTERIO DE SAMOS.

En la conciencia de todos está el permanente recuerdo de cuanto habéis hecho por nosotros; pero, no obstante, creo obligado hacer mención, siquiera sea de pasada, de algo de lo mucho que el Monasterio, la Villa y la Comarca os adeudan.

Nuestro importante Cenobio ha alcanzado bajo vuestro gobierno el más inusitado esplendor, reviviendo y superando los momentos más señalados de su pretérita grandeza. Todas sus partes han experimentado el decisivo y beneficioso influjo de vuestra sabia y cuidadosa dirección. Díganlo sino sus claustros, a los que habéis restaurado; su nuevo refectorio, modelo en su clase; su sacristía, y su numerosa y selecta biblioteca, a las que tanto habéis enriquecido; esta artística y severa sala capitular, a la que acabáis de dar feliz cima; la creación de la fábrica del exquisito Licor Pax; la higienización y modernización de sus diversas dependencias... y, como cifra y compendio de vuestros desvelos en pro de esta histórica y santa Casa, aludiré a la estatua, levantada al cielo, del Padre Feijoo, que os debe, a más de la imborrable jornada de 24 de agosto, el estar ya eternamente enhiesta en sus queridos claustros samonenses, presidiendo los nobles y ambiciosos afanes culturales que alentáis, siguiendo la vetusta tradición de vuestra Orden.

Pero no contento con la labor realizada de puertas adentro, habéis logrado una prolongación material al exterior del Monasterio, mediante la adquisición de la finca que en breve será Escuela-Granja Agrícola modelo, a la que vendrán a instruirse los hijos de los productores de la región (...)<sup>68</sup>

Las palabras anteriores son de importancia para el estudio que nos ocupa, porque entre los trabajos citados para mejora de la vida en el exterior de los muros del monasterio, el primero al que se hace referencia es la granja escuela, de la que en enero de 1948, es decir, unos meses después de que Alejandro la Sota realizase su proyecto para ella, el alcalde indicaba que «en breve» sería una «escuela-granja agrícola modelo» en la que formarse los hijos de los campesinos de la región. Por tanto, eso nos hace suponer que la idea de construirla seguía adelante, aunque las propuestas tanto de Durán Salgado como de De la Sota ya habían sido desechadas. Decimos esto porque, en una fotografía aérea del año 1953 en la finca de Vila de Tres ya se reconoce como una parte de las edificaciones de la futura granja estaban construidas, concretamente, una casa de labor con vivienda y dos establos laterales, uno para ganado porcino y el otro para ganado vacuno (Figuras 14 y 15).

Sin embargo, el incendio de 1951 supuso que la continuación de esta obra, al igual que otras, se paralizase. Las consecuencias de aquel sobre la casa religiosa obligaron a los monjes a concentrar todos sus esfuerzos en la restauración, así como todos sus recursos económicos.

Este proceso se prolongó hasta septiembre de 1960. A partir de ese momento, la comunidad benedictina retomó algunos de los trabajos que habían sido paralizados en 1951. De hecho, en la década de los sesenta del siglo XX se acabó de construir en la finca de Vila de Tres una granja agropecuaria comarcal, donde inicialmente se había planteado la construcción de la granja escuela.

De esto tenemos noticia a través de un documento conservado en el Archivo del Monasterio de Samos, titulado *Memoria de las obras y mejoras efectuadas en Samos*

---

68. *Ibidem.*



durante el abadiato de Mauro Gómez Pereira<sup>69</sup>. Con respecto a las obras realizadas en la referida finca este documento recoge las siguientes:

(...) se ha edificado una casa de labor, con un frente de 75 m. y en la que, además de una amplia vivienda para Hortelanos y Servidores, Residencia para P. P. de la Comunidad, Oratorio, servicios higiénicos y sanitarios, etc., se han instalado, Establos que actualmente albergan 30 cabezas de ganado vacuno; departamento de inseminación natural; cuadras, pocilgas, gallinero, pajar, granero, leñera, estercolero, molino para granos, horno y cuantas dependencias requiere y son apropiadas para una granja moderna (...) <sup>70</sup>

Por tanto, vemos que se creó una granja de dimensión considerable y dotada de muy diversas dependencias. Parte de ellas ya fueran construidas antes del incendio. Las que se ejecutaron después de 1960 fueron proyectadas por un miembro de la comunidad benedictina, Juan Monleón Sapiña, quien también se había ocupado de la dirección y redacción del proyecto de restauración del monasterio tras el incendio<sup>71</sup>.

Aquí ponemos punto y final a este estudio tras alcanzar los objetivos que habíamos planteado al inicio pues, en primer lugar, el trabajo aquí presentado completa el conocimiento del panorama gallego en el ámbito de la construcción de granjas escuelas durante el régimen franquista al analizar aquella que fue pensada para dar servicio a la provincia de Lugo, aunque no construida. Por otra parte, hemos estudiado en profundidad las dos propuestas elaboradas por dos arquitectos gallegos, Durán Salgado y De la Sota, que, en sí mismas, representan dos líneas muy diferentes de desarrollo de la arquitectura española de la época, la monumental-historicista y la moderna. Asimismo, se ha analizado en detalle la propuesta de De la Sota que, aunque se reduce a un conjunto limitado de dibujos y planos, es importante para conocer un proyecto más de los que se cuentan entre los primeros pensados por este arquitecto para su tierra natal, que contiene ciertas diferencias respecto a otros temporalmente anteriores y también algunos avances de lo que ocurrirá en su arquitectura futura. Por tanto, y en base a todo lo aquí estudiado, podemos finalmente afirmar que la granja escuela para la abadía de Samos de De la Sota sí puede considerarse un eslabón más de la evolución experimentada por su autor hacia la definición de un estilo maduro y personal.

69. *Memoria de las obras y mejoras efectuadas desde 1930 a 1959*, en AMS, Carpeta F10-Papeles del tiempo del abad Mauro Gómez (1930-1972), sin foliar.

70. *Ibidem*.

71. GARRIDO MORENO, Antonio: «Juan Monleón Sapiña. Proyectos y reformas en el monasterio de Samos (1951-1976)», en FOLGAR de la CALLE, M<sup>a</sup>. del Carmen y GOY DÍZ, Ana E. (dirs.): *San Xulián de Samos: Historia e arte nun mosteiro. Opus Monasticorum III*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2008, p. 191. Los planos originales elaborados por Juan Monleón Sapiña se conservan en la actualidad en el Archivo del Monasterio de Samos. Se trata de los planos de las instalaciones sanitarias, del esquema del tendido eléctrico de la Central eléctrica de Vila de Tres, un proyecto de toma de agua para riego, un proyecto de granja para pollos, un proyecto de establo para vacas de carne, el proyecto de una nueva licorería, el proyecto de un pajar y de un elevador de cinta para paja y, por último, el proyecto de campo de deportes de Vila de Tres. Sólo algunos de todos estos proyectos fueron realmente construidos. AMS, Carpeta XI-Proyecto de reconstrucción del monasterio tras el incendio de 1951. Planos XI-1 a XI-22.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁBALOS, Iñaki, LLINÀS, Josep y PUENTE, Moisés: *Alejandro de la Sota*. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2009.
- «ABC en La Coruña. La nueva escuela-granja agrícola de la Diputación Provincial» [en línea], *ABC*, 16 de abril de 1952, p. 25. Disponible en web: <<http://hemeroteca.abc.es/>>.
- ANTONIO y GIL, Timoteo de: «La organización agropecuaria y las Diputaciones provinciales» [en línea], *Agricultura Revista Agropecuaria*, 13 (1930), pp. 20-21. Disponible en web: <[www.magrama.gob.es/es/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/bibliotecas/](http://www.magrama.gob.es/es/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/bibliotecas/)>.
- ARIAS ARIAS, Plácido: *Historia del Real Monasterio de Samos*. Santiago de Compostela, Imprenta, Lib. y Enc. Seminario Conciliar, 1950.
- ARIAS CUENLLAS, Maximino: «El monasterio de Samos en la época de la exclaustración (1835-1880)», *Archivos Leoneses*, 59-60 (1976), pp. 81-144.
- ARIAS CUENLLAS, Maximino: *Historia del monasterio de San Julián de Samos*. Samos, Monasterio de Samos/Diputación Provincial de Lugo, 1992.
- ARRÚE, Ángel, y BARRACHINA, José Benito: «Construcciones rurales» [en línea], *Agricultura Revista Agropecuaria*, 40 (1932), pp. 217-225. Disponible en web: <[www.magrama.gob.es/es/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/bibliotecas/](http://www.magrama.gob.es/es/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/bibliotecas/)>.
- BALDELLOU, Miguel Ángel: «Alejandro de la Sota», *Hogar y arquitectura. Revista Bimestral de la Obras Sindical del Hogar*, 115 (1974), pp. 26-104.
- «Centro de colonización de la zona del canal de Aragón y Cataluña (Lérida)», *Revista Nacional de Arquitectura*, 83 (1948), pp. 444-448.
- DURÁN, Miguel: *La Real Abadía de San Julián de Samos: estudio histórico-arqueológico*. Madrid, 1947.
- El caudillo en la abadía benedictina de Samos, Jueves 26 de Agosto de 1943*. Samos, Gráficas «Pax», 1943.
- «El caudillo visita el histórico monasterio de Samos, sede abacial de la comunidad de padres benedictinos y la granja agropecuaria Fingoy, propiedad del Estado» [en línea], *ABC*, 27 de agosto de 1943, pp. 3, 5. Disponible en web: <<http://hemeroteca.abc.es/>>.
- «El Congreso Agrícola de Galicia» [en línea], *Agricultura Revista Agropecuaria*, 152 (1944), pp. 702-710. Disponible en web: <[www.magrama.gob.es/es/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/bibliotecas/](http://www.magrama.gob.es/es/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/bibliotecas/)>.
- «El viaje triunfal de Franco por las provincias de Levante tuvo proporcionado remate en el recibimiento clamoroso que ayer le dispensó Madrid» [en línea], *ABC Sevilla*, 3 de junio de 1947, p. 3. Disponible en web: <<http://hemeroteca.abc.es/>>.
- GARCÍA BRAÑA, Celestino y AGRASAR QUIROGA, Fernando (eds.): *Arquitectura moderna en Asturias, Galicia, Castilla y León. Ortodoxia, márgenes y transgresiones*. Santiago de Compostela, Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1998.
- GARRIDO MORENO, Antonio: «Juan Monleón Sapiña. Proyectos y reformas en el monasterio de Samos (1951-1976)», en FOLGAR de la CALLE, M<sup>a</sup>. del Carmen y GOY DÍZ, Ana E. (dirs.): *San Xulián de Samos: Historia e arte nun mosteiro. Opus Monasticorum III*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2008, pp. 181-191.
- «In memoriam: Don Miguel Durán Salgado» [en línea], *Boletín de la Real Academia Gallega*, 289-293 (1946-1950), pp. 185-187. Disponible en web: <<http://academia.gal/publicacions>>.
- «Junto a la azada, la luz», *Vida nueva*, 3, agosto de 1956.

- «La granja-escuela de Puenteareas será inaugurada el próximo curso» [en línea], *El Pueblo Gallego*, 16 de mayo de 1965, p. 15. Disponible en web: <[www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/](http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/)>.
- «Las promesas del caudillo convertidas en realidad. Va a instalarse una granja escuela en el Real Monasterio de Samos» [en línea], *ABC*, 31 de octubre de 1943, p. 31. Disponible en web: <<http://hemeroteca.abc.es/>>.
- «Las promesas del caudillo convertidas en realidad. Va a instalarse una granja escuela en el Real Monasterio de Samos» [en línea], *La vanguardia*, 31 de octubre de 1943, p. 1. Disponible en web: <<http://www.lavanguardia.es/hemeroteca/>>.
- LLANO CABADO, Pedro de: *Alejandro de la Sota. O nacemento dunha arquitectura*. Pontevedra, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Pontevedra, 1994.
- LÓPEZ OTERO, Modesto: «Don Miguel Durán Salgado», *Revista Nacional de Arquitectura*, 103 (1950), p. 327.
- MARTÍNEZ BORQUE, Ángel: «Enseñanza y divulgación agrícola» [en línea], *Agricultura Revista Agropecuaria*, nº III, 1941, pp. 263-266. Disponible en web: <[www.magrama.gob.es/es/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/bibliotecas/](http://www.magrama.gob.es/es/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/bibliotecas/)>.
- MONCLÚS, Francisco Javier y OYÓN, José Luis: «Políticas y técnicas en la ordenación del espacio rural», *Historia y evolución de la colonización agraria en España*, 1, Madrid, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 1988.
- NAREDO, Manuel: «Emplazamiento, forma, distribución y capacidad de las construcciones rurales» [en línea], *Agricultura Revista Agropecuaria*, 8 (1929), pp. 434-437. Disponible en web: <[www.magrama.gob.es/es/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/bibliotecas/](http://www.magrama.gob.es/es/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/bibliotecas/)>.
- «Podrá conferir títulos de capataces agrícolas la Granja-Escuela de Agricultura, inaugurada ayer en La Coruña» [en línea], *ABC*, 3 de abril de 1952, p. 23. Disponible en web: <<http://hemeroteca.abc.es/>>.
- PUNTE, Moisés (ed.): *Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002.
- RABASCO POZUELO, Pablo: «La educación en los poblados del Instituto Nacional de Colonización: técnica, moral y género. La cátedra Francisco Franco», [en línea], *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, 880 (2010). Disponible en web: <<http://www.ub.es/geocrit/b3w-880.htm>>.
- RÍO VÁZQUEZ, Antonio S.: «Antonio Alés Reinlein y la modernización del territorio rural gallego», en *Modernidad y contemporaneidad en la arquitectura de Galicia*. A Coruña, Grupo de Investigación en Historia de la Arquitectura, 2012, pp. 63- 83.
- SORALUCE BLOND, José Ramón: «Alejandro de la Sota: o arquitecto. Características arquitectónicas do Pazo de Bastiagueiro», en ARECES GAYO, Alberto, MOSQUERA GONZÁLEZ, M<sup>a</sup> José, y MARTÍN ACERO, Rafael (coords.): *25 Anos da Facultade de Ciencias do Deporte e a Educación Física/INEF de Galicia (1986-2011)*. A Coruña, INEF Galicia/Universidade da Coruña, 2011, pp. 13-23.
- SOTA, Alejandro de la: *Alejandro de la Sota. Arquitecto*. Madrid, Ediciones Pronaos, 1989.
- TOMÁS ROLDÁN, Alejandro: «Tradición de futuro. Alejandro de la Sota: lo popular como referente de una nueva arquitectura», en COUCEIRO NÚÑEZ, Teresa (coord.): *Pioneros de la arquitectura moderna española: vigencia de su pensamiento y obra*. Madrid/Valencia, Fundación Alejandro de la Sota/General de ediciones de arquitectura S.L., 2015, pp. 32-51.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

AFAS, n° referencia: 47-A.

### Granja Agrícola para la Abadía de Samos (Lugo)

#### Memoria

Para el estudio del presente Proyecto se ha hecho un detenido análisis del programa de necesidades de la futura granja así como una detenida visita al terreno donde ha de ir emplazada; se han tenido en cuenta igualmente todos los deseos que sobre la misma han expresado los monjes propietarios. Así la disposición de planta puede decirse que es una consecuencia de lo anteriormente expresado.

Se ha hecho una agrupación de dependencias y se ha estudiado la relación que entre ellas debe existir. Todo el programa se desarrolla en dos plantas, en la que la alta está dedicada casi exclusivamente a pajar-henil.

**Planta baja.**- En la parte más adelantada, más cerca de la carretera de acceso, se proyecta la pequeña Residencia de Obreros y la Vivienda del matrimonio que cuidará de aquella y de la Residencia de Monjes situada en la planta superior. Consta la residencia de obreros de cuatro reducidas celdas individuales, una estancia y un cuarto de aseo. La vivienda del matrimonio de cocina-comedor, dos dormitorios y aseo.

En la ala derecha de la planta se sitúan los establos y cuadras para el ganado vacuno. Un gran zaguán de entrada pone en relación los establos de mayor importancia y el cuarto de preparación de piensos, que comunica a su vez con el almacén de piensos, y verticalmente, por medio de una escalera y de tolvas con el henil-pajar del piso alto. Al mismo cuarto de preparación de piensos da la chimenea de descarga del silo de forrajes. En la parte izquierda del zaguán se sitúa el establo para 16 vacas, con una parte separada para las terneras y al fondo, separadas del establo dos departamentos destinados a paridera y enfermería, cerca de la zona donde duerme el personal que ha de atender al ganado.- En el lado derecho del zaguán se proyecta el establo para ocho vacas de labor y apartado para terneras, el cuarto de preparación de piensos y almacén, y departamento donde irán los dos boxes para los toros sementales, departamento que comunica con el patio de paradas, con entrada independiente desde el exterior y un pequeño cobertizo para espera en días de lluvia, sol, etc.

En el ala izquierda se sitúan las cochiqueras, con departamentos para 18 cerdos de engorde, 6 cerdas de cría y 2 verracos o cerdos sementales; un zaguán en comunicación con el cuarto de preparación de piensos y almacén contiguo a este. En comunicación con dos departamentos de verracos otro patio de paradas también con un pequeño cobertizo y con entrada directa desde el exterior. Todas las celdas tienen su pequeño parque exterior.

Uniendo residencias, establos y cochiqueras un amplio espacio cubierto que comunica con el alpendre de buenas dimensiones rematado por un almacén cerrado, que dará un buen servicio.

**Planta alta.**- Proyectamos la residencia de Monjes, con tres celdas un amplio estar-comedor, aseo y trastero. El resto de la planta se destina a pajar-henil como ya se ha reseñado anteriormente.

Nada diremos del aspecto exterior de las edificaciones, pues más claro está expuesto en los alzados. Solo diré que hechas las construcciones con materiales de la localidad no ha de desentonar en el lugar donde va emplazado.

Madrid Junio de 1947

# EL PALACIO DE LOS CONDES DE ALBA DE ALISTE Y SU TRANSFORMACIÓN EN PARADOR NACIONAL DE TURISMO DE ZAMORA

## THE PALACE OF THE COUNTS OF ALBA DE ALISTE AND THEIR TRANSFORMATION INTO PARADOR NACIONAL DE TURISMO OF ZAMORA

Daniel López Bragado & Víctor-Antonio Lafuente Sánchez<sup>1</sup>

Recibido: 24/11/2016 · Aceptado: 23/02/2017  
DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2017.18743>

### Resumen

Con motivo de la conmemoración de los cincuenta años de vida del Parador de Turismo de Zamora, se pretende ahondar en el proceso de transformación que sufrió el edificio que lo albergó: el palacio de los Condes de Alba de Aliste. Para ello se hace una aproximación a la política turística de aquellos momentos, así como los establecimientos hoteleros del Estado más cercanos a la capital zamorana.

Posteriormente se estudia la historia del edificio y sus diferentes usos, entre los que destacó su utilización como Hospicio Provincial durante más de cien años.

A continuación se abordan las claves que dieron como resultado la elección del palacio como sede del parador, así como el análisis del proyecto de transformación del inmueble en establecimiento hotelero, redactado por el arquitecto Jesús Valverde Viñas. Además, se estudia el proceso de obra y los derribos de determinadas partes del mismo que dieron como resultado el edificio que se puede observar en la actualidad.

### Palabras clave

Zamora; Parador de Turismo; Palacio; Condes de Alba de Aliste.

### Abstract

On the occasion of the Parador de Turismo of Zamora's fifty years of existence, we pretend to investigate in depth the transformation process undergone by its building: the palace of the Condes de Alba de Aliste. For such reason, we must

---

1. Ambos doctores arquitectos y profesores asociados del Departamento de Urbanismo y Representación de la Arquitectura dentro del área de Expresión Gráfica Arquitectónica. Universidad de Valladolid.  
C. e.: [daniel.lopez.bragado@uva.es](mailto:daniel.lopez.bragado@uva.es) y [valszb@hotmail.com](mailto:valszb@hotmail.com)

approach the tourism policy at that time, as well as the relation with other state-owned establishments near Zamora city

Subsequently, the history of the building and its different uses are studied, among which stands out its use as Provincial Hospice for more than a hundred years.

Further on, the key factors that resulted in the selection of the palace as the location for the the hostel are studied, as well as the analysis of the transformation project of the building into an hotel, drafted by architect Jesús Valverde Viñas. In addition, we analyze the work process and the demolition of certain parts which resulted in the building that can be observed today.

### Keywords

Zamora; Parador de Turismo; Palace; Counts of Alba de Aliste.

.....

## 1. LA RED DE PARADORES NACIONALES DE TURISMO PREVIA A 1968

Los orígenes de Paradores se remontan a 1910, momento en que el gobierno de José Canalejas decidió encargar al marqués de Vega-Inclán el proyecto de crear una estructura hotelera a nivel nacional, hasta entonces inexistente en el país. Un año después de dicho encargo, el marqués presidió la recién constituida Comisaría Regia de Turismo. Los ideales a favor de conservar el patrimonio español interiorizados por Vega-Inclán, hizo que generara la fórmula simbiótica entre patrimonio y turismo, donde el monumento se convierte en atracción del turismo y esta actividad genera ingresos y un uso que permite mantener el propio patrimonio<sup>2</sup>. En 1926, debido a la elección del emplazamiento del primer parador, surgieron discrepancias entre Alfonso XIII y el marqués, lo que llevaría a la destitución de éste último. Finalmente, siguiendo los deseos del monarca, se eligió como primer enclave la Sierra de Gredos, inaugurándose su parador en 1928<sup>3</sup>.

Tiempo después, se constituyó la Junta de Paradores y Hosterías del Reino, que originó una frenética carrera de inauguraciones de establecimientos hoteleros en edificios singulares y parajes de interés natural<sup>4</sup>. La Guerra Civil representó un estancamiento y retroceso de la red, ya que algunos paradores quedaron dañados o fueron utilizados como hospitales.

Tras el fin de la autarquía auspiciada por el Estado Franquista, se creó en 1951 el Ministerio de Información y Turismo. Durante el mandato del primer ministro en ocupar dicha cartera, Gabriel Arias-Salgado, se experimentó un crecimiento progresivo del turismo extranjero, debido al incremento del poder adquisitivo en el contexto internacional y de los cambios aperturistas que experimentó España<sup>5</sup>. Se percibió la necesidad de aumentar la infraestructura hotelera y comenzar las reformas liberalizadoras del sector. En 1953 se promovió el Plan de Albergues y Paradores de Turismo, con la idea de continuar aumentando la red de establecimientos públicos, en paralelo al Plan de Modernización de la Red de Carreteras, vinculado al turismo automovilístico<sup>6</sup>. En el mandato de Salgado, que se prolongaría hasta 1962, se inauguraron el doble de albergues que en la etapa anterior, la gran mayoría de nueva planta<sup>7</sup>.

2. CUPEIRO LÓPEZ, Patricia: «La influencia del turismo en el patrimonio construido. Un caso paradigmático: La Red de Paradores de Turismo», en: JIMÉNEZ-CABALLERO, Jesús y FUENTES RUIZ, Pilar (2011): *Turismo y Desarrollo Económico: IV Jornadas de Investigación en Turismo*. Universidad de Sevilla, p. 611.

3. MENÉNDEZ ROBLES, María Luisa: *El Marqués de la Vega Inclán y los orígenes del turismo en España*. Madrid, Secretaría General de Turismo, 2006, p. 195.

4. CUPEIRO LÓPEZ, Patricia: «Patrimonio y turismo. La intervención arquitectónica en el patrimonio cultural a través del programa de Paradores de Turismo. Estado de la cuestión», en: AAVV (2012): *Mirando a Clío: el arte español espejo de su historia: actas del XVIII Congreso del CEHA*, Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre de 2010. Universidad de Santiago de Compostela.

5. PELLEJERO MARTÍNEZ, Carmelo: «La política turística en la España del siglo XX: una visión general», En *Historia Contemporánea*, nº 25, 2002, p. 246.

6. Para ejecutar el plan, se creó en 1954 el departamento de obras del Plan Nacional de Turismo.

7. RODRÍGUEZ PÉREZ, María José: *La rehabilitación de construcciones militares para uso hotelero: La red de Paradores de Turismo* (Tesis doctoral inédita), Universidad Politécnica de Madrid, 2013, p.87.



A partir del nombramiento de Manuel Fraga Iribarne como ministro en julio de 1962, se dio un nuevo impulso al turismo en España. Las líneas maestras de su etapa ministerial fueron la ampliación de las competencias turísticas del Estado y la innovación en los instrumentos de política turística tanto en lo referido a enseñanzas turísticas, políticas de información y socialización, como una renovada legislación económica en materia turística. La vieja guardia del Régimen, que no veía con buenos ojos el ascenso administrativo y político del turismo, terminó por claudicar ante los beneficios de toda índole que proporcionaba esta actividad<sup>8</sup>.

El talante reformista del ministro y su preocupación por los estudios e investigaciones sobre turismo se hizo notar un año más tarde con la reorganización del ministerio, la creación de la medalla al Mérito Turístico, la inauguración de la Escuela Oficial de Turismo y la creación de la Empresa Nacional de Turismo ENTURSA<sup>9</sup>.

Al llegar al cargo, tan solo existían cuarenta establecimientos; sin embargo, durante su mandato se habían integrado otros cuarenta y un establecimientos entre Paradores, refugios de montaña y albergues, ocupando tan sólo dieciséis de ellos edificios históricos<sup>10</sup>. Estos números muestran que la política turística española estaba dirigida a conseguir el máximo crecimiento. El país necesitaba divisas y el turismo las podía proporcionar, por lo que se consideró que había que crecer en términos de oferta y de demanda. Esta obsesión por la cantidad provocó un crecimiento turístico espectacular, pero falto de criterios selectivos y de un análisis económico en términos coste-beneficio<sup>11</sup>.

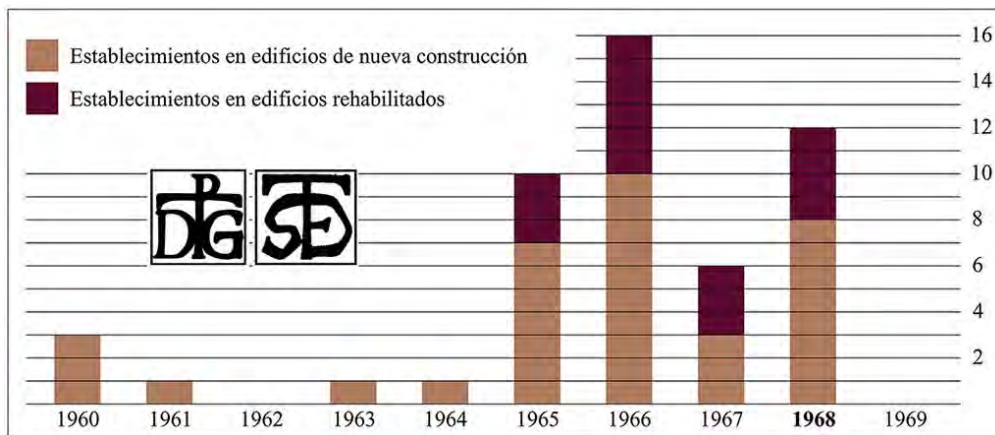


FIG. 1. PARADORES DE TURISMO INAUGURADOS EN LA DÉCADA DE LOS SESENTA. (Elaboración propia).

8. MORENO GARRIDO, Ana: *Historia del turismo en España en el siglo XX*. Madrid, Síntesis, 2007, p. 241.

9. Bajo la mentalidad desarrollista y modernizadora se creó una empresa mixta para la construcción de alojamientos turísticos, complejos deportivos, cotos de caza y, en general, todas las obras y construcciones turísticas que el gobierno le sugiriera. Era dependiente del Instituto Nacional de Industria (INI). Inicialmente ENTURSA apostó por la rehabilitación de edificios antiguos para convertirlos en hoteles de primera categoría como el caso del Hospital de San Marcos de León, pero ante el fracaso de no tener suficiente demanda, apostó por la construcción de nuevos edificios. *Ibidem*, p. 88.

10. Entre 1969 y 1977 se inauguraron otros catorce paradores que habían sido impulsados en tiempos de Fraga *Ibidem*, p. 90. ENTURSA construyó o rehabilitó doce hoteles durante el mandato de Fraga.

11. PELLEJERO MARTÍNEZ, Carmelo: «La política turística...», p. 248.

En 1969 Fraga, considerado por muchos como el ‘padre’ de los paradores, dejó el ministerio. Su atribuida paternidad, un tanto errónea, es fruto de que supo aprovechar el enorme potencial de una red que fue mucho más que un conjunto de hoteles estatales. La principal función atribuida a paradores fue la vertebración nacional mediante un crecimiento turístico territorial equilibrado:

«La nueva localización de un parador implicaba situar a esa localidad en el mapa turístico español, contratación de personal, asentamientos de nuevas empresas, afluencia de turistas e incluso nuevos establecimientos hoteleros»<sup>12</sup>.

Con ello se intentó una ‘socialización del turismo entre los españoles’, convenciéndoles de lo positivo de la implantación de un parador en su tierra y, con ello, de las posibilidades del sector servicios frente a otros sectores como el industrial. Por otro lado, la red de paradores proyectaba en el exterior una imagen inmejorable de España, lo que provocó, intencionadamente, que se conociera el país como paraíso turístico más que por su régimen dictatorial<sup>13</sup>.

## 2. TURISMO Y ESTABLECIMIENTOS HOTELEROS EN LA PROVINCIA DE ZAMORA. EL PALACIO DE LOS CONDES DE ALBA DE ALISTE Y SU ELECCIÓN COMO SEDE DEL PARADOR DE ZAMORA

En Castilla y León existían por entonces ya una serie de establecimientos hoteleros públicos, destacando entre ellos el parador de Gredos, el primero del país, o el de Tordesillas, construido ya como edificación de nueva planta.

En la provincia zamorana, el Estado había construido dos establecimientos hoteleros con el fin de convertirse en elementos dinamizadores de la economía rural, hasta ese momento sin desarrollo turístico<sup>14</sup>. El primero de ellos era un albergue de carretera de nueva construcción edificado en 1945 en la parte nueva de Puebla de Sanabria, aprovechando que por aquella localidad discurría la Carretera Nacional que conectaba la capital de España con las Rías Baixas. Además, con esta fundación, se creaban las primeras plazas hoteleras vinculadas al turismo de naturaleza, ya que esta población está próxima al lago de Sanabria<sup>15</sup>.

El segundo de los establecimientos estatales se situaba en la vecina localidad de Ribadelago. La noche del 9 de enero de 1959 había colapsado la presa del embalse de Vega de Tera debido a un fallo estructural, y sus aguas arrasaron el valle hasta el lago de Sanabria, lugar en el que se situaba la localidad de Ribadelago, quedando su caserío destruido y falleciendo en el suceso ciento cuarenta y cuatro vecinos. El

12. MORENO GARRIDO, Ana: *Historia del turismo...*, p. 251.

13. El propio Franco frecuentaba la red en sus viajes oficiales y, durante toda la década fue una cuestión prioritaria la atención y alojamiento de huéspedes ilustres extranjeros. *Ibidem*, p. 252.

14. *Ibidem*, p. 251.

15. El albergue de carretera de Puebla sería rehabilitado como Parador según proyecto del arquitecto funcionario Manuel Sainz de Vicuña de agosto de 1982. RODRÍGUEZ PÉREZ, María José: *La rehabilitación de...* p. 505.

gobierno reconstruyó el pueblo, aunque en una posición corregida para que no se repitiera otra catástrofe, incorporándose la edificación de nueva planta del Parador-albergue de Ribadelago, inaugurado en 1965<sup>16</sup>.

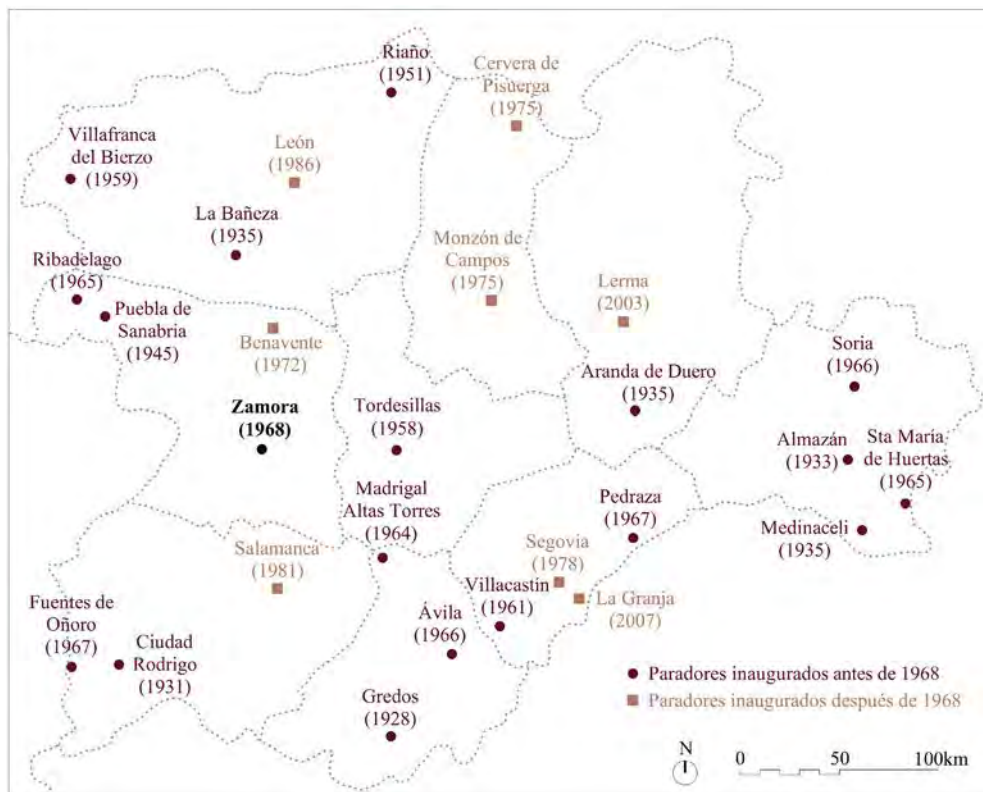


FIG. 2. SITUACIÓN DE LA RED DE PARADORES NACIONALES EN CASTILLA Y LEÓN. (Elaboración propia).

En enero de 1963 viajó a Zamora el Director General de Protección del Turismo, Juan Arespacochaga, en uno de sus primeros desplazamientos desde su nombramiento; durante el mismo visitaría, entre otros monumentos, el antiguo palacio de los Condes de Alba de Aliste<sup>17</sup>. En la rueda de prensa posterior, el Presidente de la Diputación, Arturo Almazán, propuso ceder el edificio para convertirlo en parador de turismo, aumentando con ello las plazas hoteleras de la ciudad, y fomentando la actividad turística en la provincia<sup>18</sup>. Esta decisión se tomaría observando el éxito de

16. Este Parador, conocido popularmente como 'la Cabaña', lo construyó el Estado según proyecto donado por un arquitecto madrileño. Al parecer aprovechaba una cabaña que se salvó de la catástrofe. El Parador-albergue mantuvo su actividad hasta mediados de la década de los ochenta, momento en que se clausuró, trasladando a sus trabajadores a otros establecimientos hoteleros públicos. Pasó a ser la sede de la Regata Internacional del Lago de Sanabria. En la actualidad, es propiedad de la Dirección General de Patrimonio del Ministerio de Hacienda. El Ayuntamiento de Galende, al que pertenece esta pedanía, junto con la Asociación de Hijos del Pueblo, comenzaron en verano de 2016 a adecuarlo como «Museo de la Memoria», recogiendo los hechos de la catástrofe de Ribadelago. La Opinión-El Correo de Zamora (en adelante LO-ECZa) 17/07/2016.

17. Juan Arespacochaga entró como director general junto a León Herrero Esteban, formando parte del equipo que formó el ministro Fraga al hacerse con la cartera ministerial. PELLEJERO MARTÍNEZ, Carmelo: «La política turística ...», p. 249.

18. El Correo de Zamora (en adelante ECZa) 25/01/1963.

otros establecimientos inaugurados en el entorno de Zamora como los paradores de Tordesillas (1958), Villafranca del Bierzo (1959) o Villacastín (1961).

En esta visita se anunciaron los beneficios que tendría para Zamora la constitución de un Centro de Iniciativas y Turismo. Este organismo fue confeccionado la noche del 31 de enero en la Cámara de Comercio. En esa reunión, el Gobernador Civil, Luis Ameijide Aguiar, comunicó que, dos meses después, se celebraría el Primer Congreso Provincial de Turismo para el fomento de dicha actividad, así como la incorporación de Zamora a las rutas turísticas nacionales, la creación de la ruta de los Pantanos, y la divulgación del Lago de Sanabria. Por todo ello, se estimaba conveniente que el Centro de Iniciativas estuviera creado y en funcionamiento en esas fechas<sup>19</sup>.



FIG. 3. VISTA A LA EXPOSICIÓN DE «POSIBILIDADES TURÍSTICAS DE LA PROVINCIA DE ZAMORA» Y AL COLEGIO DEL TRÁNSITO EN MARZO DE 1963. ARCHIVO DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ZAMORA (EN ADELANTE ADPZA). EN LA IMAGEN DE LA DERECHA SE DISTINGUE A LA IZQUIERDA CON GABARDINA CLARA A ARTURO ALMAZÁN, PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN, DETRÁS A FERNANDO GIL, EN EL CENTRO EL MINISTRO FRAGA Y A LA DERECHA LUIS RODRÍGUEZ.

Tras las sesiones preparatorias, el congreso se celebró entre el 12 y el 17 de marzo, y fue clausurado por el ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga, que apenas llevaba ocho meses en el cargo<sup>20</sup>. Durante su estancia en la ciudad visitó la Catedral, el museo Catedralicio y la iglesia de la Magdalena. Para el final de su periplo se reservó la visita del palacio de los Condes de Alba de Aliste, que por entonces albergaba el Hospicio-Colegio de Nuestra Señora del Tránsito, acompañado de las máximas autoridades civiles, entre las que destacaba el zamorano Luis Rodríguez

19. ECZa. 01/02/1963. Finalmente, hasta el 6 de diciembre no se constituyó el Centro de Iniciativas (ECZa. 30/11/1963).

20. MATEOS RODRÍGUEZ, Miguel Ángel: «La era de Franco». En *Historia de Zamora*. Zamora, Diputación de Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, tomo III, 1995, p. 766. En dicha visita observó la exposición instalada en los salones de la planta baja de la sede de la Jefatura Provincial del Movimiento sobre «Posibilidades Turísticas de la Provincia de Zamora» (ECZa. 18/03/1963).

Miguel<sup>21</sup>, que ocupaba el cargo de subsecretario del Ministerio de la Gobernación, Arturo Almazán Casaseca<sup>22</sup>, presidente de la Diputación de Zamora, y Fernando Gil Nieto<sup>23</sup>, delegado provincial del Ministerio de Información y Turismo en Zamora y Salamanca.

Este gesto de Fraga dejaba patente la aprobación del ministerio para incluir a Zamora dentro de la oleada de aperturas de Paradores que se estaba llevando a cabo a lo largo del territorio español. De este modo se hizo pública la noticia, empezando con ello los trámites administrativos.

El edificio era propiedad de la Diputación de Zamora, con una superficie escriturada de 4.769,56m<sup>2</sup>. La institución acordó en sesión de 30 de mayo de 1963 ceder el edificio al Estado para su adecuación como Parador Nacional de Turismo<sup>24</sup>.

En el verano, tras la visita del subsecretario del ministerio de Información y Turismo, Pio Cabanillas Gallas, aseguró que el parador de Zamora se incluiría en el plan del bienio 1964-65, como así ocurrió<sup>25</sup>. Finalmente, el Estado aceptó la donación del edificio en el decreto 1835/1964 de 18 de junio<sup>26</sup>. La donación se formalizó con escritura pública autorizada el 29 de noviembre de 1965. Finalmente, el sábado 29 de enero, el ministro Fraga envió un telegrama al Gobernador Civil, Tomás Pelayo Ros, para informarle de que el Consejo de Ministros había aprobado el Plan de Obras de Paradores donde estaba incluido el de Zamora<sup>27</sup>.

### 3. EL PALACIO DE LOS CONDES DE ALBA DE ALISTE

Los condes de Alba de Aliste se habían convertido en la familia más poderosa de Zamora tras situarse en el bando de Isabel en la Guerra de Sucesión Castellana. Durante esa contienda, se habían labrado numerosas enemistades con otras familias

21. Luis Rodríguez Miguel (1910-82) fue un fiscal zamorano que fue nombrado al concluir la Guerra gobernador civil de las Islas Baleares y de Guipúzcoa. En 1944 se le designó director general de Correos. Posteriormente subsecretario del Ministerio de la Gobernación hasta 1969. Durante ese periodo, en 1967 el Ayuntamiento de Zamora le otorgó la medalla de Oro de la Ciudad (ECZa. 12/05/1967). En 1974 fue nombrado ministro de la Vivienda en el primer gobierno de Carlos Arias Navarro, y continuó en funciones hasta la muerte de Franco. Dejó entonces la política, ya que era procurador en Cortes desde 1955, centrándose en la carrera jurídica. Finalmente fue nombrado fiscal general del Tribunal Supremo en 1980, cargo que desempeñó hasta su fallecimiento (El País. 22/04/1982).

22. Arturo Almazán Casaseca (¿?) fue diputado en Cortes desde 1961 hasta la muerte del dictador en 1975. En 1964 se le concedió la Gran Cruz de la Orden del Mérito Civil, y cinco años después la Gran Cruz de Sanidad (BOE 28/04/1964).

23. Fernando Gil Nieto (1930-¿?) Doctor en Derecho y Graduado Social. Delegado Provincial del Ministerio de Información y Turismo en Zamora y Salamanca. Gobernador Civil de Huelva y en 1976 fue nombrado Gobernador Civil y Jefe Provincial del Movimiento de La Coruña (diario ABC. 11/08/1976). Ya en democracia perteneció al partido político Alianza Popular, siendo senador por Salamanca en la legislatura 1982-86.

24. El colegio del Tránsito se desafectó pasando de ser un bien de dominio a un bien propio (ECZa. 01/06/1963). Este acuerdo fue aprobado por el Ministerio de Gobernación por resolución de 28 de octubre de ese mismo año.

25. (ECZa. 24/07/1963). Decreto 496/1964 de 20 de febrero sobre el Plan de Obras de la Subsecretaría de Turismo para el bienio 1964-65 (BOE 09/02/1964), pero fue sustituido posteriormente por otros inmuebles u obras ante las dificultades surgidas para su adquisición o ejecución de las obras. Finalmente se adquirió por el decreto 514/1966. RODRÍGUEZ PÉREZ, María José: *La rehabilitación de construcciones...* p. 501.

26. (BOE 02/07/1964). La Diputación Provincial Se dio por enterada en sesión de julio de 1964, preparando la evacuación del edificio (ECZa. 28/07/1964).

27. (ECZa. 01/02/1966). Por acta formalizada el 10 de marzo de 1966 se terminaría afectando al Ministerio de Información y Turismo.

afines a Juana la Beltraneja. Los condes residían en sus casas principales en la colación de Santiago del Burgo hasta el fallecimiento de la reina Isabel I en 1504. Este hecho generó cierta inestabilidad e indefensión en la casa de Alba, por lo que un año después, Diego Enríquez de Guzmán, III conde de Alba de Aliste, adquirió un inmueble en la Rúa a Lázaro Gómez de Sevilla<sup>28</sup>.

El edificio contaba con dos torres defensivas, destacando la noroeste por su gran porte, que daba al inmueble un carácter medianamente fortificado, característica que buscaba el conde ante una eventual defensa de sus detractores (Fig. 4)<sup>29</sup>. Además de por su carácter defensivo, el conde se interesó por el edificio debido a su ubicación en el centro de la vida pública y comercial de la ciudad. Tras la compra, seguramente se procedería a realizar obras de adecuación, pero la verdadera reconstrucción se emprendió a partir de 1510<sup>30</sup>. Entre los años 1512-17, el tercer conde de Alba adquirió varios inmuebles, destacando entre ellos la otra mitad del palacio comprada a Antón Gómez de Robles y un inmueble enfrente del palacio para derribarlo y ampliar la plaza que existía frente a su portada principal. De este modo se lograba un edificio compacto, rodeado por un torreón medieval de gran altura y tres torres salientes más bajas que, junto con el reducido número de huecos y el almenado de su fachada oriental, daban al conjunto el carácter de casa fuerte.

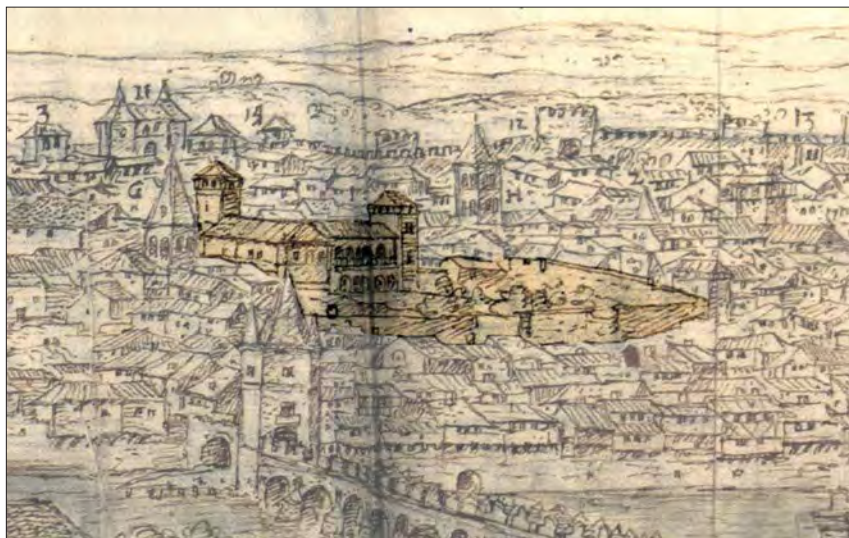


FIG. 4. VISTA MERIDIONAL DEL PALACIO DE LOS CONDES DE ALBA DE ALISTE EN 1570. DETALLE DE LA VISTA DE ZAMORA DE ANTON VAN DEN WYNGAERDE. Victoria and Albert Museum of London, inventory n°8455.

28. Este edificio constituía la parte noroeste de un inmueble de mayores dimensiones que había sido dividido entre dos hermanos por problemas sucesorios. Las casas originales las había adquirido en 1470 Pedro Gómez de Sevilla, que fue un alto funcionario de la corte de Enrique IV y padre de Lázaro y su hermano Antón. VASALLO TORANZO, Luis: «Juan de Álava y Pedro de Ibarra al servicio de los condes de Alba de Aliste». En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 69/70, 2003-04, p. 282. El inmueble se asentaba sobre parte de las ruinas de lo que había sido la alcazaba de Zamora, una construcción musulmana defensivo-palaciega de la que se desconoce su morfología, véase GÓMEZ RÍOS, Manuel: *Alba de Aliste (1190-1564): el castillo, el señorío, el condado*. Roma, 1997, p. 155.

29. De hecho, el carácter castrense del edificio creó reticencias a los vecinos y poderes de la ciudad, acusándole de haber ocupado terrenos públicos. VASALLO TORANZO, Luis: «Zamora» en *Casas y Palacios de Castilla y León* (URREA, J. Coord.). Valladolid, Junta de Castilla y León, 2002, 357.

30. Momento en que el conde recibió una gran suma de dinero en concepto de una indemnización judicial. VASALLO TORANZO, Luis: «Juan de Álava...», p. 284.

Las obras continuaron hasta que fueron bruscamente paralizadas en 1520 debido a la ocupación de la ciudad por los comuneros, contrarios a la casa de Alba. Se producirían destrozos en las obras, pero no el derribo total del inmueble como ocurriría en otros casos. En este momento, ya se habían rematado las fachadas norte y oeste, estando el patio a medio construir. Una vez finalizada la contienda, prosiguieron las obras del lado occidental, la escalera y la zona sur, lugar donde se situaba un patio secundario denominado «patín», desde el que se distribuía la capilla, el archivo y, posteriormente, una armería instalada por el V conde. Esta pieza meridional se remataba con dos niveles de logia abierta hacia el valle del Duero mediante arquerías de medio punto (Fig. 4).

En 1524 se llevó a cabo lo que podría denominarse una segunda campaña de obras en el palacio. Al parecer, al frente de las mismas pudo estar el maestro Juan de Álava, aunque se cree que tan solo diseñó las trazas, dejando las obras al mando de canteros locales que desconocían los principios renacentistas, ya que la labra de la escalera y de los motivos del patio son de menor calidad que las obras salmantinas que estaba realizando ese autor en esas fechas<sup>31</sup>. En el transcurso de estas obras, se reconstruyó el patio principal, reaprovechando elementos de carácter gótico del anterior, con nuevos motivos renacentes, más perceptibles en la planta alta del patio. Finalmente esta pieza se estructuró con dos plantas y cuatro pandas desiguales, de las que dos contaban con cinco arcos y el otro par de pandas con seis. Fue en este momento cuando se construyó la escalera decorada con grutescos. La fachada oriental poseía una arquería compuesta por cinco arcos sobre pilastras. También se reformaron los remates de las ventanas de las fachadas y torreones así como los artonados de las salas principales, finalizando con ello las obras del palacio.



FIG. 5. PATIO Y ESCALERA DEL COLEGIO DEL PALACIO. AÑOS CUARENTA. VV. AA. (2000): MEMORIA GRÁFICA DE ZAMORA. ZAMORA: LO-ECZA, P. 250.

31. *Ibidem*, p. 284.

Finalmente, en 1535, el conde adquirió las propiedades que lo separaban de la muralla; con esta ampliación, se diseñó un jardín aterrazado a dos alturas, adornado por un cenador cubierto con un chapitel de tejas vidriadas<sup>32</sup>.

#### 4. LOS USOS DEL PALACIO PREVIOS A CONVERTIRSE EN PARADOR

Con el siglo XVII llegó la bancarrota de la familia Alba, lo que provocó el abandono del palacio. La ‘suspensión de pagos’ de los Alba benefició en parte al edificio, debido a que los administradores nombrados por la justicia cuidaron de él desde 1622 hasta 1728, momento en que residió el obispo hasta que finalizaron las obras de su residencia episcopal<sup>33</sup>. Sin embargo, durante este periodo, el edificio sufrió un incendio que a punto estuvo de destruir por completo el inmueble<sup>34</sup>.

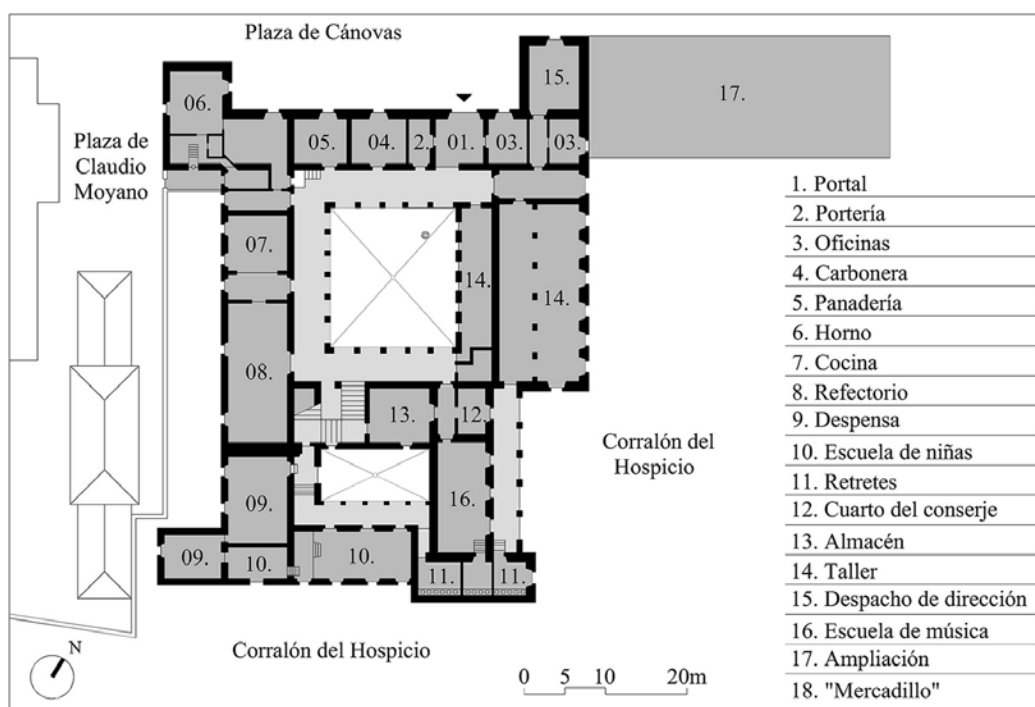


FIG. 6. PLANTA BAJA DEL HOSPICIO PROVINCIAL.  
(Elaboración propia basándose en el proyecto de ampliación de 1861, ADPZa, caja 711).

32. VASALLO TORANZO, Luis: «Casas y palacios de Zamora. Manifestaciones de poder de la nobleza». En *Anuario 2003*. Zamora, Diputación de Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo (2003), p. 346 y ss.

33. Las obras de reforma del palacio Episcopal finalizaron en 1762. VASALLO TORANZO, Luis: «Zamora...» p. 368.. «Los aristócratas vendieron sus palacios a vil precio, satisfechos por librarse, a tan poca costa, de un peso y de una tradición. O los abandonaron, o los alquilaron a gentes humildísimas, a la que no sería lícito exigir mayor respeto para con la integridad monumental que el que demostraban esos míseros descendientes de los mejores apellidos españoles» GAYA NUÑO, Juan Antonio: *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*. Espasa-Calpe, Madrid, 1961, p. 23.

34. VASALLO TORANZO, Luis: «Casas y palacios...», p. 352.



El palacio se fue deteriorando, y en 1784 se empleó la sillería del torreón principal, que había sido demolido ese mismo año, para reedificar la Casa del Peso<sup>35</sup>. Tiempo después, en 1797, por iniciativa del obispo Antonio Jorge Galván, que contó con la ayuda del corregidor de la ciudad Juan Romualdo Ximenez, el edificio fue adquirido por el Ayuntamiento para convertirlo en Hospicio. Un año más tarde, se inauguró como Real Casa Hospicio de Zamora, en el que se refugiaban los niños expósitos y ancianos desamparados<sup>36</sup>. En 1799 empezó a cumplir también las funciones de correccional de mujeres, además de una fábrica de trapos como medio de financiación de la entidad<sup>37</sup>.

Tras las desamortizaciones del clero, entidad que cubría parte de las necesidades asistenciales de la sociedad, la monarquía decidió actualizar la legislación al respecto. Al poco de aprobarse la Ley General de Beneficencia de 1849<sup>38</sup>, y sin haberse aprobado aún el reglamento que la desarrollase, que no tendría lugar hasta tres años después, la Compañía de las Hijas de la Caridad pidió al consistorio zamorano hacerse cargo del Hospicio Provincial, que era el ente encargado de administrarlo. En julio de 1850, el Ayuntamiento aprobó su petición con las siguientes palabras:

«El pensamiento de encargar el cuidado del establecimiento de beneficencia a las Hermanas de la Caridad lo aplaude la comisión (de beneficencia) y opina que dará muy buenos resultados y que para llevar a cabo pensamiento de tan alto interés, se hace indispensable arrollar con voluntad inflexible cuantos obstáculos se opongan a su realización»<sup>39</sup>.

Ese mismo año se desplazaron desde Madrid seis religiosas al mando de la superiora sor Juana Martínez para hacerse cargo de la institución benéfica zamorana<sup>40</sup>.

Once años después, en 1861, el arquitecto provincial Pablo Cuesta elaboró un proyecto de ampliación del Hospicio<sup>41</sup>. Éste documento identifica las dependencias de la planta baja del edificio, describiendo la localización de los dormitorios de las plantas superiores (Fig. 6). La ampliación se realizaría mediante un pabellón rectangular anexionado a la fachada oriental, que se volcaría a la calle de la Rúa y al corralón del Hospicio. En 1879 el arquitecto municipal, Segundo Vitoria, diseñaría

35. FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo: *Memorias Históricas de Zamora, su provincia y obispado*. Madrid, Sucesores de Ribadeneyra, tomo III, 1888, 171.

36. GALICIA PINTO, María Isabel: *La Real Casa Hospicio de Zamora: asistencia social a marginados (1798-1850)*. Zamora, Diputación de Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 1985, p. 53.

37. MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto: «La Casa Galera y fábrica de paños de Zamora: ejemplo de beneficencia eclesíástica en el siglo XVIII». En *Anuario 1994*. Zamora, Diputación de Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo (1994), p. 505.

38. Real Decreto de 22/06/1849 (Gaceta de Madrid 24/06/1849).

39. Sesión municipal de 14 de julio de 1850. Archivo Histórico Provincial de Zamora (en adelante AHPZA)/Municipal de Zamora/libro de actas nº220; ÁVILA de la TORRE, Álvaro: *Arquitectura y Urbanismo en Zamora (1850-1950)*. Zamora, Diputación de Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 2009, p. 316.

40. Las primera hermanas de la Caridad de Zamora procedían de Madrid, después de que la reina Isabel II acordara la creación de un hospicio a petición de la Junta Provincial de Beneficencia, dependiente de la Diputación de Zamora (LO-ECZa. 30/11/2009). Sin embargo, en las crónicas de la propia Compañía, mantienen la fecha del 29 de noviembre de 1860, el momento en que llegaron a Zamora y se hicieron cargo del Hospicio Provincial. HIJAS DE LA CARIDAD DE ZAMORA: *Recuerdo de un Centenario 1860-1960*. Zamora, autoedición, 1960, p. 19. Quizás se mantiene esta fecha fundacional por la tradición de que las Hijas de la Caridad habrían llegado a Zamora justo en el momento de la conmemoración del tricentenario del fallecimiento de sus dos fundadores.

41. Firmado el 8 de agosto (ADPZa, caja 711).

la tapia, hoy conservada, de la calle de Alfonso XII, denominada así desde la visita del monarca a la ciudad dos años antes<sup>42</sup>.

La institución benéfica siguió adelante e incluso ampliándose gracias, entre otros, al impulso de la superiora sor Ignacia Idoate Iragui, que en 1949 fundaría los talleres María Inmaculada en la vecina plaza de San Martín, destinados a proporcionar posibilidades laborales a las chicas mayores de dieciséis años que abandonaban el hospicio sin salidas laborales ni apoyo familiar<sup>43</sup>. En 1951 se inauguró la casa-hogar de San Vicente de Paúl en lo que había sido Escuela Normal de Maestros, frente a la iglesia de San Cipriano. Este inmueble fue cedido por la Diputación Provincial para convertirse en una residencia masculina que recogería a los huérfanos mayores de dieciocho años hasta que, por medio del aprendizaje de un oficio, lograsen su independencia. Un año después, la Diputación Provincial instaló en el Hospicio una escuela de niñas sordomudas a cargo de Sor María Dolores<sup>44</sup>. En torno a 1958, el Hospicio Provincial pasó a denominarse colegio Nuestra Señora del Tránsito<sup>45</sup>.



FIG. 7. FOTOGRAFÍA AÉREA DE LA RESIDENCIA PROVINCIAL EN 1956. DETALLE DEL FOTOPLANO DE ZAMORA PERTENECIENTE A LOS VUELOS FOTOGRAMÉTRICOS DEL SERVICIO CARTOGRÁFICO DEL EJÉRCITO ESTADOUNIDENSE, USAF (1956-57). AHPZa, carpeta 92.

Una vez en marcha la operación para transformar el palacio en parador de turismo, el «hospicio» se trasladó, en 1965, al desocupado hospital de la Encarnación, justo frente a él, en la misma plaza de Cánovas<sup>46</sup>. Desde 1850 hasta 1960 habían pa-

42. SALVADOR VELASCO, Mónica: «Intervención arqueológica asociada a las obras de rehabilitación del Teatro Ramos Carrión de Zamora». En *Anuario 2009*. Zamora, Diputación de Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo (2009), p. 126.

43. HIJAS DE LA CARIDAD DE ZAMORA: *Recuerdo de un...*, p. 23.

44. *Ibidem*, p. 39.

45. <<http://www.minube.com/rincon/monumento-a-sor-ignacia-idoate-a70530>> [Visitada el 15/09/15].

46. El hospital de la Encarnación «de hombres», así como el de Nuestra Señora de la Consolación (o de Sotelo) «de mujeres» se desocuparon al entrar en funcionamiento el Residencia Sanitaria Rodríguez Chamorro en 1955. Tras permanecer ocho años en el Hospital de la Encarnación, se trasladaron a lo que había sido Residencia Sanitaria

sado por el centro noventa y dos hermanas<sup>47</sup>, y residían trescientos sesenta y seis niños y niñas a inicios de 1966<sup>48</sup>.

## 5. EL PROYECTO DE TRANSFORMACIÓN DEL PALACIO EN PARADOR NACIONAL DE TURISMO

Contrariamente a la imagen popular y de marca que posee Paradores en nuestros días, «siempre hubo más paradores de nueva construcción que de rehabilitación, tan solo se dio la situación opuesta en su origen y en la actualidad»<sup>49</sup>.

Dentro de la rehabilitación de edificios históricos como establecimientos hoteleros de paradores, los palacios estaban por detrás de castillos o conventos<sup>50</sup>. Los edificios palaciegos rehabilitados se pueden distinguir entre palacios reales, nobiliarios, casas señoriales, edificios institucionales, casas solariegas pertenecientes a la nobleza menor o pazos gallegos.

Como era usual, la redacción de los proyectos para Paradores recaía en los propios técnicos funcionarios del Ministerio de Turismo, arquitectos como José Osuna Fajardo, Julián Luis Manzano Monís o Manuel Sainz de Vicuña García-Prieto, aunque en determinadas ocasiones también se contó con arquitectos colaboradores externos como José Luis Picardo Castellón, Juan Palazuelo Peña o Ignacio Gárate Rojas, entre otros<sup>51</sup>.



FIG. 8. A LA IZQUIERDA, LA FACHADA PRINCIPAL DEL PALACIO (*MEMORIA GRÁFICA DE ZAMORA. ZAMORA: LO-ECZA, 2000, P. 249. A LA DERECHA LA FACHADA OCCIDENTAL.*

<<https://es-es.facebook.com/La-memoria-del-tiempo-Zamora-589568584477552/>>. [Visitada 14.09.2016]].

Rodríguez Chamorro. Por su parte, Sor Ignacia vendió la casa-hogar y talleres de María Inmaculada, adquiriendo una parcela en el popular barrio de los Bloques, donde se construyó una nueva sede de la casa-hogar en la calle Argentina nº37, inaugurada en 1972.

47. HIJAS DE LA CARIDAD DE ZAMORA: *Recuerdo de un ...*, p. 20.

48. ECZa. 01/03/1966.

49. De los noventa y tres paradores, cuarenta y cuatro están ubicados en edificios de gran valor histórico, representando el 50% en VADILLO LOBO, Elena: «Paradores de turismo de España y el patrimonio cultural» en *Estudios Turísticos n° 150*. Madrid: Instituto de Estudios Turísticos, Secretaría General de Turismo, Secretaría de Estado de Comercio y Turismo (2001), p. 96. El 43% de los paradores ubicados en edificios históricos son Bien de Interés Cultural como monumentos. El palacio de los Condes de Alba de Aliste no fue declarado monumento hasta el 1 de junio de 1993 en *Ibidem*, p. 99.

50. VADILLO LOBO, Elena: «Paradores de turismo...», p. 99.

51. RODRÍGUEZ PÉREZ, María José: *La rehabilitación de...* p. 89.

En el caso zamorano, el proyecto fue redactado por el arquitecto jefe del servicio, Jesús Valverde Viñas, técnico que por entonces estaba inmerso en la construcción de otros paradores como el de Cambados, en Pontevedra, o el de Vielha, en Lleida, que se inaugurarían en 1966, además del parador de «los Condes de Vilalba» de Lugo y el orensano de Verín, inaugurados un año después.

En julio de 1965, Valverde firmó el proyecto del parador de Zamora en el que proponía derribar íntegramente el edificio existente, amparado en la falta de solidez de los muros de tapial descompuesto.

El proyecto tan solo mantenía la arquería de piedra de dos pisos del patio central, que permanecía oculta tras una estructura de fábrica (Fig. 5). La idea no solo era rescatar la imagen original de los arcos, sino numerarlos y desmontarlos, para recolocarlos sobre una nueva cimentación de zapatas de hormigón.

«En el centro de la edificación se conserva el claustro renacentista que será reconstruido, ya que en la actualidad se encuentra soportado por una serie de arcos y pilastras de piedra que hacen que el conjunto pierda la mayor parte de su belleza y diafanidad»<sup>52</sup>.

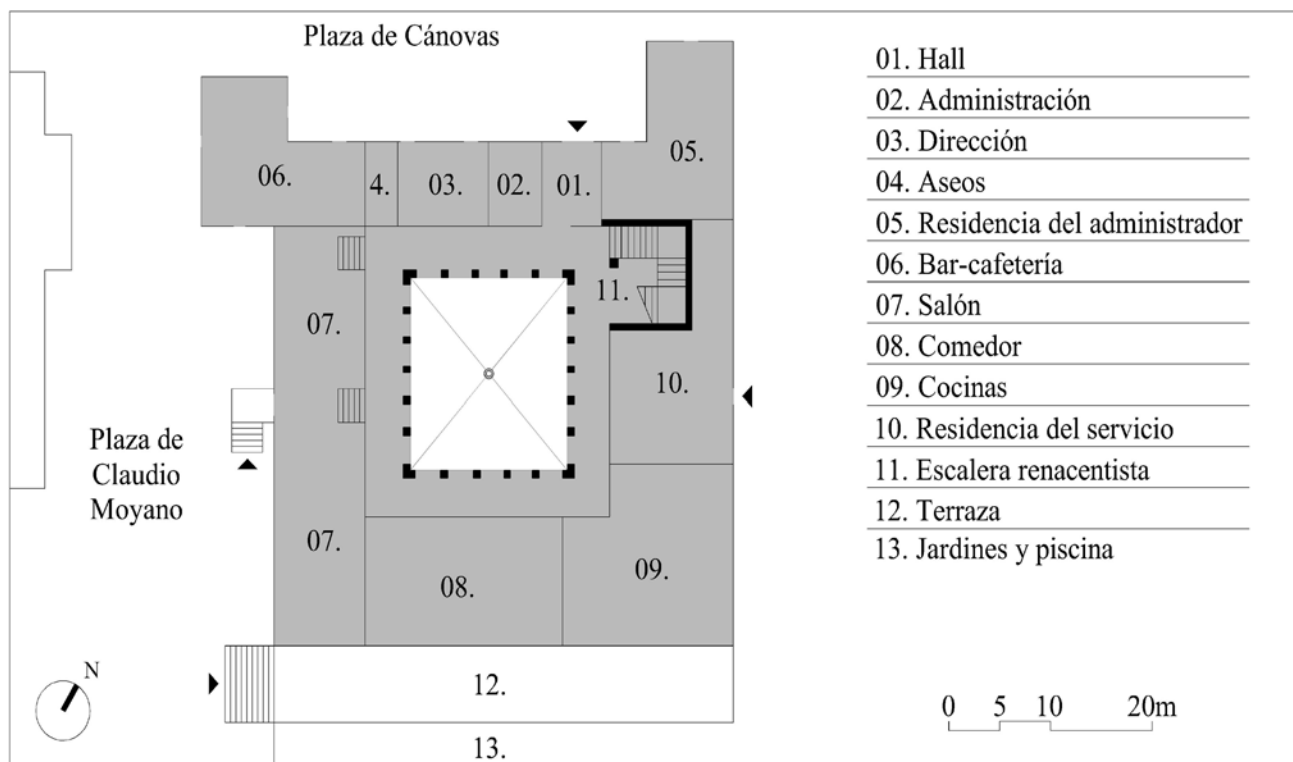


FIG. 9. PLANTA BAJA DEL PROYECTO DEL PARADOR DE ZAMORA. (Elaboración propia basándose en el proyecto de 1965, AGA, MIT, 49-23, caja 46975).

52. El coste del desmontado del claustro numerando las piedras para su posterior montaje estaba estimado en 150.000 ptas. Archivo General de la Administración, Ministerio de Información y Turismo (en adelante AGA, MIT), 49-23, caja 46975.

El otro elemento a mantener era la escalera de tres tramos, con la que se actuaría de igual manera, aunque en este caso se trasladaría a la izquierda del acceso (Fig. 9)<sup>53</sup>. En torno a estas piezas singulares, se construiría una estructura de pilares de acero y forjados de hormigón. Por delante de éstos, se levantarían unos muros de piedra que simularían el aspecto original, aunque ya no serían de carga. La panda oriental, estructurada en tres niveles, albergaría en el semisótano la lavandería, el cuarto de máquinas y la carbonera de la cocina. En planta baja, se dispondrían las cocinas y una escalera de acceso a los dieciocho dormitorios del servicio que se situaban en la planta alta, aunque segregados del resto de habitaciones.

El resto de las pandas del claustro contaban con dos niveles. La panda de acceso albergaba la casa del administrador con salón, baño y tres dormitorios, reservándose para administración el resto del frente a la plaza de Cánovas. La panda occidental albergaría el bar y diversos salones. Sin embargo, estas salas polivalentes tendrían malas vistas debido a que:

«En la plaza de Claudio Moyano se encuentra un mercadillo. Que aunque en la actualidad afea y tapa las vistas de esta futura fachada, en su día se pretende solicitar su traslado, con lo que, esta zona, en la que se sitúan los salones del parador, quedará perfectamente ordenada»<sup>54</sup>.

La panda meridional albergaba el comedor, con capacidad para cien personas, que se volcaba hacia la terraza que ocultaba las instalaciones y servicios de la piscina. Esta gran terraza se conectaría con la plaza de Claudio Moyano por medio de una gran escalinata. Por último, la planta primera, salvo la zona de servicio mencionada anteriormente, albergaba en torno al patio veinte habitaciones dobles con baño, dos de ellas suites, situadas cada una en una torre<sup>55</sup>.

Llama la atención que la documentación de proyecto no contempla un mínimo análisis histórico del monumento, como tampoco existe documentación gráfica del estado inicial del inmueble. Esta infravaloración del edificio sobre el que se trabajó, síntoma extendido entre los técnicos del departamento de estos años, explica el derribo generalizado del mismo, siendo sustituido por una escenografía que prescinde de la realidad histórica para obtener una apariencia atractiva dirigida al turismo, ejemplo de lo que se ha venido a denominar «el estilo parador»<sup>56</sup>. Esta forma de proceder es perfectamente visible en la fachada meridional y en la occidental, esta última volcada a la plaza de Claudio Moyano. Estos alzados son totalmente nuevos, ya que el palacio original en nada se parecía a esta nueva imagen que plantea una seriación de los huecos dispuestos al antojo del técnico y dentro de una armonía equilibrada, que será el objetivo que prevalezca sobre la honestidad en el tratamiento del edificio<sup>57</sup>.

53. «(como escalera) se pretende restaurar y colocar la hoy existente por tratarse de una obra de mérito construida en piedra». Esta operación estaba presupuestada en 30.000 ptas. *Idem*.

54. AGA, MIT, 49-23, caja 46975.

55. El presupuesto de ejecución material alcanzaba 22.225.923,65 ptas., siendo el de contrata de 25.646.878,36 ptas. AGA, MIT, 49-23, caja 46975.

56. MUÑOZ COSME, Alfonso: *La conservación del patrimonio arquitectónico español*. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1989, pp. 161-168.

57. Menéndez Robles, María Luisa: *El Marqués...*, p. 194.



FIG. 10. EL PARADOR DESDE LA PLAZA DE CLAUDIO MOYANO. (Imagen propia).

El modo de proceder del arquitecto fue similar en otras obras coetáneas. Valga como ejemplo lo ocurrido en el mencionado parador de Vielha, en el leridano Valle de Arán. En sus inmediaciones existía la denominada «Casa Portolá», un inmueble del siglo XVI que había sido cedido por el Ayuntamiento a favor del Estado para que fuese rehabilitado como refugio anexo al parador. Valverde recomendó demoler todo el inmueble salvo la torre y la capilla de San Antonio, debido a que «se encuentra en muy malas condiciones de estabilidad, aparte de su distribución actual, por su disposición, no tiene aprovechamiento para la instalación que se pretende»<sup>58</sup>.

Caso parecido ocurrió en el orensano parador de Verín. Éste se construyó sobre el antiguo convento-colegio de los jesuitas, que no fue aprovechado por Valverde, «con lo que los restos del anterior edificio quedaron arrasados e ignorados bajo la nueva construcción»<sup>59</sup>.

«La edificación nueva siempre estaba presente a través de reconstrucciones completas de ruinas, recrecidos realizados sobre las estructuras históricas, que podían ser de crujías completas o de pabellones nuevos, utilizando materiales similares a los históricos, generalmente mampostería, que escondían estructuras contemporáneas con apariencia de históricas.

En los primeros paradores se utilizaban muros de carga con estructura horizontal metálica y posteriormente estructura metálica o de hormigón a base de pilares y vigas. No se confiaba en los muros de carga existentes por lo que se trasdosaba una estructura metálica al interior, sobre la que construir los forjados con toda seguridad, que en ocasiones suponía la demolición, incluso de los muros de carga según las necesidades, a lo cual sería especialmente propenso Jesús Valverde Viñas»<sup>60</sup>.

58. Oficio del Servicio de Arquitectura al Subsecretario de Turismo, 26/03/1965.

59. RODRÍGUEZ PÉREZ, María José: *La rehabilitación de...*, p. 405.

60. *Ibidem*, p. 511.

## 6. EL PROCESO DE OBRA Y LA REDACCIÓN DEL PROYECTO MODIFICADO

Como el palacio de los condes de Alba de Aliste no estaba declarado monumento, no existía obligación por parte del Ministerio de Información y Turismo de avisar a las autoridades patrimoniales, por lo que ese trámite no se cumplimentó, y directamente se procedió, en febrero de 1963, a la contratación de las obras por medio de subasta, valorándolas en 25.728.440 pesetas<sup>61</sup>.

El proyecto preveía que los trabajos se prolongasen entre las anualidades de 1966 y 1967. A la subasta pública, convocada en febrero de 1966, se presentaron doce empresas<sup>62</sup>. Las obras, finalmente, fueron adjudicadas en marzo a Construcciones y Paradores S.A. (COPASA) con una baja del 19,25%<sup>63</sup>.

Los trabajos de derribo comenzarían ese mismo mes de marzo de 1966<sup>64</sup>. Poco tiempo después, el arquitecto conservador de monumentos de la primera Zona Monumental de España, Luis Menéndez-Pidal<sup>65</sup>, visitó las obras de forma casual, y, debido a su condición de académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se dirigió a dicha institución para denunciar las demoliciones indiscriminadas que se estaban llevando a cabo en el edificio. Tras ser tratado el tema en sesión de 4 de abril de 1966, dicha institución solicitó una copia del proyecto al Ministerio de Información y Turismo. En el artículo del boletín de la Academia se ensalzaban los elementos histórico-artísticos del edificio que se estaban destruyendo, denunciando que la escalera renacentista debía ser conservada en su lugar sin modificar su situación<sup>66</sup>. Se apoyaba también la idea de conservar los antepechos de piedra de la galería alta del patio y, por último, se oponía a la previsión de desmontar y montar el patio renacentista, por lo peligroso de dicha operación.

Luis Menéndez-Pidal calificó la obra de «desdichado pastiche» refiriéndose a la idea de demoler los muros de mampostería para sustituirlos por otros de nueva fábrica que imitaban a los anteriores aunque sin cumplir funciones estructurales, debido a que una estructura de acero posterior desempeñaría dicho papel. El arquitecto de zona se tomó la libertad de ordenar in situ su paralización al comprobar que se estaban demoliendo los muros de las fachadas laterales<sup>67</sup>. Esta acción resultó intolerable desde el punto de vista de las autoridades civiles, aunque cumplió

61. Ministerio de Información y Turismo, resolución de la Junta Central de Adquisiciones y Obras de 9 de enero de 1963, por la que se convocaba la subasta para la construcción del Parador Nacional de Turismo de Zamora (BOE 11/02/1963). Siendo el presupuesto de ejecución material 22.225.923,65 ptas. y los honorarios 320.438,57 ptas., el resto serían gastos generales y beneficio industrial de la empresa AGA, MIT, 49-23, caja 46975.

62. BOE 11/02/1966 y Boletín de la Provincia de Zamora 9/02/1966.

63. La adjudicación se dictó por Orden Ministerial de 26 de marzo de 1966. El contrato de obra se firmó el 21/05/1966 por Tomás Alda Morales como jefe de la Sección de Obras y Construcciones de Interés Turístico y Miguel Miguel Llorente como consejero delegado de COPASA. AGA, MIT, 49-23, caja 71/11599.

64. (ABC 30/06/1968, p. 39). La primera certificación en la que únicamente se contemplan demoliciones está fechada el 02/07/1966. AGA, MIT, 49-23, caja 46975.

65. Luis Menéndez-Pidal Álvarez se mantuvo como responsable del área de Conservación de Monumentos de la Primera Zona Monumental de España desde 1941 hasta su fallecimiento en 1975 con setenta y nueve años. Breve reseña biográfica de su paso por Zamora en ÁVILA de la TORRE, Álvaro: *Arquitectura y...*, p. 674.

66. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 1967, 83.

67. *Idem*.

con su objetivo, que consistía en salvar la indiscriminada demolición del edificio histórico<sup>68</sup>. Los derribos se detuvieron cuando ya se había demolido toda la zona meridional, manteniendo intacta la escalera principal, se había desmontado la arquería del patio y solo restaba por demoler la fachada principal del palacio hacia la plaza de Cánovas.

El 29 de septiembre de 1966 visitó Zamora el subsecretario de Turismo, Antonio García Rodríguez-Acosta, acompañado del señor Valverde, técnico director de los trabajos del parador<sup>69</sup>.

Las obras continuaron, pero Jesús Valverde se vio obligado a seguir las indicaciones del arquitecto de Zona, debido probablemente a las presiones de sus superiores para evitar un escándalo aún mayor<sup>70</sup>. Ésta necesidad de modificar el proyecto se vio respaldada cuando, en 1967, el Ministerio de Educación Nacional incoó expediente de declaración de Conjunto Histórico Artístico a la ciudad de Zamora, que englobaba al citado edificio<sup>71</sup>. La obra continuó con la prohibición expresa de la Subsecretaría de Turismo, en relación a permitir la entrada a toda persona ajena a la obra, incluido el arquitecto de Zona<sup>72</sup>.

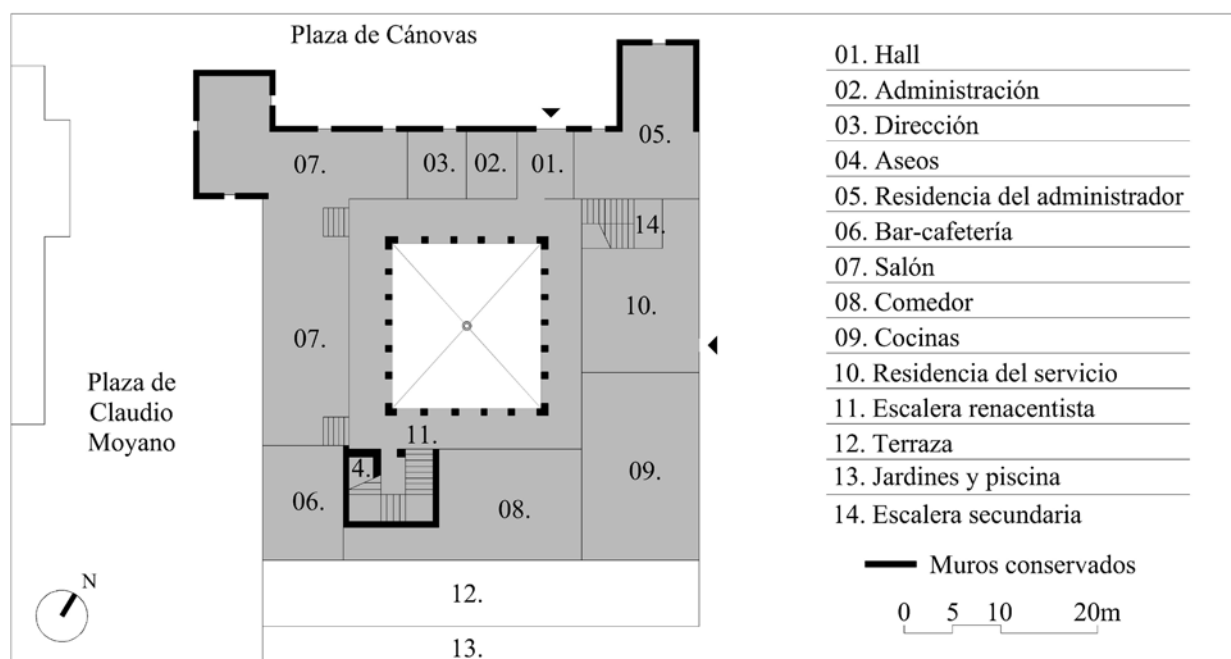


FIG. 11. PLANTA BAJA DEL PROYECTO DEL PARADOR DE ZAMORA. (Elaboración propia basándose en el proyecto reformado de 1968, AGA, MIT, 49-23, caja 46975).

68. RODRÍGUEZ PÉREZ, María José: *La rehabilitación de...*, p. 561.

69. Durante la visita fueron al Hospital de la Encarnación, convertido en hospicio temporal hasta que se adecuara el hospital provincial. ECZa. 30/09/1966.

70. Ni la prensa ni el proyecto modificado expresan estas presiones, pero la redacción de un nuevo proyecto solo responde o a presiones políticas o al menos probable autoconvencimiento del técnico de que no se estaba enfocando los trabajos de forma correcta.

71. Ministerio de Educación Nacional, resolución de la Dirección General de Bellas Artes de 09/03/1967 (BOE 28/03/1967). El 1 de abril el Ayuntamiento anunció que se opondría a la declaración del Conjunto Histórico Artístico de la ciudad de Zamora. ECZa. 02/04/1967.

72. RODRÍGUEZ PÉREZ, María José: *La rehabilitación de...*, p. 561.



Los cambios alteraban lo suficiente la propuesta como para redactar un proyecto modificado, que elaboró el mismo técnico en marzo de 1968. Dichas modificaciones incluían el mantenimiento y refuerzo de los muros existentes de la plaza de Cánovas, y la conservación de la escalera en su primitivo emplazamiento, obligando a disponer una segunda escalera junto al vestíbulo, en el lugar donde se pensaba reubicar la renacentista (Fig. 11). También contemplaba el mantenimiento de las arcadas del patio en su lugar, aunque algunas habían tenido que ser desmontadas debido a su deficiente cimentación, que sería debidamente reforzada. Del mismo modo, se sustituiría la carpintería metálica que se iba a disponer en dichas arquerías por una de madera «más a tono con el resto de la existente en el edificio»<sup>73</sup>.

Estos cambios produjeron la reducción del comedor, debido al mantenimiento de la escalera renacentista en su lugar original, reservando el lado occidental de la escalera para albergar la cafetería, que aprovecharía la terraza junto al comedor. La planta primera se alteró igualmente, reduciendo el número de habitaciones a un total de dieciocho, dos de ellas suites.



FIG.12. PATIO DEL PARADOR DE ZAMORA. (Imagen propia).

Las obras del proyecto reformado se valoraron en 4.636.226,57 ptas., adjudicándose de nuevo a COPASA<sup>74</sup>. En junio de 1968, Manuel Becerril, responsable de dicha constructora, enviaría una carta a Francisco Torre Marín, director de Administración Turística Española, informándole de la insistencia del Ayuntamiento por

73. Por último, aunque de menor trascendencia, se sustituyó la caldera de carbón por una de gasóleo. AGA, MIT, 49-23, caja 46977.

74. Las obras se adjudicaron por Orden ministerial de 27/03/1969. El presupuesto de ejecución material ascendió a 4.636.226,57 ptas. y los honorarios facultativos a 73.081,51. AGA, MIT, 49-23, caja 46977.

cobrarle la licencia municipal de obras, a lo que el constructor aludía que la obra pertenecía al Ministerio de Información, por lo que estaba exenta de dicha tasa<sup>75</sup>.

A lo largo del año 1968 se adquirieron e instalaron los equipamientos del hotel<sup>76</sup>. Finalmente, la recepción provisional de las obras tuvo lugar el 30 de diciembre de 1968<sup>77</sup>.



FIG.13. FACHADA PRINCIPAL DEL PARADOR DE ZAMORA. (Imagen propia).

## 7. LA INAUGURACIÓN DEL PARADOR DE ZAMORA

El edificio, aunque no estaba totalmente finalizado, se inauguró la tarde del sábado 29 de junio de 1968, en plenas ferias y fiestas de San Pedro en Zamora, con la asistencia del ministro Manuel Fraga, acompañado del subsecretario portugués de la Presidencia Paulo Rodrigues, que se encontraba de visita oficial en España<sup>78</sup>. En su viaje a Zamora, el cortejo pasó por el parador abulense de Villacastín, visitando

75. Prueba de esta persistencia es que el 19/06/1968 se personó en la obra un policía municipal e impuso una multa de 126.624 ptas. como pago de la licencia y un recargo por retraso AGA, MIT, 49-23, caja 71/11599.

76. Todos los contratos, así como los prospectos de publicidad y garantías permanecen archivados en AGA, MIT, 49-23, caja 71/11600, 11601 y 11602.

77. La última de las dieciséis certificaciones está fechada el 28/12/1968. La recepción provisional se firmó por Manuel Sainz de Vicuña como arquitecto jefe de la Sección de Arquitectura del ministerio, por Jesús Valverde como director de obra y por Mariano Santos Miguel como consejero delegado de COPASA. Los 805.00 ptas. de la fianza del proyecto original se devolvieron el 03/01/1969, sin embargo los 182.526 ptas. de la fianza del proyecto reformado no fueron devueltas hasta el 20/03/1973. AGA, MIT, 49-23, caja 71/11599.

78. José Venancio Paulo Rodrigues era subsecretario de Estado de Presidencia del Consejo desde la creación del cargo en diciembre de 1962. El martes 25 de junio de 1968 llegó a Madrid invitado por el ministro Manuel Fraga debido a que Rodrigues era su homólogo en Portugal. Durante su visita fue atendido en audiencia por Francisco Franco, visitó la agencia EFE, los estudios de Televisión Española en Prado del Rey y finalmente celebró una reunión de trabajo en el Ministerio de Información y Turismo. Tras una visita a Toledo se trasladó a Zamora junto al ministro

la plaza Mayor de Tordesillas y la Colegiata de Toro. Esa noche, el ministro y sus acompañantes pernoctaron en la capital, para trasladarse al día siguiente a Benavente, Puebla de Sanabria y el lago<sup>79</sup>.



FIG.14. INAUGURACIÓN DEL PARADOR DE TURISMO DE ZAMORA (ECZA. 30/06/1968).

Como autoridades locales estuvieron presentes el zamorano Luis Rodríguez Miguel, como subsecretario del Ministerio de Gobernación, el recién estrenado Gobernador Civil de la provincia, Manuel Hernández Sánchez<sup>80</sup>, el alcalde, Venancio Hernández Claumarchirant<sup>81</sup>, el delegado provincial de Información y Turismo, Gerardo Pastor Olmedo, y el capitán general de la VII Región Militar, Luis Díez-Alegría. Según la prensa del momento el acto se desarrolló del siguiente modo:

---

el día 29 para inaugurar el parador de Turismo. Posteriormente se desplazaron a Benavente, Puebla de Sanabria y la localidad orensana de Verín, desde donde emprendió el 1 de julio el viaje de regreso a su país (ABC 23/06/1968).

79. (ABC 30/06/1968, p. 39).

80. Manuel Hernández Sánchez (1923-?) abogado almeriense que pronto logró cargos políticos como secretario técnico sindical, delegado provincial de la Organización Sindical en Almería, Ávila, Alicante, Asturias y Madrid (El Correo de Zamora. 21.06.1968). Procurador en Cortes (1961-1976). Gobernador Civil de Zamora (16/06/1968-1970), pasando con el mismo cargo a Córdoba (1970-73) y a Málaga (1973) para ser nombrado Secretario General de Sindicatos (1973-1976). En calidad de dicho cargo llegó a ser Consejero del Reino en los mismos años. En 1977 fue nombrado consejero de economía por el gobierno de Adolfo Suárez (LO-ECZa. 07/01/2010).

81. Venancio Hernández Claumarchirant (1912-92) abogado oriundo de Alcalá de Henares vinculado a Acción Católica. Fue nombrado presidente de la delegación provincial del Instituto Nacional de Previsión en Zamora (ABC 06/08/1967, p. 6), compaginándolo con el cargo de concejal del Ayuntamiento de Zamora por el Tercio Familiar. Sucedió como alcalde al dimitido Gerardo Pastor Olmedo el 6 de agosto de 1967, manteniéndose en el cargo hasta su dimisión al resistirse a los manejos de la política municipal desde el despacho del gobernador civil Manuel Hernández (LO-ECZa. 12/01/2010). Se mantuvo como concejal hasta el final de su mandato. Posteriormente fue procurador en las Cortes Franquistas (ABC 08/07/1970, p. 35).

«En el patio se ofició la ceremonia de bendición por el obispo de la diócesis, (Eduardo) Martínez González. Después, el alcalde pronunció unas palabras en nombre de la ciudad, dando gracias por haber dotado a la capital con tan magnífico parador. Intervino después el gobernador civil, en nombre de la provincia, resaltando que ello servirá para que los visitantes nacionales y extranjeros puedan conocer cuánto de atractivo encierra Zamora, y uno y otros se felicitaron de la presencia del señor (José Venancio) Paulo Rodrigues, que tiene en Portugal una misión similar, que tanto contribuye a que se conozcan los países hermanos.

Por último, el señor Fraga Iribarne, en breve discurso, dijo que Zamora podía sentirse orgullosa con esta magnífica instalación hotelera, de la puesta a punto de un viejo monumento que ha quedado adaptado al cumplimiento de una misión eficaz (...)»<sup>82</sup>.

El parador de Zamora representó el número setenta y tres de la Red Nacional de Paradores y Albergues del Estado. En él se invirtieron treinta y un millones de pesetas, de los cuales veintidós correspondieron a la obra y nueve al equipamiento. Ese mismo año de 1968 se inauguraron once paradores más, entre los que se encontraban los de Muñatones (Vizcaya), Alcañiz (Teruel), Lequeitio (Vizcaya), Tui (Pontevedra), Toledo, Hondarribia (Guipúzcoa), El Aaiun (Sáhara), Fuerteventura (Las Palmas), Zafra (Badajoz), Mazagón (Huelva) y Bielsa (Huesca).

Posteriormente, se construiría en la provincia el parador de Benavente, inaugurado en 1972. Un año más tarde, el Ayuntamiento de Villalpando ofrecería al Ministerio la puerta de San Andrés para construir otro parador, aunque sin resultado<sup>83</sup>. El de Zamora capital sería ampliado en 1993 por medio de un proyecto del arquitecto del Ministerio Carlos Fernández-Cuenca Gómez<sup>84</sup>.

## 8. CONCLUSIONES

Parece prudente hacer una primera referencia a los promotores de la iniciativa de construir un parador en Zamora, el Gobernador Civil Luis Ameijide y del Presidente de la Diputación Arturo Almazán; gracias a su insistencia ante las autoridades estatales en materia de turismo, hicieron posible que este proyecto saliera adelante y que casi cincuenta años después siga siendo una referencia dentro de la oferta hotelera de la ciudad. La importancia de la operación no fue solamente la construcción de un hotel estatal, sino favorecer la oferta de plazas de alojamiento en una ciudad donde la iniciativa privada no hallaba rentabilidad, sirviendo a la vez de foco de atracción del turismo a un núcleo poco o nada frecuentado, y siendo incentivo para generar la inversión de particulares, diversificando así la oferta<sup>85</sup>.

82. (ABC 30/06/1968, p. 39).

83. RODRÍGUEZ PÉREZ, María José: *La rehabilitación de...*, p. 498.

84. En este documento se proponía la eliminación de las habitaciones de servicio para tener mayor número de habitaciones abiertas al público. Con ello se pasó de dieciocho a veintiséis habitaciones, a lo que se sumó el pabellón de nueva construcción con otros veinticinco dormitorios, alcanzando un total de cincuenta y uno, de los que cuatro eran suites. En parador no contaba con garaje y tampoco se lo otorgó la ampliación. *Ibidem*, p. 561.

85. CUPEIRO LÓPEZ, Patricia: «La influencia del turismo...», p. 611.

Con esta operación se daba un pequeño impulso a la capital zamorana, que había quedado relegada a un segundo plano dentro de la industrialización del país, así como dentro del turismo emergente en España, presentando un panorama retrasado respecto a otras capitales cercanas como Salamanca o Valladolid.

Estos propósitos fueron positivos; sin embargo, los problemas aparecieron con la materialización del proyecto. Tras un largo proceso administrativo de cesión estatal del palacio, Valverde elaboró un proyecto que, como venía haciendo en otras ocasiones, determinó el derribo total del inmueble. Se pretendía reconstruir el edificio por completo, cambiando de lugar hasta la última piedra del monumento para adecuarlo a los deseos proyectuales del técnico. Luis Menéndez, como arquitecto jefe de zona, creía necesario mantener las trazas originales del edificio para poder comprender la particularidad de su estructura interna, que seguía la lógica que radicaba en su implantación en el lugar, generando una potente estructura urbana a su alrededor, así como la formalización de sus espacios interiores en torno a una estructura claustral.

Las diferencias entre estos dos técnicos fueron de tal calado que hasta el arquitecto de zona denunció lo aparatoso de las demoliciones. Ante estas quejas, se redactó un proyecto modificado que prolongó las obras y aumentó el presupuesto. Finalmente, con el palacio derribado, salvo los elementos que se iban a trasladar, se optó por mantenerlos en su lugar y modificar el resto de las estancias a construir.

Estas diferencias ideológicas representaron el perfecto ejemplo del cambio de mentalidad que se estaba llevando a cabo en aquellos años. Diferencias entre el mantenimiento respetuoso de la estructura y materialidad del monumento, y una concepción materialista y de desprecio del patrimonio, utilizando los parámetros de la arquitectura moderna dentro de edificios que seguían otras leyes constructivas y compositivas. Podría decirse que la transformación del palacio en parador se convirtió en un ejemplo de las actuaciones llevadas a cabo en el patrimonio histórico español en las décadas de los sesenta y los setenta, previos a la ley de Patrimonio Histórico Español de 1985.

## BIBLIOGRAFÍA

ÁVILA de la TORRE, Álvaro: *Arquitectura y Urbanismo en Zamora (1850-1950)*. Zamora, Diputación de Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 2009.

CUPEIRO LÓPEZ, Patricia: «La influencia del turismo en el patrimonio construido. Un caso paradigmático: La Red de Paradores de Turismo», en: JIMÉNEZ-CABALLERO, Jesús y FUENTES RUIZ, Pilar (2011): *Turismo y Desarrollo Económico: IV Jornadas de Investigación en Turismo*. Universidad de Sevilla.

«Patrimonio y turismo. La intervención arquitectónica en el patrimonio cultural a través del programa de Paradores de Turismo. Estado de la cuestión», en: AAVV (2012): *Mirando a Clío: el arte español espejo de su historia: actas del XVIII Congreso del CEHA*, Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre de 2010. Universidad de Santiago de Compostela.

FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo: *Memorias Históricas de Zamora, su provincia y obispado*. Madrid, Sucesores de Ribadeneyra, tomo III, 1888.

GALICIA PINTO, María Isabel: *La Real Casa Hospicio de Zamora: asistencia social a imarginados (1798-1850)*. Zamora, Diputación de Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 1985.

GAYA NUÑO, Juan Antonio: *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*. Espasa-Calpe, Madrid, 1961.

GÓMEZ RÍOS, Manuel: *Alba de Aliste (1190-1564): el castillo, el señorío, el condado*. Roma, 1997.

HIJAS de la CARIDAD DE ZAMORA: *Recuerdo de un Centenario 1860-1960*. Zamora, autoedición, 1960.

MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto: «La Casa Galera y fábrica de paños de Zamora: ejemplo de beneficencia eclesiástica en el siglo XVIII». En *Anuario 1994*. Zamora, Diputación de Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo (1994), pp. 481-508.

MATEOS RODRÍGUEZ, Miguel Ángel: «La era de Franco». En *Historia de Zamora*. Zamora, Diputación de Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, tomo III, 1995, pp. 653-790.

MENÉNDEZ ROBLES, María Luisa: *El Marqués de la Vega Inclán y los orígenes del turismo en España*. Madrid, Secretaría General de Turismo, 2006.

MORENO GARRIDO, Ana: *Historia del turismo en España en el siglo XX*. Madrid, Síntesis, 2007.

MUÑOZ COSME, Alfonso: *La conservación del patrimonio arquitectónico español*. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1989.

PELLEJERO MARTÍNEZ, Carmelo: «La política turística en la España del siglo XX: una visión general», En *Historia Contemporánea*, n<sup>o</sup> 25 (2002), pp.233-265.

REAL ACADEMIA de BELLAS ARTES de SAN FERNANDO: «El Palacio de los Condes de Alba de Aliste, en Zamora» en *Academia: Boletín de la RABASF*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, n<sup>o</sup> 24 (1967), pp. 82-84.

RODRÍGUEZ PÉREZ, María José: *La rehabilitación de construcciones militares para uso hotelero: La red de Paradores de Turismo* (Tesis doctoral inédita), Universidad Politécnica de Madrid, 2013.

SALVADOR VELASCO, Mónica: «Intervención arqueológica asociada a las obras de rehabilitación del Teatro Ramos Carrión de Zamora». En *Anuario 2009*. Zamora, Diputación de Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo (2009), pp. 123-132.

VADILLO LOBO, Elena: «Paradores de turismo de España y el patrimonio cultural» en *Estudios Turísticos n° 150*. Madrid, Instituto de Estudios Turísticos, Secretaría General de Turismo, Secretaría de Estado de Comercio y Turismo (2001), pp. 83-111.

VASALLO TORANZO, Luis: «Zamora» en *Casas y Palacios de Castilla y León* (URREA, J. Coord.). Valladolid, Junta de Castilla y León, 2002.

VASALLO TORANZO, Luis: «Casas y palacios de Zamora. Manifestaciones de poder de la nobleza». En *Anuario 2003*. Zamora, Diputación de Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo (2003), pp. 343-357.

VASALLO TORANZO, Luis: «Juan de Álava y Pedro de Ibarra al servicio de los condes de Alba de Aliste». En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología 69/70* (2003-04), pp. 279-302.

# VINO CARGADO DE MATERIALES Y PROYECTOS. EL DIPLOMÁTICO ECUATORIANO JOSÉ GABRIEL NAVARRO Y EL MUSEO DEL PRADO<sup>1</sup>

## HE CAME WITH A LOT OF PROJECTS AND MATERIALS. THE ECUADORIAN DIPLOMAT JOSÉ GABRIEL NAVARRO AND THE PRADO MUSEUM

Patricia García-Montón González<sup>2</sup>

Recibido: 01/11/2016 · Aceptado: 03/01/2017  
DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2017.17522>

### Resumen

Cuando José Gabriel Navarro llegó a Madrid en 1928, como cónsul general de Ecuador, su nombre no era desconocido. Un año antes, su estudio *La escultura en el Ecuador (siglos XVI al XVIII)* había sido premiado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Sin embargo, ahora venía en representación de su país para ocuparse de los trabajos relativos a la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Pronto, gracias a Sánchez Cantón, subdirector del Museo del Prado, o a Angulo, que ocupaba la cátedra de Arte Hispano Colonial, se integró en el mundo de la historia del arte español. Durante su estancia, por iniciativa de Primo de Rivera, impulsó interesantes proyectos; entre otros, la apertura de una sala de arte colonial barroco en el Prado. Arrojar luz sobre sus años de diplomático es ofrecer un punto de vista más sobre las relaciones entre España y América durante el siglo XX a través de iniciativas que buscaron un acercamiento entre ambos mundos mediante el arte y el patrimonio en común.

### Palabras claves

Museo del Prado; Ecuador; Barroco; Hispanidad; diplomacia cultural; Primo de Rivera; Historia de la Historiografía

---

1. Esta investigación se ha llevado a cabo gracias a la ayuda predoctoral FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Una primera versión fue presentada en el *II Simposio Internacional de Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano «Arte y Patrimonio: tráficos transoceánicos»*, Universitat Jaume I, Castellón, 15-17 de abril y en el *IX Congreso Ecuatoriano de Historia*, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 15-18 de julio de 2015.

2. Universidad Complutense de Madrid. C.e.: [pattyg\\_monton@hotmail.com](mailto:pattyg_monton@hotmail.com)



### Abstract

When José Gabriel Navarro arrived in Madrid in 1928, as Consul General of Ecuador, his name was already well-known. A year earlier, his study about *La escultura en el Ecuador (siglos XVI al XVIII)* had been awarded by the San Fernando Royal Academy of Fine Arts. However, in this occasion he came as a representative of his country to supervise the progress of the work related to the Ibero-American Exhibition of Seville. Thanks to Sanchez Cantón, deputy director of the Prado Museum, or Angulo, who occupied the chair of Hispanic Colonial Art, he entered the circles of Spanish History of Art easily. During his stay, at the initiative of Primo de Rivera, he promoted interesting projects; among others, the opening of a room about Colonial Baroque art at the Prado. Shedding light on his years as a diplomat is to offer another point of view about the relations between Spain and America during the 20<sup>th</sup> century through initiatives that sought a rapprochement between both worlds through their art and heritage in common.

### Keywords

Prado Museum; Ecuador; Baroque; *Hispanidad* (Spanishness); Cultural Diplomacy; Primo de Rivera; History of Historiography.

.....

Hay todavía tanto escondido y recóndito en nuestra común historia.

J. G. Navarro, *El estado actual de los estudios históricos en el Ecuador y su importancia para la Historia de España* (1929)

«¿Por qué no abrimos una sección de pintura y escultura de los países hispano-americanos en el Museo del Prado?», le preguntó Miguel Primo de Rivera, presidente del directorio militar y después civil, instaurado en España desde 1923, al historiador y diplomático quiteño José Gabriel Navarro, aquella tarde de septiembre de 1929 en la biblioteca del Círculo Mallorquín<sup>3</sup>. La respuesta de Navarro no se hizo esperar: «Esa es una cuestión que la debe resolver España, General. La contestación de nuestros países, al menos la del mío, sería la que usted espera». Podría empezar a mover el proyecto, le sugirió Primo de Rivera, hablando con Elías Tormo, vocal del Patronato del museo y destacado historiador del arte; a ver qué le parecía<sup>4</sup>.

No debió de ser complicado tener esa conversación con Tormo, puesto que Navarro, por su cargo de cónsul general del Ecuador en Madrid y académico correspondiente, estaba instalado en la capital y le veía todas las semanas en la Academia. Así fue como, en la primera ocasión que coincidieron, le narró en privado su charla con Primo de Rivera y el deseo de su país de regalar a España una selecta colección de lienzos de artistas americanos pintados durante el siglo XVII para las iglesias, los conventos y algunos particulares de Quito y otras poblaciones ecuatorianas, que podría ser colocada en una sala especial del Prado<sup>5</sup>.

Aunque Navarro aprovechó alguna conferencia para hablar en público sobre este proyecto<sup>6</sup>, el momento idóneo para hacerlo oficial no se presentó hasta el 20 de febrero de 1930. Aquel día, la Legación de Ecuador en Madrid daba una recepción para celebrar la creación de la primera filial de la Academia de San Fernando en Quito (fig. 1), iniciativa del académico José Francés apoyada por el conde de Romanones, director de la Academia. La ceremonia se inauguró con un discurso del

3. Navarro estaba en esas fechas en Palma de Mallorca porque participaba como ponente en el Primer Congreso Histórico Municipal. Presentó una comunicación sobre «El municipio español en América». NAVARRO, José Gabriel: *Summary of ten lectures on Ecuadorian art*. Panamá, Centro de Estudios Pedagógicos e Hispanoamericanos, 1935, V. Un ejemplar de este libro, junto a otros del autor ecuatoriano, se encuentra hoy en el CSIC. Formaban parte de la Biblioteca de Enrique Marco Dorta, quien en el prólogo del primer volumen de la *Historia del arte hispanoamericano* (1945), dirigida por su maestro Diego Angulo y en la que colaboró ampliamente, expresó su gratitud a Navarro por su ayuda a la hora de estudiar los monumentos de Quito.

4. NAVARRO, José Gabriel: «Lo que pudo ser y no fue», *El Comercio*, Quito, 12 de julio de 1964, 5. Mi agradecimiento a Alfonso Ortiz por hacerme llegar este artículo de Navarro y el de la nota 6. Existe un antecedente de esta propuesta. A finales de los años 20, el pintor argentino Juan Laporte escribió a Aureliano de Beruete, director del Museo del Prado, expresando su deseo de exponer una obra suya en el museo. Pero también expuso en la carta su anhelo por «ver una Sala Americana» en el Prado, aclarando que no entraba «aquí el materialista yanqui (sic) o Norte-americano». Debía ser una sala exclusivamente «destinada a las antiguas colonias de España, hoy repúblicas de habla castellana». «Ahora que España está rica, serena», añadía, «podría ocuparse de estas cosas que fatalmente se relegan a un segundo término». Archivo del Museo del Prado (AMP), caja 1239, leg. 1203, exp. 1, Carta de Juan Laporte a Aureliano de Beruete, Lomas de Zamora, Buenos Aires. Contestada el 6 de mayo de 1923; Beruete había fallecido en 1922.

5. NAVARRO, José Gabriel: «Lo que pudo...», 5.

6. NAVARRO, José Gabriel: «El estado actual de los estudios históricos en el Ecuador y su importancia para la Historia de España» (Conferencia pronunciada en el Ateneo Guipuzcoano, San Sebastián, 16 de noviembre de 1929), *Boletín del Instituto Nacional Mejía*, Quito, 23-26 (1935), 85-109.



FIG. 1. RICARDO CRESPO, PRESIDENDO LA FOTOGRAFÍA Y FLANQUEADO POR LOS DOS CONDECORADOS, EL CONDE DE ROMANONES Y JOSÉ FRANCÉS (A SU DERECHA E IZQUIERDA, RESPECTIVAMENTE) EN LA RECEPCIÓN DADA EN LA LEGACIÓN DE ECUADOR EN MADRID. EN UN SEGUNDO PLANO, APARECEN ELÍAS TORMO (DERECHA, CON SUS CARACTERÍSTICAS GAFAS) Y JOSÉ GABRIEL NAVARRO (IZQUIERDA). *LA ESFERA*, 8 DE MARZO DE 1930.

ministro residente de la República del Ecuador, Ricardo Crespo<sup>7</sup>, quien anunció que el siguiente paso para estrechar los lazos entre España y Ecuador parecía ser

7. Nombrado en 1928 por Isidro Ayora, presidente provisional de la República del Ecuador, con el objetivo de estrechar las relaciones entre Ecuador y España. En España se debió de recibir con reticencia este «inesperado» nombramiento, según las palabras de Luis Guillén Gil, cónsul español en Quito, porque de las negociaciones en cuanto a las cédulas hipotecarias se solían encargar los cónsules generales en Madrid y en Barcelona. Pero Crespo era sobrino del entonces ministro de Instrucción Pública de Ecuador y había conseguido el cargo por ser «pariente de» y como «regalo de boda». El problema es que, siendo subsecretario del Ministerio de Asuntos Exteriores y Encargado de Negocios en Santiago de Chile, había dejado «un sinnúmero de deudas y trampas, entre ellas, una en el Banco de Chile», y en Guayaquil le habían detenido «el equipaje por querer sacar del Ecuador objetos artísticos y arqueológicos». No fue Doctor, aunque el ministro de Relaciones Exteriores de Ecuador, Homero Viteri, lo presentó como tal. Crespo era un «canallita moderno», afirmaba Guillén en su informe, y lo hacía saber por sí en España se dedicaba también a «trampear» y «contrabandear». España se merecía que Ecuador hubiese enviado a «una persona más digna». Además, no parecía el momento más idóneo para que Ecuador gastase dinero en ampliar la representación diplomática, cuando se necesitaba para mejorar el país. Más aún, cuando el Gobierno ecuatoriano quería obtener un empréstito de España, que, en opinión de Guillén, no se debía informar favorablemente hasta que no hubiese allí una situación política estable. Archivo General de la Administración, Asuntos Exteriores (AGA, AE), caja 12/03355, exp. personal de Ricardo Crespo Ordóñez.

que el arte colonial ocupase un lugar en el Prado<sup>8</sup>. Discurso que, no por casualidad, dirigió al duque de Alba, presidente del Patronato del museo y de la Junta de Relaciones Culturales (JRC), y detrás del cual, por las ideas expuestas, estaría la pluma de Navarro (figs. 2 y 3).



FIGS. 2 Y 3. RICARDO CRESPO ORDÓÑEZ, MINISTRO RESIDENTE DEL ECUADOR EN ESPAÑA, Y JOSÉ GABRIEL NAVARRO, HISTORIADOR DEL ARTE Y CÓNsul GENERAL DE ECUADOR EN MADRID (1928-1930), RETRATOS FOTOGRÁFICOS PUBLICADOS EN *LA ESFERA*, 8 DE MARZO DE 1930.

También Tormo acudió a la recepción, a pocos días de ser nombrado ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes con el nuevo Gobierno del general Berenguer. Recordemos además que, en enero de ese año, 1930, se había producido la caída de la dictadura y Primo de Rivera había presentado su dimisión al rey Alfonso XIII. Aun así, el proyecto, idea del General, seguía en pie. Tanto es así que, después de la recepción, Tormo daría cuenta del mismo al Patronato del Prado, defendiendo su interés histórico-artístico. Ahora bien, por idénticas razones estimó más oportuno

8. «El buen hispanoamericanismo. El Ecuador y la Academia de Bellas Artes de San Fernando», *La Esfera*, núm. 844, 8 de marzo de 1930, 12-13. Otra imagen de los concurrentes fue reproducida en «Resumen gráfico del mes», *Revista diplomática*, 27 (1930), 5.

hacerlo en Sevilla, donde podría ocupar uno de los pabellones que quedasen libres al cerrarse la Exposición Iberoamericana:

Por la decisiva e ilustrada influencia que en Quito tuvo el clero son de gran importancia sus iglesias, retablos y pinturas con que se adornan, y a juzgar por las fotografías las hay bastante notables. Pero teniendo en cuenta que casi toda esa pintura ultramarina puede considerarse como hijuela de la sevillana, pues bien sabido es cuánto trabajaron los artistas locales para las flotas que del Guadalquivir salían con rumbo a América; y nadie ignora que los primeros cuadros de Murillo en ellas fueron al Nuevo Mundo, y pensando también que al amparo del Archivo de Indias hay una reconocida y plausible tendencia a localizar en Sevilla nuestra tradición americana, tal vez aquí estuviera mejor emplazada esa valiosa colección en un ambiente más apropiado que el de este Museo<sup>9</sup>.

El Patronato aceptó la propuesta el 3 de abril y una semana después el duque de Alba lo notificó al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes<sup>10</sup>. A finales del mes, Tormo, todavía como ministro, le hizo llegar este acuerdo a Navarro para saber su opinión, pero la sugerencia de establecer esta sala de arte colonial en Sevilla no agradó al historiador quiteño. La sala, con el aporte artístico inicial ecuatoriano, debía figurar necesariamente en el Museo del Prado, «al menos por lo pronto». Era la condición pactada con «el verdadero iniciador de este proyecto», Primo de Rivera, y es lo que había aceptado el Gobierno de Ecuador. «Puede Ud. imaginarse la situación en que quedaríamos los que hemos venido trabajando por concretar esa idea, si las obras no ingresan en el Prado», le escribió Navarro a Tormo. Se había convertido en una cuestión de alcance político, si bien es cierto que, más adelante, Navarro matizaría su posición, viendo razonable la alternativa de instalarlo en Sevilla, siempre y cuando se hiciese después de algún tiempo<sup>11</sup>. Discutido por última vez el asunto el 18 de junio, el día 26 el Patronato aceptó sus observaciones y acordó preparar una de las nuevas salas de la reciente ampliación del edificio con este fin<sup>12</sup>. Es por esto que se le pidió una relación de los cuadros que iban a exponerse, detallando sus medidas y, a ser posible, acompañada de fotografías, así sería más fácil diseñar la instalación<sup>13</sup>.

9. AMP, caja 1380, lib. 1, acta 275 de la sesión del Patronato del Museo del Prado, 20 de febrero de 1930, ff. 112-114. También podría haberse propuesto el Museo de Bellas Artes de Sevilla, donde predominaba la pintura de Zurbarán, Murillo o Valdés Leal. Pero entonces, y eso lo sabía bien Tormo, se había planteado que, concluida la Exposición Iberoamericana, debían llevarse a cabo reformas en el edificio, porque sus instalaciones no estaban en las mejores condiciones y se necesitaba habilitar más espacio para las tantas obras que se acumulaban en los almacenes. «El Museo de Bellas Artes de Sevilla», *La Esfera*, 6 de diciembre de 1930, 9-11.

10. AMP, caja 1380, lib. 1, acta 277, 3 de abril de 1930, ff. 116-117 y caja 59, leg. 17.120, exp. 9, Minuta de Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó, duque de Alba y presidente del Patronato, a Elías Tormo, ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, 10 de abril de 1930.

11. NAVARRO, José Gabriel: «Lo que pudo...», 5. Se reproduce aquí la carta de Elías Tormo a José Gabriel Navarro, 30 de abril de 1930 y la respuesta de Navarro, el 12 de mayo de 1930.

12. Véase MOLEÓN, Pedro: *Proyectos y obras para el Museo del Prado. Fuentes documentales para su historia*. Madrid, Museo del Prado, 1996, 86-89, y MATILLA, José Manuel y PORTÚS, Javier: «'Ni una pulgada de pared sin cubrir'. La ordenación de las colecciones en el Museo del Prado, 1819-1920», en *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, 107-108.

13. AMP, caja 1380, lib. 1, acta 282, 18 de junio de 1930, f. 131 y caja 59, leg. 17.120, exp. 9. Minuta de Fernando Álvarez de Sotomayor, director del Museo del Prado, a Elías Tormo, Madrid, 26 de junio de 1930.



FIG. 4. ENTREGA DEL PRIMER DESPACHO DEL GENERAL MIGUEL PRIMO DE RIVERA AL REY ALFONSO XIII, 13 DE SEPTIEMBRE DE 1923. ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN, ARCHIVO FOTOGRÁFICO ALFONSO. © Foto Alfonso. VEGAP.

El proyecto parecía muy oportuno en una España en donde, desde principios del siglo XX, se había desarrollado una preocupación por impulsar la política exterior, sobre todo, cultural hacia América Latina. Primero, de mano del regeneracionismo reformador e institucionista representado por Rafael Altamira; exactamente, para el caso americano, se hablaba de «hispanoamericanismo». Uno de sus objetivos principales fue institucionalizar las relaciones intelectuales entre América y España a través de la Junta para Ampliación de Estudios (JAE) y la Oficina de Relaciones Culturales (ORCE), creada en 1921 por iniciativa de Américo Castro. Si volvemos a la noticia que apareció en *La Esfera* sobre la recepción que había tenido lugar en la Legación de Ecuador, el titular decía que estábamos, no por casualidad, en un acto de «buen hispanoamericanismo», «eficaz y noble». Porque, instaurado el directorio militar de Primo de Rivera, a partir de 1923, se había oficializado de alguna manera este hispanoamericanismo (fig. 4) y se continuó esta política exterior hacia Iberoamérica. Sin embargo, ahora presentaba un sesgo conservador, católico y hegemónico, y estaba movido por el interés de dar un impulso al proyecto político

de la Hispanidad en busca de restituir el prestigio de España en el extranjero. Es decir, siguieron las ideas fundamentales del programa de actuación del hispanoamericanismo progresista, aunque bajo nuevos presupuestos panhispanistas, que defendían una unión espiritual con un carácter más civilizador y evangelizador que de cooperación cultural entre iguales. Fue entonces, cuando José Antonio de Sangróniz, nuevo jefe de la ORCE, sustituyó el concepto de «relaciones intelectuales» por el de «propaganda cultural»<sup>14</sup> y así se creó la JRC en 1926, cuyos miembros ya no serían intelectuales, sino representantes de las principales corporaciones culturales y de las administraciones implicadas. Entre otros, estaban Fernando Álvarez de Sotomayor, director del Museo del Prado, y el duque de Alba ocupando, como hemos dicho, la presidencia. Por último, cabe añadir, por la relevancia para nuestro tema, que la dictadura primorriverista asignó legaciones a países sin representación diplomática española hasta entonces, entre otros, Ecuador. La Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, asimilada como parte de este proyecto político, no sólo sintetizaría este renovado interés por América, sino que además es un buen ejemplo del papel que jugaron las nuevas legaciones a la hora de agilizar las relaciones con los países latinoamericanos<sup>15</sup>.

## EL MUNDILLO DE LOS ESTUDIOSOS DE LA HISTORIA DEL ARTE ESPAÑOL

Cuando Navarro llegó a Madrid en mayo de 1928, su nombre no era desconocido<sup>16</sup>. Unos meses antes, en noviembre de 1927, su libro *La Escultura del Ecuador de los siglos XVI al XVIII* había ganado el Concurso de la Fiesta de la Raza, instituido por la Real Academia de San Fernando para contribuir al esplendor de esta

14. Véase SANGRÓNIZ, José Antonio de: *La expansión cultural de España en el extranjero y principalmente en Hispano-América*. Madrid; Ceuta, Editorial Hércules, 1925, donde explica con detalle en qué consistía su propuesta de acción exterior, que se basaba esencialmente en el impulso de las «relaciones culturales».

15. Sobre las corrientes del hispanoamericanismo y la política exterior hacia América Latina en este periodo, véase NIÑO, Antonio: «Hispanoamericanismo, regeneración y defensa del prestigio nacional (1898-1931)», en *España/América Latina. Un siglo de políticas culturales*, Madrid, Aietí/Síntesis-OEI, 1993, 38-48, SEPÚLVEDA, Isidro: *El sueño de la Madre Patria. Hispanoamericanismo y nacionalismo*. Madrid, Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos, Marcial Pons Historia, 2005, 91-153, 273-299, 301-335, DELGADO, Lorenzo: *Imperio de papel. Acción cultural y política exterior durante el primer franquismo*. Madrid, CSIC, 1992, 9-70 y, como referencia, la síntesis de ARENAL, Celestino del: *Política exterior de España y relaciones con América Latina. Iberoamericanidad, europeización y atlantismo en la política exterior española*. Madrid, Fundación Carolina; Siglo XXI, 2011, 21-30.

16. Los primeros contactos de Navarro con España se remontan a la época en que dirigía la Escuela Nacional de Bellas Artes en Quito, cargo que asumió en 1911. Durante ese periodo, concentró sus esfuerzos en modernizar los cuadros docentes trayendo a profesores del viejo continente, entre otros españoles, para imprimir una formación al modo europeo. Por lo que se entiende que, años después, apoyase con entusiasmo la creación de una Academia filial de San Fernando en Quito. El 16 de mayo de 1928, Alfonso XIII aprobaba su nombramiento de cónsul y a los dos días el Ministerio de Estado ponía en conocimiento al Consulado General del Ecuador en Barcelona de que se le había concedido Exequátur para que pudiese desempeñar su cargo. Desde 1920, había existido un Vicecónsul honorario del Ecuador en Madrid, Hipólito Mozoncillo, quien seguiría en Madrid ejerciendo su función, pero bajo la inmediata dependencia de Navarro. Mientras estuvo en España, Navarro también trabajó como corresponsal para la prensa de su país. AGA, AE, caja 12/03249, exp. personal de J. G. Navarro; «Los representantes de la prensa hispanoamericana en España», *ABC*, Sevilla, 25 de abril de 1930, 13; FERNÁNDEZ, Ana María: «Arte y artistas españoles en el Ecuador», *Liño*, 12 (2006), 116-118, 123-125.

celebración<sup>17</sup>. Este premio se otorgaba al autor español o hispanoamericano que presentase el mejor estudio artístico que, en la convocatoria de ese año, tratase la escultura colonial de los siglos XVII y XVIII en alguna de las repúblicas hispanoamericanas. Además, en esta ocasión, se especificó también que se valoraría como cualidad primordial la calidad de la documentación gráfica aportada. Se habían presentado tres trabajos al concurso; los otros dos estaban firmados por Manuel Romero de Terreros y Antonio Vidal Isern y abordaban el tema propuesto en México durante el Virreinato. Todos los estudios fueron examinados por Ricardo de Orueta, académico y especialista en escultura.

«Presenció su sorpresa y participó su alegría al encontrar entre ellos un libro escrito con amor y conocimiento, revelándonos un arte y un crítico», escribiría Francisco Javier Sánchez Cantón, también académico y subdirector del Prado, sobre el momento en que Orueta leyó los trabajos presentados<sup>18</sup>. Orueta se había quedado impresionado por la riqueza de imágenes del de Navarro, además de por la aportación de noticias documentales, el espíritu crítico y el juicio razonado, el conocimiento del arte europeo, la capacidad de profundizar en las influencias y las relaciones con el arte español o de otros países, pero subrayando al mismo tiempo la originalidad y la presencia de lo autóctono. Sánchez Cantón añadió a lo dicho, lo interesante de algunas noticias como la de «la existencia en Quito de dos pinturas de Murillo, dos de Zurbarán y una de Carreño firmada»<sup>19</sup>.

Es normal que el estudio de Navarro sorprendiese gratamente al jurado. Pensemos por un momento cuántos trabajos había publicados hasta la fecha sobre el arte mexicano; bien conocidos eran entonces los de Manuel Toussaint. No ocurría lo mismo con el arte ecuatoriano, escaso en publicaciones. Por lo que no se podía desaprovechar la posibilidad de contar con un estudio nuevo. Este motivo debió de pesar bastante en la decisión final. Juzgado modestamente por el autor «solo como un boceto» era «en realidad un libro, y un libro bueno por añadidura», en opinión de Orueta. No sólo respiraba «amor por España», sino que demostraba una profunda comprensión de nuestra historia. Ciento ochenta y tres fotografías, «y todas muy hermosas», terminaron de convencer al jurado, a pesar de que su inclusión desbordó el presupuesto con el que contaba la Academia<sup>20</sup>.

17. NAVARRO, José Gabriel: *La Escultura en el Ecuador (siglos XVI al XVIII)*. Madrid, RABASF, 1929. Sobre la trayectoria académica de Navarro, sus aportaciones y su lugar en la historia de la historiografía del arte colonial de principios del siglo XX, véase FERNÁNDEZ-SALVADOR, Carmen: *Historia del arte colonial quiteño. Un aporte historiográfico*. Quito, Fonsal, 2007, 71-92. Sobre la Fiesta de la Raza, después Día de la Hispanidad y hoy Fiesta Nacional de España, véase MARCILHACY, David: *Raza Hispana. Hispanoamericanismo e imaginario nacional en la España de la Restauración*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2010.

18. NAVARRO, José Gabriel: *La Iglesia de la Compañía en Quito*. Madrid, A. Marzo, 1930, prólogo.

19. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF), leg. 5-233-1, Informe de Ricardo de Orueta, sección de Escultura, con notas de Francisco Javier Sánchez Cantón, sobre las obras presentadas optando al premio de la Raza del año 1927 otorgado a J. G. Navarro, 14 de noviembre de 1927. Cfr. con el análisis de la historiografía positivista ecuatoriana de esos años, que tuvo su foco principal en la Academia Nacional de la Historia, refugio cultural del «bloque conservador» y a la que pertenecía Navarro, en NÚÑEZ, Jorge: «La actual historiografía ecuatoriana y ecuatorianista», en *Antología de historia*. Quito, Flacso, 2000, 10-15 y FERNÁNDEZ-SALVADOR, Carmen: *op. cit.*, 2007, 35-55

20. Manuel Zabala, secretario general de la Academia, tuvo que solicitar financiación a la JRC para su impresión. ARABASF, leg. 5-233-1, Informe de Ricardo de Orueta con notas de Francisco Javier Sánchez Cantón.



Con la obtención de este premio Navarro recibió el título de académico correspondiente, razón por la que estuvo presente en todas las juntas de la Academia entre mayo de 1928 y diciembre de 1930. El historiador ecuatoriano no solía intervenir, pero su presencia no pasó desapercibida. En una de las reuniones, Sánchez Cantón –puede que por aviso del propio Navarro– dio noticia de un incendio que había sucedido en la Universidad de Quito y en el que la biblioteca había sufrido grandes pérdidas. Un lamentable acontecimiento. Es por esto que Sánchez Cantón propuso que todos los académicos enviaran ejemplares de sus publicaciones, demostrando con este acto la unión y el apoyo de España a las naciones hispanoamericanas<sup>21</sup>.

Sánchez Cantón pronto entabló una estrecha relación con Navarro; tanto es así que, en 1929, volvió a prologar uno de sus libros, *La Iglesia de la Compañía en Quito*. El trato frecuente convirtió al desconocido diplomático en compañero de profesión y amigo que, a partir de entonces, llenó sus estudios de las apreciaciones que le iba haciendo el historiador español. Sánchez Cantón le admiraba, porque había venido a España «cargado de materiales y proyectos», que realizaba con gran celeridad, contribuyendo a enriquecer la bibliografía que existía sobre arte hispanoamericano<sup>22</sup>, y por ello le dio la oportunidad de incorporarse al «mundillo de los estudiosos de la historia del arte español»<sup>23</sup>. Seguramente, en muchas ocasiones, Navarro recorrió las salas del Prado en compañía de Sánchez Cantón. Sabemos que le gustaba detenerse en los cuadros de Ribalta, Ribera, Zurbarán o Valdés Leal, porque en ellos encontraba puntos de contacto con pintores quiteños como Goríbar. Un pintor, en su opinión, «no contaminado por el barroquismo de Flandes, más que en cierto gusto por la exuberancia formal»<sup>24</sup>, y que, para Sánchez Cantón, constituía un eslabón en la cadena del realismo español. Estas visitas al Prado, junto al contacto con importantes críticos e historiadores españoles, no tardaron en ampliar el juicio estético de Navarro y, en poco tiempo, se ganó el reconocimiento de todos. Ahora bien, si sus libros eran importantes, «mayor son, según mis noticias, los proyectos que planea respecto a la labor de dar a conocer la historia artística de su país», escribiría el historiador Enrique Lafuente Ferrari en agosto de 1929<sup>25</sup>. Puede que, antes del anuncio oficial, Lafuente ya supiese algo de las intenciones de Primo de Rivera, el proyecto de la sala colonial en el Prado y la implicación de Navarro.

Lo cierto es que Navarro comenzó a participar activamente en las principales instituciones científicas con sede en Madrid, como el Centro de Estudios Históricos, centro que dependía de la Junta para Ampliación de Estudios, de la que Álvarez de Sotomayor y el duque de Alba eran también vocales. No olvidemos que catalogadores y otros patronos del Prado como Tormo, Sánchez Cantón, Pedro Beroqui, Juan Allende-Salazar o Manuel Gómez-Moreno participaron en el CEH activamente. Según la memoria de los cursos de 1928 a 1930, la actividad de las Secciones de Arte y

21. ARABASF, Libros de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes, acta del 10 de febrero de 1930, f. 230.

22. ARABASF, acta del día 26 de mayo de 1930, f. 296.

23. NAVARRO, José Gabriel: *La iglesia de la...*, prólogo.

24. NAVARRO, José Gabriel: «La influencia de los franciscanos en el arte quiteño», *Academia*, 5 (1955-1957), 73.

25. LAFUENTE FERRARI, Enrique: «Arte en América», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15 de agosto de 1929, 3.

Arqueología se centró en esos años en dinamizar la revista *Archivo Español de Arte y Arqueología*, dando mayor cabida a la colaboración de personas externas. Tal fue el caso de Navarro, que aportó su conocimiento del arte ecuatoriano a través de algunos artículos o del mexicano Manuel Toussaint. Al mismo tiempo, Diego Angulo, historiador estrechamente vinculado al Prado que desde 1929 pasó a ocupar la cátedra de Arte Hispano Colonial en Sevilla, reseñó aquí el estudio de Navarro premiado por la Academia<sup>26</sup>, al que se dedicaron, como a otros libros suyos, amplios reportajes en la prensa de aquellos años<sup>27</sup>.



FIG. 5. SALA DE LA EXPOSICIÓN *APORTACIÓN AL ESTUDIO DE LA CULTURA ESPAÑOLA EN LAS INDIAS* (1930), ORGANIZADA POR LA SOCIEDAD DE AMIGOS DEL ARTE EN EL PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL, CON LOS ENCONCHADOS SOBRE LA CONQUISTA DE MÉXICO, DEPÓSITO DEL MUSEO DEL PRADO EN EL MAN. © Foto Archivo Moreno. IPCE.

26. ANGULO, Diego: «Bibliografía. NAVARRO, José Gabriel: *La escultura en el Ecuador (siglos XVI al XVIII)*», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VI, 15 (1930), 79-81.

27. MÉNDEZ CASAL, Antonio: «De arte americano. La escultura en el Ecuador», *Blanco y Negro*, Madrid, 1 de septiembre de 1929, 21-25; MÉNDEZ CASAL, Antonio: «Arte hispanoamericano. La iglesia de la Compañía en Quito», Madrid, 28 de septiembre de 1929, 3-5.

Su presencia en Madrid debía aprovecharse sin duda para organizar alguna exposición que reivindicase el interés del arte hispanoamericano. Así lo pensó la Sociedad Española de Amigos del Arte, que le invitó a hacerse cargo del catálogo de la que abrió sus puertas en el Palacio de la Biblioteca Nacional durante los meses de mayo y junio de 1930 (fig. 5):

No está muy lejano el día de la reconstitución verdadera y positiva de la historia de las artes en América, que España, más que nadie, tiene ya que incorporar a su Historia del Arte. Poco se conoce en Europa la pintura de la América colonial. Casi nada. Aún más: sobre ella se dicen verdaderas herejías o se pontifica sin conocimiento de causa. Y lo peor es que lo hacen a veces críticos e historiadores de nota, con lo cual lo único que sacan como resultado es la desviación del criterio público<sup>28</sup>.

Eran las palabras de Navarro en el citado catálogo. Su denuncia manifestaba el deseo de avanzar en el estudio del arte de época colonial, liberando a la historiografía occidental de su visión eurocéntrica. Era necesario acabar con «los errores, o –digámoslo con franqueza– la ignorancia de los españoles en materia de historia» sobre América<sup>29</sup>. Porque sólo «la historia de la pintura en América bien hecha», llenaría «páginas que honrarán a España»<sup>30</sup>. Éste parecía el camino a seguir.

## LA AUSENCIA DE ECUADOR EN SEVILLA

Pero Navarro no vino a España sólo como historiador. El 20 de marzo de 1928, Luis Guillén y Gil, encargado de la Legación y del Consulado de España en Quito, informó al Ministerio de Estado de la partida del historiador en calidad de cónsul general del Ecuador<sup>31</sup>. Precisamente, la escasa representación diplomática ecuatoriana en nuestro país había sido un hecho denunciado por diplomáticos como César Naveda, canciller del Viceconsulado *ad honorum* en Madrid, quien además consideraba que debían elegirse a personas más preparadas y no a «un señor más o menos influyente que quiera distraerse un poco en España a costa del Estado»<sup>32</sup>. El nombramiento de Navarro fue un primer paso en esta dirección. Su estancia

28. NAVARRO, José Gabriel: *Aportación al estudio en la cultura española de las Indias*, cat. exp., Madrid, Sociedad de Amigos del Arte, 1930, 76. La implicación de Navarro en este proyecto también quedó reflejada en las piezas que, junto a Ricardo Crespo, prestó para ser expuestas y en las cuatro conferencias que impartió en relación con la temática de la exposición. En *Arte Español* se reprodujeron fotografías de las salas (las originales se conservan en el Archivo Moreno del IPCE), pudiéndose ver en una de ellas los enconchados, depósito del Museo del Prado en el MAN. «Nuestra Exposición esta primavera», *Arte Español*, 2 (1930), 60, y ARTIÑANO, Gervasio: «Exposición de la S. E. de A. del A., en 1930», *Arte Español*, 3 (1930), 66-81.

29. NAVARRO, José Gabriel: «El culto a los conquistadores españoles en América», *Revista Diplomática*, 27 (1930), 7.

30. *Aportación al estudio...*, 76.

31. AGA, AE, caja 54/14070, exp. 8, Documentación sobre la Exposición Ibero-Americana de Sevilla relativa a Ecuador, Despacho nº 13 de Luis Guillén y Gil, cónsul de España en Quito, a Miguel Primo de Rivera, ministro de Estado, Quito, 20 de marzo de 1928 y caja 54/14074, exp. 13, Relación de los Delegados de las Repúblicas Americanas y de Portugal.

32. NAVEDA, César A.: «El Ecuador debe preocuparse con tiempo de la próxima exposición ibero-americana en Sevilla», *El Comercio*, Quito, 18 de febrero de 1927. Los artículos de prensa ecuatoriana citados son recortes adjuntos a la correspondencia que los diplomáticos españoles en Quito enviaban para mantener informado al Estado español de la situación allí.

le permitiría, asimismo, agilizar la edición de su libro premiado por la Academia, del que el Gobierno ecuatoriano había previsto comprar un millar de ejemplares. Libro que, según expresó Guillén en una de sus misivas, bien podría haberse titulado, «con mayor propiedad, *La escultura colonial ecuatoriana*»<sup>33</sup>. Esta apreciación, que podría quedarse en lo anecdótico, es un ejemplo más de la visión eurocéntrica que imperaba entonces. Por el contrario, Navarro siempre prefirió hablar en sus estudios de «época virreinal» para el periodo que «con tanta impropiedad», en su opinión, se solía llamar «colonial»; término que nunca utilizó en los títulos de sus publicaciones<sup>34</sup>.



FIGS. 6 Y 7. RECORTES DE *EL COMERCIO* SOBRE LA PARTICIPACIÓN DE ECUADOR EN LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA DE SEVILLA, ENVIADOS DESDE LA LEGACIÓN DE ESPAÑA EN QUITO AL MINISTERIO DE ESTADO, ENTRE 1927 Y 1929. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo General de la Administración, Fondo Ministerio de Asuntos Exteriores, caja 54/14070, expediente 8.

Por último, Navarro vino también para dirigir los trabajos relativos a la concurrencia de Ecuador a la Exposición Iberoamericana, a pesar de que los rumores de una posible ausencia de este país en Sevilla se habían disparado en la prensa ecuatoriana (figs. 6 y 7). Aunque el Gobierno lo desmintió, el ministro de Relaciones Exteriores de la República del Ecuador, Homero Vitteri, se apresuró en enviar un

33. AGA, AE, caja 54/14070, exp. 8, Despacho nº 13 de Luis Guillén y Gil a Miguel Primo de Rivera, 20 de marzo de 1928.

34. NAVARRO, José Gabriel: «El culto a los...», 7.

comunicado a la Legación de España en Quito. No existía ninguna razón para alterar «la relación constante y cordial entre ambos países», explicaba en el mismo. El Gobierno y el pueblo ecuatoriano se sentían «fuertemente vinculados a la Madre Patria». Deseaban vivamente que posibles malentendidos no cambiasen el rumbo de la política hispanoamericana que vinculaba «a pueblos unidos por la unidad de raza, de idioma, de glorias y tradiciones»<sup>35</sup>.

De hecho, en noviembre de 1925, el Gobierno Provisional había manifestado su interés por saber cuánto costaría construir un pequeño pabellón en la Exposición Iberoamericana a fin de gestionar los fondos necesarios y comenzar la obra tan pronto como las circunstancias lo permitiesen<sup>36</sup>. Sin embargo, nada más se volvió a hablar de esta iniciativa, a pesar de que, desde 1923, los distintos diplomáticos españoles no cesaron nunca en su empeño de que aquel país concurriese. Sólo algunos años después, en junio de 1929, el conde de Villamediana, enviado extraordinario y ministro plenipotenciario de España en Quito, dio nuevas noticias sobre este asunto. El propietario de una colección arqueológica de Ecuador, «única en su especie y de interés extraordinario», le había visitado para manifestarle su interés por exponerla en Sevilla, rogándole que gestionase con el Gobierno español su transporte y su exhibición. Desde la organización de la Exposición Iberoamericana, se contestó favorablemente: las piezas podrían presentarse sin problema en las Galerías Americanas. «En el caso de que el citado espacio fuere insuficiente a los referidos fines», añadía el director de la Comisión, «esta entidad cedería con mucho gusto y con carácter gratuito, un local apropiado para la instalación de que se hace mérito», mientras que el viaje lo asumiría el Gobierno español<sup>37</sup>. Pero todos los esfuerzos y las facilidades dadas fueron en balde. Ecuador, finalmente, no concurrió. Un vacío que fue duramente criticado por la prensa de aquel país. Había sido «vergonzoso» no contar con un pabellón propio, pero lo era más no haberlo hecho «ni siquiera aceptando las galerías que en los Palacios Nacionales España había cedido generosamente»<sup>38</sup>, cuando otros países que tampoco habían podido construirse un pabellón, instalaron allí sus exposiciones, escribía el escritor ecuatoriano César E. Arroyo en *El Telégrafo*:

Sólo el Ecuador no asoma por ninguna parte. [...] Y no es que le falten recursos, no es que le falten productos, no es que le falte un arte colonial peculiar y maravilloso, el más personal de América, sino que tenemos el don de errar. [...] Lo más triste de todo esto es que las que se llaman fuerzas vivas del país no se hayan dado cuenta de todas las consecuencias de esta desgraciada ausencia<sup>39</sup>.

35. AGA, AE, caja 54/14070, exp. 8, Despacho n.º 154 de Luis Guillén y Gil a Miguel Primo de Rivera, 22 de diciembre de 1927.

36. AGA, AE, caja 54/14070, exp. 8, Despacho n.º 255 del Encargado de Negocios de España en Quito a F. Espinosa de los Monteros, subsecretario del Ministerio de Estado, de 25 de noviembre de 1925.

37. AGA, AE, caja 54/14070, exp. 8, Oficios del conde de Villamediana al secretario general de Asuntos Exteriores, Quito, 10 de junio de 1929, del director de la Exposición Iberoamericana al secretario general de Asuntos Exteriores, Sevilla, 15 de junio de 1929, y de la Secretaría General de Asuntos Exteriores, Relaciones Culturales, el mismo día.

38. AGA, AE, caja 54/14070, exp. 8, Despacho del conde de Villamediana al secretario general de Asuntos Exteriores, Quito, 12 de julio de 1929.

39. ARROYO, César Emilio: «América está en Sevilla. Las alas hispanas en el Nuevo Mundo», *El Telégrafo*, Guayaquil, julio 1929.

Mientras que el Gobierno ecuatoriano disculpaba la ausencia aludiendo a estrecheces económicas o que los sitios ofrecidos carecían de las condiciones de luz necesarias, parte de la prensa fundamentaba también su crítica en el escaso valor y el gasto que suponía mantener legaciones, «cuya labor nadie ve». Había sido una oportunidad de propaganda nacional perdida y Ecuador sentía que había quedado fuera del concierto internacional<sup>40</sup>.

El hecho «franco y verdadero» era que el Gobierno en aquel país bastante tenía con mantener sus cargos, siempre amenazados con conatos revolucionarios que eran abortados por la fuerza armada. Así informó en julio el conde de Villamediana, enviado extraordinario y ministro plenipotenciario de España en Quito. Desde la Revolución Juliana, ocurrida en 1925<sup>41</sup>, la situación política y económica seguía siendo tan delicada que las demás cuestiones, especialmente las de carácter internacional, no eran prioritarias. Menos aún, reconocía Villamediana, si «alguna intentona como la de hace tres días» llegaba a triunfar. El peligro ante una nueva revolución había obligado a cercar con cañones el Palacio Presidencial<sup>42</sup>.

## NO QUEDÓ ASIENTO LIBRE Y HUBO OYENTES EN PIE

La vinculación de Navarro con el mundo sevillano no acaba aquí. Entre septiembre y diciembre de 1930, Angulo le invitó a la Cátedra de Arte Hispano-Colonial para impartir una serie de conferencias. Tuvo tanto éxito que dos días después de acabar su seminario, Navarro impartió una ponencia más bajo el título *Un paseo artístico por la ciudad de Quito*. Esta vez en el Aula Magna de la Universidad de Sevilla. Según el testimonio de Angulo, fue un éxito: «asistieron unas doscientas personas», por lo que «no quedó asiento libre y hubo oyentes en pie» (fig. 8)<sup>43</sup>.

40. RIGEL: «Se critica la ausencia de la R. del Ecuador en la exposición de Sevilla», *El Comercio*, Quito, 15 de agosto de 1929.

41. En agosto de 1925, el Encargado de Negocios de España en Quito informaba de «la transformación política que por el golpe de Estado de 9 de Julio [...] ha venido a complicar mis gestiones cerca del Gobierno ecuatoriano, para su concurrencia a la Exposición Ibero-Americana. [...] Por conocimiento de la pobreza de este país, puedo adelantar a V.E. mi opinión de que el Ecuador no concurrirá [...] por falta de medios materiales, y más en este momento de economía, influyendo mucho para ello el que supondría un fracaso por parte de los expositores, por falta de dinero para presentar sus productos». Sin embargo, «he de seguir insistiendo», añadía. AGA, AE, caja 54/14070, exp. 8, Oficio de F. Espinosa de los Monteros, subsecretario del Ministerio de Estado, al conde de Colombí, presidente de la Comisión de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, 27 de octubre de 1925, que reproduce despacho n.º 182 del Encargado de Negocios de España en Quito, de 28 de agosto.

42. AGA, AE, caja 54/14070, exp. 8, Despacho n.º 28 de Diego del Alcázar y Roca de Togores, conde de Villamediana, enviado extraordinario y ministro plenipotenciario de España en Quito, al secretario general de Asuntos Exteriores, Quito, 12 de julio de 1929. En la misma línea, reproducimos la opinión del ministro español en Centroamérica el 30 de septiembre de 1927, quien informó del «ambiente tan poco propicio que hay en estas Repúblicas Centro-Americanas devastadas por terremotos y arrasadas por revoluciones, donde todo está por hacer; sin dinero y en la mayoría de los casos, controlados rigurosamente sus gastos públicos, por los norteamericanos, lo que imposibilita la obtención de créditos para las finalidades que nos ocupan. Por otra parte demuestran estos países poco interés en dar a conocer su exportación, ya que se encuentra absorbida por el extranjero». RODRÍGUEZ BERNAL, Eduardo: *Historia de la Exposición Ibero-Americana de Sevilla de 1929*. Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento, 1994, 95, véase 106, 130, 371.

43. AGA, AE, caja 54/14080, exp. 29, Cátedra de Historia de Arte Colonial en Sevilla, Carta de Diego Angulo al duque de Alba, presidente de la JRC, Sevilla, 6 de diciembre de 1930; «En la universidad. Conferencia de don José G. Navarro», *ABC*, Sevilla, 4 de diciembre de 1930, 21.

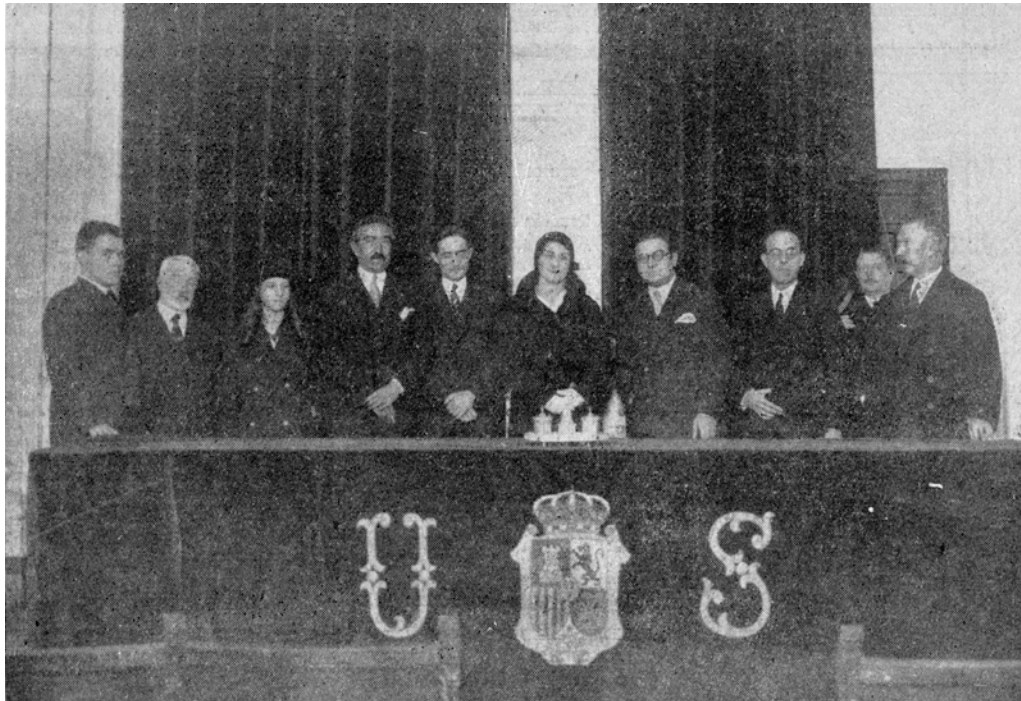


FIG. 8. JOSÉ GABRIEL NAVARRO Y DIEGO ANGULO (CUARTO Y QUINTO POR LA IZQUIERDA) EN EL AULA MAGNA DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA. ABC, 4 DE DICIEMBRE DE 1930. © ICAS-SAHP, Hemeroteca, Municipal de Sevilla.

Aprovechando su estancia aquí, Navarro contribuyó a ampliar el archivo fotográfico de Laboratorio de Arte, fundamental para las explicaciones de los cursos de la cátedra, con «un precioso material de arte ecuatoriano». Prestó negativos de obras de aquel país, «hechos bajo su dirección y con destino a sus publicaciones»<sup>44</sup>, a partir de los cuales se sacaron fotografías y diapositivas que pasaron a formar un importantísimo núcleo del archivo. Un gesto, el de Navarro, necesario, porque si en cuanto a México el archivo se encontraba relativamente completo, no ocurría lo mismo con otras repúblicas donde existían monumentos de primer orden. De Perú y de Santo Domingo había algo gracias a donativos de particulares, mientras que de Colombia, Bolivia, Venezuela y Centro América nada se tenía; tampoco medio para conseguirlo. Es por esto que Angulo sugirió al duque de Alba que la JRC contactase con otros diplomáticos latinoamericanos instalados en Madrid:

¿No podría la Junta dirigirse a los representantes de esos países en Madrid, por si quisiesen colaborar en la formación de ese archivo de reproducciones fotográficas de monumentos artísticos americanos de la época colonial como ha hecho el Ecuador por medio de su Cónsul General D. J. G. Navarro, y su parte respecto de la Arquitectura por medio de D. M. S. Noel? (fig. 9)<sup>45</sup>

44. MÉNDEZ, Luis: «La ciencia del arte y la fotografía. Francisco Murillo y la Fototeca-Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla», en Navarrete, Benito (com.), *Arte antiguo en la Exposición Iberoamericana de 1929*, cat. exp., Sevilla, ICAS, 2014, 60-61.

45. AGA, AE, caja 54/14080, exp. 29, Carta de Diego Angulo al duque de Alba, presidente de la JRC, Sevilla, 13 de noviembre de 1930.

de la Cátedra?

Respecto del material de fotografías necesario para desarrollar los cursos de explicaciones se encuentra ya la cátedra relativamente provista en lo referente a Méjico. Ahora, gracias al desinterés del Consul General del Ecuador, D. J. Navarro, ha adquirido la cátedra un precioso material de arte ecuatoriano. Los negativos fotográficos que ha prestado permitieron hacer copias y diapositivas que forman un núcleo importantísimo, como seguramente solo él posee.

En cambio, respecto de otras Repúblicas donde existen monumentos de primera importancia, nada tiene la cátedra y lo peor es que no ve

- 3 -

UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
FACULTAD  
DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
LABORATORIO DE ARTE

medio eficaz para conseguirlo desde aquí. Del Perú y de Santo Domingo, gracias al donativo de particulares algo hay, pero de Colombia, Bolivia, Venezuela y Centro América nada tiene. ¿No podría la Junta dirigirse a los representantes de esos Países en Madrid, por si quisieran colaborar en la formación de ese archivo de reproducciones fotográficas de monumentos artísticos americanos de la época colonial como ha hecho el Ecuador por medio de su Consul General D. J. Navarro, y en parte respecto de la Argentina por medio de D. M. S. Noel?

FIG. 9. CARTA DE DIEGO ANGULO AL DUQUE DE ALBA, PRESIDENTE DE LA JUNTA DE RELACIONES CULTURALES, SEVILLA, 13 DE NOVIEMBRE DE 1930, DETALLE. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo General de la Administración, Fondo Ministerio de Asuntos Exteriores, caja 54/14080, expediente 29.





FIG. 10. UN RINCÓN DEL CLAUSTRO BAJO DEL CONVENTO DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS, QUITO. FOTO ALFONSO LASO. SE REPRODUJO EN *LA IGLESIA DE LA COMPAÑÍA EN QUITO* (1930), DE J. G. NAVARRO. Legado fotográfico Diego Angulo Íñiguez, caja DAH33, AH468o. © CSIC, Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales.

Probablemente, algunas de las fotografías de Ecuador que hoy se conservan en el legado fotográfico de Diego Angulo en el CSIC (fig. 10)<sup>46</sup> fueron positivadas a partir de los negativos que proporcionó Navarro. Recordemos que, cuando la Academia premió el texto de la *Escultura*, había valorado el alto material gráfico que aportaba para ilustrarlo. En el fondo citado, son abundantes las fotografías de arquitectura y de escultura quiteñas, obras que fueron precisamente el objeto principal de estudio de este historiador. Y un número significativo de las fotografías de una de las series coincide con las aparecidas en los libros de Navarro que se publicaron en España, como el de *Escultura* o el de *La Iglesia de la Compañía en Quito*, y en su mayoría estaban firmadas por los fotógrafos ecuatorianos Alfonso Laso, Remigio Noroña y Carlos Moscoso<sup>47</sup>.

## UNA SALA DE PINTURA Y ESCULTURA COLONIAL EN EL SANTUARIO MÁXIMO DEL ARTE HISPANO

Llegados a este punto, es hora de regresar al Prado. Cuando se hizo la propuesta de la sala de arte colonial, aunque se contestó que se montaría «en una de las salas nuevas», esas salas de la planta principal, las de la reciente ampliación, ya tenían nombre propio: la evolución de la pintura española con las escuelas que en ella habían influido. Allí estaban colgados los venecianos, el Greco, Rubens y Van Dyck. Así lo había decidido el Patronato años atrás, aunque el nuevo plan museográfico no se materializó en su totalidad hasta 1927<sup>48</sup>.

Desconocemos la relación exacta de todo lo que Ecuador pretendía enviar. Este país iba a dar el primer paso y lo haría enviando, según Navarro, un cuadro de Miguel de Santiago, otro de Goríbar, pintor «tan bueno como Murillo y Zurbarán, Velázquez y Ribera», y tres obras de los mejores escultores de la época virreinal, que podían rivalizar con «Mena, Hernández y Montañés». Se esperaba que el resto de países latinoamericanos siguiesen esta iniciativa<sup>49</sup>. Por su parte, el Prado podría haber aportado los enconchados mexicanos del siglo XVI sobre la conquista de México o una obra más relevante para el asunto que nos ocupa: *Los tres mulatos de Esmeralda*, de Andrés Sánchez Galque.

46. La catalogación, el estudio y la revalorización del patrimonio fotográfico de arte portugués e iberoamericano, conservado hoy en el Archivo de la Biblioteca Tomás Navarro Tomás del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC, se ha llevado a cabo dentro del Proyecto de Investigación *Imágenes del Nuevo Mundo: El Patrimonio Artístico Portugués e Iberoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo Íñiguez al CSIC* (Ministerio de Economía y Competitividad, PN I+D+i 2008-2011, ref. HAR2011-27352). Véase RINCÓN, Wifredo: «Imágenes del barroco colonial en el Archivo Fotográfico del CSIC: legados Angulo, Marco Dorta y Sebastián. Un Proyecto de Investigación», en *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio*. Santiago de Compostela, Andavira, 2013, vol. I, 251-275 y la web con los resultados. En: <[http://biblioteca.cchs.csic.es/nuevo\\_mundo/proyecto.php](http://biblioteca.cchs.csic.es/nuevo_mundo/proyecto.php)> (10/12/2015).

47. Legado fotográfico Diego Angulo Íñiguez, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, CCHS, CSIC, Madrid, caja DAH33. Véase RINCÓN, Wifredo: *op. cit.*, 263.

48. Véase GARCÍA-MONTÓN, Patricia: «'Una magnífica lección de pintura española'. El Greco en el Prado de Beruete», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 54 (2014), 219-223.

49. NAVARRO, José Gabriel: «El estado actual...», 85-109 y NAVARRO, José Gabriel: «Lo que pudo...», 5.

«Para colmo de mi suerte, venido yo a Madrid, descubro en el Museo Arqueológico Nacional un cuadro de un pintor quiteño desconocido aún por nosotros», explicaba Navarro durante una conferencia en el Ateneo Guipuzcoano de San Sebastián en noviembre de 1929<sup>50</sup>. Efectivamente, el lienzo al que se refería, el de *Los tres mulatos de Esmeralda*, se había llevado a este museo, fundado en 1867, en calidad de depósito del Prado por Orden del Gobierno de la República de 1874<sup>51</sup>. En un relato posterior, el historiador ecuatoriano explicaría que lo había visto exactamente en 1928, «casi oculto e ignorado en una dependencia» del MAN, a la que el público no tenía acceso. Al parecer, la pintura se encontraba «espléndidamente bien conservada y en compañía de otros cuadros quiteños, de mérito muy relativo por el asunto que trataban»<sup>52</sup>. Mucho antes de su conversación con Primo de Rivera, Navarro se había dedicado a darle publicidad en distintas revistas, como si la noticia de su existencia, que supo por el pintor y académico José Moreno Carbonero, fuese el hallazgo del momento<sup>53</sup>. Revistas en las que igualmente expresó su asombro porque el arte colonial no se integrase en la historia del arte europeo o, con más razón, en la del español<sup>54</sup>. Inició así una meditada precampaña de propaganda para allanar el camino de un acercamiento entre España y Ecuador, y quién sabe si de un proyecto que él también tuvo en mente antes de venir. Pero fue en la conferencia de San Sebastián mencionada, cuando explicó que este cuadro probablemente regresaría al Prado con el objetivo de «fundar la sala americana del arte colonial, según propósito manifestado por el Gobierno español»<sup>55</sup>. La expectativa de que hubiese acabado formando parte de la instalación inundaría más adelante sus recuerdos:

Se abrirían las puertas del Museo del Prado y se encontrarían tras ellas a Sánchez Galque, Miguel de Santiago y Goríbar, pintores; y el Padre Carlos, Manuel Chili, Carrillo y Olmos, escultores, como los precursores del arte hispano en América. Y aquella entrada sería el principio que imitarían los otros países hermanos. Además,

50. NAVARRO, José Gabriel: «El estado actual...», 85-109.

51. GUTIÉRREZ USILLOS, Andrés: *op. cit.*, 54-57. Los enconchados corrieron la misma suerte. Así se había dispuesto en una Real Orden de 1969.

52. Según Navarro, estos últimos estaban «ejecutados por Francisco Albán, mediocre aun en sus lienzos mejores». Igual que a Sánchez Galque en este libro le llama «Adrián», pudo confundir el nombre de este otro pintor del XVIII con el de Vicente Albán –Francisco era su hermano–, cuya serie de seis lienzos sobre tipos sociales de la antigua Audiencia de Quito habían formado parte del Museo de Ciencias Naturales, desde donde pasaron a la Sección Etnográfica del MAN y terminarían ingresando en el Museo de América (N<sup>os</sup> de Inventario 00071 a 00076). NAVARRO, José Gabriel: *Artes plásticas ecuatorianas*. México, Fondo de cultura económica, 1945, 160.

53. NAVARRO, José Gabriel: «Un pintor quiteño y un cuadro admirable del siglo XVI en el Museo Arqueológico Nacional», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 94 (1929), 449-450 y NAVARRO, José Gabriel: «Valioso descubrimiento artístico. Un interesante cuadro quiteño del siglo XVI en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid», *La Esfera*, 27 de abril de 1929. Según una tarjeta postal conservada en el MAN y una fotografía del Archivo Moreno conservada en el IPCE, en algún momento del primer tercio del siglo XX el cuadro de *Los tres mulatos* estuvo colgado en una de las paredes de la Sala de Vaciados de antiguos monumentos americanos, en donde se encontraba una reproducción del gran calendario de Quetzalcoatl. GUTIÉRREZ USILLOS, Andrés: «Nuevas aportaciones en torno al lienzo titulado *Los mulatos de Esmeraldas*. Estudio técnico, radiográfico e histórico», *Anales del Museo de América*, 20 (2012), 57-58. Tarjeta postal con fototipia de Hauser y Menet, fechada hacia 1900-1939, MAN, N<sup>o</sup> de Inventario 2010/142/1. En <<http://ceres.mcu.es/pages/Main?id=233042&inventory=2010/142/1&table=FD0C&museum=MAN>> (26/02/2017).

54. NAVARRO, José Gabriel: «Curiosa ordenación arquitectónica en el claustro del Convento de San Agustín en la ciudad de Quito», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 12 (1928), 179-180.

55. NAVARRO, José Gabriel: «El estado actual...», 85-109.

tengamos presente que el Museo, al acoger en él a los pintores y escultores quiteños como a los primeros en franquear las puertas del espléndido Museo del Prado, no hacía sino reconocer lo que sabe el mundo: que en Quito sembró España, con una mano generosa, la semilla de su arte y ahora no haría otra cosa que cosechar sus frutos<sup>56</sup>.

Por los lugares que frecuentó, los cargos que ocupó, las personalidades con las que se movió y por su sobresaliente formación de historiador, este cosmopolita académico quiteño era la persona idónea para ocuparse de la consecución de esta sala, y así lo había pensado Primo de Rivera. Pero, ¿cuáles fueron las razones que movieron a Navarro y a su país a promover con entusiasmo la petición del General? La razón más inmediata hay que buscarla en la frustración de un Ecuador que no había podido participar como le hubiese gustado en la Exposición de Sevilla; Navarro lo sabía de primera mano. Sin embargo, ahora tenía a su alcance la oportunidad de ser la primera república latinoamericana en estar presente en el museo más importante de España.

La segunda razón debió de ser el deseo de integrarse en la historia del arte español. De hecho, el interés de Navarro por situar su trabajo en diálogo con la academia internacional puede leerse también como una estrategia de legitimación del arte hispanoamericano, «maltratado» en la categorización impuesta desde la historiografía occidental. Es por esto que, más allá de la idea de Primo de Rivera, Navarro concretó que allí se colocaría arte colonial, porque era uno de los «mejores capítulos» del arte español, «el que sus hijos escribieron en el Nuevo Mundo durante los trescientos años de su dominación»<sup>57</sup>, y de época barroca, porque en este momento, dominado por una construcción nacionalista de la Historia del Arte, se identificaba más que nunca la esencia de lo español con este estilo. Admirando la obra cultural en las naciones de América, explicaba Navarro, la Leyenda Negra ya no podía ponerlos en contra de una España colonizadora, sino todo lo contrario<sup>58</sup>. Si el proyecto del Prado salía adelante, el arte hispanoamericano del siglo XVII dejaría de ser únicamente un «hijuelo» de la escuela sevillana y un «pálido y lejano destello de la cálida luz del materno arte hispánico»<sup>59</sup> para asociarse visualmente nada menos que con Zurbarán, Murillo o Velázquez, y lo haría además en el «santuario máximo del arte hispano»<sup>60</sup>. Así lo pensaba Navarro. Esto nos lleva a dos cuestiones que situaban los conceptos de lo barroco y la identidad en la encrucijada.

En primer lugar, se advertía un ambicioso programa de prestigio alentado por un «hondo sentimiento de raza». Es decir, que detrás hay que ver el regeneracionismo del otro lado del océano y la construcción de una identidad bajo el paraguas del complejo concepto de hispanidad de principios del siglo XX. Podríamos añadir que en el sentido en el que lo usó Miguel de Unamuno para referirse a la comunidad de

56. NAVARRO, José Gabriel: «Lo que pudo...», 5.

57. NAVARRO, José Gabriel: *La iglesia de...*, prólogo.

58. NAVARRO, José Gabriel: «El estado actual...», 85-109.

59. WOERMANN, Karl: *Historia del arte en todos los tiempos y pueblos*. Madrid, Saturnino Calleja, 1924, vol. V, 280. El «arte colonial español» se incluía en el capítulo de la pintura española del siglo XVII.

60. «El buen hispanoamericanismo...», *La Esfera*, 13.

pueblos que hablaban una lengua común<sup>61</sup> o en el del hispanoamericanismo progresista. El discurso de Crespo era preciso en este sentido al reivindicar la cooperación entre americanos y españoles «para afirmación de los destinos de su raza, de su ideología y su cultura»<sup>62</sup>. Un acercamiento cultural a España históricamente estimulado por la amenaza del intervencionismo estadounidense, disfrazado bajo el señuelo del panamericanismo. Una hispanofilia que en Quito recibió su mayor apoyo a través de la obra intelectual de la Academia Nacional de Historia, entre la que se encontraba la del propio Navarro exaltando el arte colonial quiteño, y en el programa político vinculado al movimiento hispanista, que había presentado el conservador Jacinto Jijón y Caamaño<sup>63</sup>.

Pero, ¿acaso no era Navarro una marioneta del sistema-mundo moderno/colonial? Heredó prejuicios históricos y estéticos occidentales, y sin embargo en este historiador afloraría un ferviente nacionalismo que se había venido fraguando años atrás en su país. En Ecuador, Navarro formaba parte de un ambiente académico<sup>64</sup>, donde se había contagiado al mismo tiempo del entusiasmo por lo local de mano de Pedro Pablo Traversari y Sixto M. Durán. Y mucho antes de sus años de diplomático en España, en 1915, firmó junto a ellos palabras como las que siguen:

He aquí... ¡el arte americano condenado a perpetua esclavitud! –Es necesario reaccionar contra ello y proclamar de manera efectiva este axioma: –«El arte en América debe ser americano»<sup>65</sup>.

Además, solía publicar en el *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, en cuyas páginas se exaltaba con frecuencia el pasado de la nación ecuatoriana en clave patriótica<sup>66</sup>. ¿No eran aquellos años, los veinte, cuando el proyecto discursivo de españolizar Quito o de institucionalizar el hispanismo como identidad nacional

61. SEPÚLVEDA, Isidro: *op. cit.*, 160-161. Véase ROBERTS, Stephen G. H.: «Hispanidad: el desarrollo de una polémica noción en la obra de Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 39 (2004), 61-80, y RIBAS, Pedro, «Unamuno: su visión de América», en Enver Joel Torregroza y Pauline Ochoa (eds.), *Formas de Hispanidad*, Bogotá, Universidad del Rosario, 2010, 79-86.

62. *La Esfera*, núm. 844, 8 de marzo de 1930, 13.

63. CAPELLO, Ernesto: «Hispanismo casero: la invención del Quito hispano», *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, 20 (2003), 56, 63-67. También sobre el hispanismo en Quito, véase BUSTOS, Guillermo: «El hispanismo en el Ecuador», en *Ecuador-España. Historia y perspectiva: estudios*. Quito, Embajada de España en el Ecuador, 2001, 150-155 y «La hispanización de la memoria pública en el cuarto centenario de fundación de Quito», en Christian Büschges, Olaf Kaltmeier y Guillermo Bustos (eds.), *Etnicidad y poder en los países andinos*. Quito, Universidad Andina; Universidad de Bielefeld; Corporación Editora Nacional, 2007, 111-134. Una de las preocupaciones constantes de los historiadores del arte colonial latinoamericano fue definir las características propias de lo local frente a lo europeo. Véase sobre la historiografía en esos años, FERNÁNDEZ-SALVADOR, 2007, 57-67.

64. Navarro fue director de la Escuela de Bellas Artes, además de miembro de la Sociedad de Estudios Históricos Americanos.

65. PÉREZ, Trinidad: «La apropiación de lo indígena popular en el arte ecuatoriano del primer cuarto de siglo», en *I Simposio de Historia del Arte: artes «académicas» y populares del Ecuador*. Quito, Abya-Yala; Cuenca, Fundación Paul Rivet, 1995, 150-151.

66. Véase BUSTOS, Guillermo: «Revistas académicas y escritura de la historia en Ecuador: la contribución del *Boletín de la Academia Nacional de Historia* (1918-1920) y *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia* (1991)», *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, vol. 40, 1 (2013), 176-185.

convivía con un movimiento para revalorizar lo indígena como una de las fuentes de esa identidad a raíz de los escritos de Pío Jaramillo<sup>67</sup>

De manera que, en segundo lugar, este proyecto puede leerse desde un pensamiento fronterizo. En este sentido, coexistiendo con ese anhelo de integración en la historia del arte español, condicionado por la educación eurocéntrica que recibió Navarro y por la perspectiva inmanente de la modernidad/colonialidad, ¿por qué no podía constituir también una forma de reconsiderar desde la frontera el discurso hegemónico, enfrentándose al fantasma del origen en una modernidad traumática?

Hasta hoy la Historia del arte ha estado circunscrita al estudio de la cultura artística en el viejo Continente. América ha sido pretérita, por desconocimiento y –¿por qué no decirlo?– por pereza de los críticos e historiadores europeos<sup>68</sup>.

Ésta era la percepción de Navarro. Consciente de cuál era el discurso categorizado desde el pensamiento occidental, se autorretrató en sus estudios como un historiador atrapado entre dos realidades, con constantes idas y venidas entre la admiración hacia una supuesta «Madre Patria» –tenía claro quién le iba a publicar sus obras– y la denuncia por la ignorancia y la marginación (u omisión deliberada) respecto a lo que sucedía allende sus fronteras. De ahí, su vocación por mediar entre el conocimiento periférico subalternizado y el sistema universalizado por la historiografía dominante. Sus reflexiones revelan una inquietud palpante por ampliar un relato incompleto. Aunque «el colonizador» hubiese hecho «desaparecer la mayor parte de la cultura aborígen», escribía mientras hablaba del arte colonial, ese «rastros de cultura bien determinada, propia de los indios», se mantenía «aún latente», apareciendo «cuando menos se espera»<sup>69</sup>.

Volvamos de nuevo al discurso de Crespo en la Legación de Ecuador en Madrid, escrito probablemente con ayuda de Navarro. El discurso alcanzaba su clímax al concluir que el fin último sería «la creación, en el Museo del Prado de Madrid, del Museo de Arte Colonial de América»<sup>70</sup>. ¿Fue un desliz o una declaración de intenciones? Pensemos que esto se iba a hacer en un lugar donde este arte hubiese podido vincularse y desvincularse al mismo tiempo de la escuela sevillana, porque el Prado, más allá de un museo de escuelas, es un museo de grandes pintores que eclipsan esa sistematización. Entonces, juguemos con la posibilidad de que para Ecuador y, por tanto, para Latinoamérica, materializar este proyecto encerraba una aspiración simultánea de asumir identidades nacionales propias. En plural, porque no sólo se expondría arte ecuatoriano, sino que se esperaba la contribución de otras naciones latinoamericanas. Pero también una identidad cultural: la representada por el conjunto de todas ellas. Si damos un paso más en este ejercicio utópico, desde el punto de vista americano este proyecto anticipaba una voluntad de apropiarse del Barroco.

67. Por su publicación *El indio ecuatoriano. Contribución al estudio de la sociología nacional* (1922), se le considera uno de los padres del indigenismo en Ecuador, corriente intelectual que reivindicó lo indígena como fuente para definir la identidad nacional.

68. NAVARRO, José Gabriel: *La Iglesia de...*, prólogo.

69. NAVARRO, José Gabriel: *Artes plásticas...*, 20.

70. «El buen hispanoamericanismo...», 13

En sus textos, Navarro supo ya destacar lo que de original tenía el barroco colonial que, aun dándose en un marco de aportación hispánica, hacía diferente al mundo americano. Sánchez Cantón advirtió enseguida esta afición del historiador quiteño hacia lo barroco:

Quizá influjo de la Naturaleza, pródiga en aquellas tierras, es un hecho que para nosotros los hispanoamericanos están regidos por el signo del barroco: vigor incontenido, actividad frondosa, que se complace en lo superfluo, predominio de la fantasía, efusión cordial. Ello se traduce hasta en el estilo literario, que, sin carecer de elegancia y bien decir, sigue formas alejadas de la precisión severa<sup>71</sup>.

«El Barroco, el arte de la contrarreforma», escribiría Jijón y Caamaño años después, «es propio de lo que hemos dado en llamar época colonial en América, es decir, del tiempo en que estos pueblos del Nuevo Mundo fueron reinos a igual título y en igual categoría que los otros de la Península». Eso sí, no hubo un único barroco. «Dentro del mismo espíritu», continuaba Jijón y Caamaño, se constituyeron variedades «con significado geográfico tan marcado» que demostraban que ya en «el siglo XVII había en América nacionalidades definidas, con vigor suficiente para en arquitectura, escultura, pintura y decoración producir estilos propios»<sup>72</sup>. Parecía un preludio de la autodefinición cultural poscolonial que, a mediados de siglo, vendría de mano de escritores como Alejo Carpentier o José Lezama Lima. Un barroco descolonizador que, de haber entrado en el Prado, habría actuado como «un arte de la contraconquista»<sup>73</sup>. Su presencia en una institución cultural tan relevante para España, pero en idénticas condiciones que sus grandes maestros del Siglo de Oro y los de otras escuelas europeas, habría supuesto un desafío al relato canónico de la modernidad y, en cierto modo, un punto y aparte en la tradicional subordinación centro-periferia. Tras ocupar un lugar propio, el arte colonial habría amenazado con conquistar más espacios. El relato épico –el arte español y el europeo– habría sucumbido ante la anécdota –el colonial–. Porque, pese a las deudas o filiaciones formales, se habría destapado la diferencia cultural, signo inequívoco del camino hacia la autoafirmación identitaria de este coro de estas jóvenes repúblicas de América Latina. Aquella sala imaginada en el Prado habría sido más que un capítulo en la historia del arte europeo. Pudo ser un libro sobre esa América que, «continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes fue barroca desde siempre»<sup>74</sup>.

71. NAVARRO, José Gabriel: *La iglesia de...*, prólogo.

72. JIJÓN y CAAMAÑO, Jacinto: «Arte Quiteño» (Conferencia pronunciada en el III Congreso Eucarístico Nacional, junio de 1949), en *Jacinto Jijón y Caamaño*, México, J. M. Cajica, 1960, 1960, 431-434. Como señala Fernández-Salvador, el autor pensaba en el término colonial como momento histórico, no para definir una relación asimétrica entre colonizador o colonizados, o entre metrópoli española y territorios subordinados. FERNÁNDEZ-SALVADOR, Carmen: *op. cit.*, 65.

73. LEZAMA LIMA, José: *La expresión americana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993, 80. Véase MARZO, Jorge Luis: *La memoria administrada. El barroco y lo hispano*. Buenos Aires; Madrid, Katz, 2010, 9-16, 177-189, 216-224.

74. MARTÍNEZ, Alejandro: *Actualidad y vigencia del barroco*. Madrid, Verbum, 2014, 57-59.

Barroco e hispanidad, uno no parece ser sin el otro, escribía recientemente Marzo<sup>75</sup>, como modernidad y colonialidad no dejan de ser dos caras de la misma moneda, en palabras de Mignolo<sup>76</sup>. Delimitar estas realidades es complejo en las primeras décadas del siglo XX, tanto como pensar este proyecto más allá de la colonialidad del poder, porque el Barroco hoy, como afirma Marzo, «se ha erigido como un medio en el que sostener la batalla por la apropiación de un pasado, por la administración de una memoria, que como todas las memorias, conduce a una determinada formulación del presente»<sup>77</sup>.

## LO QUE PUDO SER Y NO FUE ¿SERÁ?

Desde el punto de vista de la política cultural de España hacia Iberoamérica, este proyecto no sólo era viable, sino congruente. No ya en la dictadura de Primo de Rivera, como se ha evidenciado, sino más aún cuando se instauró la Segunda República en 1931 y el regeneracionismo reformista, sobre todo durante el bienio liberal con Manuel Azaña, encontró el apoyo oficial. Coincidieron entonces en la política exterior dos de los ministros de Estado con mayor personalidad y capacidad, Zulueta y Fernando de los Ríos, y se estrecharon los lazos culturales e intelectuales con América de forma más realista (intercambio de publicaciones, contactos entre intelectuales, creación de cátedras de Historia de América, becas de estudio y bolsas de viaje), ofreciendo una cooperación pacifista y democrática en la lucha por su identidad<sup>78</sup>. Parecía el momento idóneo para que el proyecto saliese adelante. Además, se habían formalizado ya los trámites oficiales para dar vía libre a su materialización. Entonces, ¿por qué se esfumó?

Una de las razones debió de ser la inestable situación política que seguía teniendo Ecuador, que se agravó tras el Crack del 29 por la deuda externa con Estados Unidos, aunque la paralización de los préstamos y la suspensión de pagos produjeron a la larga una reactivación económica. Desde luego, la última preocupación del Gobierno ecuatoriano eran asuntos culturales en el extranjero, a pesar de que en los años 20 se hubiese consolidado el movimiento hispanista quiteño. Ahora bien, el verdadero impulso en la institucionalización del hispanismo como parte de la identidad cultural de Ecuador no llegó hasta los años 30 coincidiendo con el cuarto centenario de la fundación de la capital y la presencia de Jijón y Caamaño como concejal y, a partir de 1934, como presidente. El desarrollo cultural se convirtió entonces en el máximo exponente de la defensa de la obra española en aquel país y surgió la idea de hacer del casco histórico de Quito un museo vivo que así

75. MARZO, Jorge Luis: *op. cit.*, 20.

76. MIGNOLO, Walter: *Historia locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid, Akal, 2013, 30.

77. MARZO, Jorge Luis: *op. cit.*, 224.

78. Véase EGIDO, María de los Ángeles: *La concepción de la política exterior española durante la II República (1931-1936)*. Madrid, UNED, 1987, 171-195, cfr. 296-300, 410-418 y PÉREZ GIL, Luis V.: *La política exterior en el Bienio republicano-socialistas (1931-1933). Idealismo, realismo y Derecho internacional*. Barcelona, Atelier, 2004, 295-319.



lo expresase<sup>79</sup>. Por tanto, despojar a la ciudad de sus tesoros artísticos de época colonial en esa coyuntura carecía de sentido, por más que su destino fuese el primer museo de España.

Entre nosotros, las razones eran distintas. Con el cambio de Gobierno, el Patronato del Prado manifestó que, por encima de las ideologías –unos miembros eran monárquicos, otros republicanos–, no querían perder los esfuerzos que habían puesto en una empresa común: la conservación y la difusión del patrimonio. Pero lo cierto es que, por más que este órgano se declarase «apolítico», los vocales vieron entonces peligrar su permanencia. De hecho, Álvarez de Sotomayor acabó dimitiendo como director. La amenaza de disolución o la posibilidad de que se designasen nuevos miembros desviaron en esos meses la atención del Patronato de su verdadero cometido<sup>80</sup>. A la altura de 1931, su última preocupación era montar aquella sala con arte hispanoamericano.

El proyecto republicano se truncaría, como también se truncó este otro de hacer una sala de arte colonial barroco en el Prado. Y lo cierto es que habría sido interesante que se hubiese realizado: para valorar cómo se veía América a sí misma, cómo se hubiese integrado y saber si hubiesen participado otros países. Tampoco nos preocupa. Porque la propuesta en sí da pie a reflexionar sobre cómo se han construido los discursos de la historia del arte durante el siglo XX –desde América, desde España o entre ambas– y cómo son esas construcciones las que acaban influyendo –o no– en el imaginario o la memoria colectiva. Un buen ejemplo de lo que decimos, y próximo a estas fechas, es el Museo del Pueblo, proyecto institucionalista dentro de las Misiones Pedagógicas que sería patrocinado por la República y cuya finalidad fue acercar a la gente de a pie copias de cuadros del Prado, considerados obras maestras del arte español; casualmente, la mayoría eran del barroco. Es decir, muestra cómo la izquierda hizo suyo el tradicional discurso nacional con un fin de cambio político y social. Discurso muy distinto a la visión que se había tenido del barroco en el contexto panhispanista promovido por Primo de Rivera o del que haría suyo el franquismo<sup>81</sup>; y no digamos de la que se tenía en el mundo americano.

La iniciativa de la sala de arte colonial en el Prado buscó un acercamiento entre ambos mundos a través del patrimonio artístico en común. Fue un intento de ir más allá de las fronteras de las nacionalidades, reintegrando un pasado que no cercenaba la originalidad de América. Hoy es un espejismo de hispanidad, que añade

79. Lo que garantizó su actual conservación. CAPELLO, Ernesto: *op. cit.*, 66-73.

80. En 1931, un intenso debate acaparó precisamente una de las juntas. Boix expuso que el Patronato jamás tuvo carácter político. Él había sido nombrado patrono «como modesto aficionado al arte y aun coleccionista». Con sinceridad, declaró sentirse orgulloso de su cargo y el de los demás vocales, que habían trabajado siempre prestando sus servicios a la cultura artística, por lo que consideraba que no había razón para presentar ninguna dimisión, «por su parte al menos». Acto seguido el conde de Casal afirmó que él había sido y era «monárquico, pero poco político». Porque la política nada tenía que ver con el Prado, como declaró el duque de Alba, quien recordó cómo siendo Octavio Picón vicepresidente y republicano, en días difíciles para el museo y estando él ausente, «no dudó un solo momento en ir a Palacio, ver al Rey y pedirle su eficaz ayuda». A estas voces se unió también la de Tormo, quien volvió a defender el carácter apolítico de aquel Patronato. AMP, caja 1380, lib. 1, acta 295, 30 de abril de 1931, ff. 178-179.

81. MARZO, Jorge Luis y BADIA, Tere (coms.): *El efecto barroco. Políticas de la imagen hispana*, cat. exp., Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona; Diputació de Barcelona, 2010, 82-83.

un capítulo más a la complicada cuestión sobre los derroteros que han tomado los conceptos de lo barroco y lo hispano durante la época contemporánea. El 28 de enero de 1931, Navarro informaba al duque de Alba, nuevo ministro de Estado, de que Ecuador había suprimido su consulado por razones económicas y debía partir:

Nada más pude hacer que lo que narrado queda. El Ministerio de Relaciones Exteriores suprimió el consulado por innecesario. Y en el Ecuador todos gritan: «no hay propaganda», [...] «en el mundo el Ecuador es totalmente desconocido»<sup>82</sup>.

La piedra de toque, el verdadero impulsor de este proyecto en el Prado, marchó con gran pena, pero llevándose consigo el reconocimiento del mundo académico español, y con la certeza de que se le prestaron «todas las facilidades posibles para llevar a cabo la misión de propaganda de su país y de acercamiento de éste a España»<sup>83</sup>. Aquí cerramos un capítulo más sobre aquel universo compartido, esperando contribuir a las reflexiones en torno a las relaciones internacionales entre España y América en el primer tercio del siglo pasado.

Ahora, como dijo el propio Navarro en una de sus conferencias, permitidme como epílogo cuatro palabras, que bien pude decirlas como prólogo<sup>84</sup>. Una de las tareas esenciales de los historiadores, escribía recientemente Fernando Wulff, «es la de pensar las pertenencias y las identidades colectivas, la de someterlas a una reflexión crítica que permita poner en cuestión lo que se nos da por evidente»<sup>85</sup>. Pero este ejercicio debe hacerse con prudencia. Es fácil echar piedras sobre tejados ajenos –nos encanta hacerlo sobre el del Museo del Prado, y no tengo nada en contra– y entregarse a la moda reciente de relacionar conceptos sin un exhaustivo conocimiento de lo que se pone en relación<sup>86</sup>.

Es conocido que en ciertos momentos de la historia de España se tomaron decisiones respecto a dónde ubicar parte de los fondos de las colecciones estatales respondiendo a intereses políticos, ideológicos, económicos o culturales de quienes gobernaban; aunque también, en ocasiones, de quienes escribían el discurso del museo. Uno de esos momentos fue, por ejemplo, el de la creación del Museo de América en 1941, fecha que, todo hay que decirlo, excede las pretensiones de nuestro artículo. En todo caso, señalaremos que esta iniciativa, cuyos antecedentes los encontramos en las fundaciones de un Museo-Biblioteca de Indias durante la Segunda República y del Museo Arqueológico de Indias a finales de la Guerra Civil, debe entenderse ya en el Estado franquista y como complemento a su programa de acción cultural en América Latina. Aunque se haya visto como una continuidad de la política americanista de Primo de Rivera, cuya asimilación, aun teniendo rasgos en común, es cuestionable, la acción exterior franquista estuvo guiada por

82. NAVARRO, José Gabriel: «Lo que pudo...», 5.

83. AGA, AE, caja 12/03249, Carta de J. G. Navarro al duque de Alba, ministro de Estado, 28 de enero de 1931.

84. NAVARRO, José Gabriel: «El estado actual...», 109.

85. WULFF, Fernando: *Las esencias patrias. Historiografía e historia antigua en la construcción de la identidad española (siglos XVI-XX)*. Barcelona, Crítica, 2003, 7.

86. Véase el discutible artículo de GABARA, Esther: «El triángulo museológico de las Bermudas: El Prado, el Museo de América y el Museo Nacional de Antropología», *Revista SUR/versión. Investigación y creación de América Latina y el Caribe*, 2 (2012). En: <<http://eldefectobarroco.wordpress.com/>> (10/12/ 2015).

los conceptos de la Hispanidad y de Imperio que tenían su origen en las ideas divulgadas por Ramiro de Maeztu<sup>87</sup>. Otro célebre momento que podemos traer a la memoria es el traslado del *Guernica* al Museo Reina Sofía en 1992 y la consecuente división de las colecciones que hubo de establecerse entre el Prado y este nuevo museo estatal dedicado al arte contemporáneo. Si la pregunta aquí fue quién se quedaba con Picasso, con las presumibles consecuencias en el discurso<sup>88</sup>, en el caso del Museo de América la pregunta había sido con qué hacemos un museo sobre América que proyecte la corriente de la Hispanidad en la que apoyamos la ideología de nuestro régimen.

Y aquí llegamos al *punctum dolens*, ¿por qué no están hoy *Los tres mulatos de Esmeraldas* en el Museo del Prado? Por la misma razón que no está el *Guernica*. Y cabe decir, que igual que el *Guernica* pertenecía supuestamente al Prado pero nunca llegó a colgar en sus salas, sino en el Casón, el lienzo de *Los tres mulatos*, que como otras pinturas de las Colecciones Reales había acabado ingresando en el Real Museo de Pintura y Escultura a principios del siglo XIX, tampoco se expuso nunca en las salas del edificio Villanueva. En 1874, como hemos comentado, el cuadro fue trasladado al Museo Arqueológico Nacional (fig. 11), adonde habían ido a parar también las antiguas colecciones del Real Gabinete de Historia Natural –como la pintura de castas– que, del mismo modo, tendrían como último destino el futuro Museo de América, alojado provisionalmente en el ala norte del MAN, o bien el Museo Nacional de Antropología<sup>89</sup>. Por lo que, la obra de *Los tres mulatos* no se llevó al actual edificio del Museo de América hasta los años previos a su inauguración, que tuvo

87. Como señalan García Sáiz, actual directora, y Jiménez Villalba, ex subdirector del Museo de América, en el Decreto de fundación los fines genéricos del museo estaban «muy influidos por la ideología dominante de la postguerra española»; aunque no profundizan más. Sin duda, para este tema siguen siendo fundamentales los estudios de Delgado Gómez-Escalonilla, o los más recientes de Marcilhacy. GARCÍA SÁIZ, María Concepción y JIMÉNEZ, Félix: «Museo de América, mucho más que un museo», *Artígrama*, 24 (2009), 89. Véase DELGADO, Lorenzo: *Imperio de papel...*, especialmente 121-130, 147; MARCILHACY, David: «La Hispanidad bajo el franquismo: el americanismo al servicio de un proyecto nacionalista», en Xosé M. Núñez y Stéphane Michonneau (eds.), *El imaginario nacionalista español en el franquismo*. Madrid, Casa de Velázquez, 2014, 73-102 y como referencia, una vez más, ARENAL, Celestino del: *op. cit.*, 30-39.

88. Más allá del deseo de Picasso o de la idea del «Gran Prado», debió de pesar más que el Museo Reina Sofía, cuya creación había sido auspiciada por el PSOE dentro de su política cultural, necesitase un icono que, generando la misma capacidad de atracción de los visitantes, lo colocase a la altura del Prado y lo dotase al mismo tiempo de una identidad propia y distintiva.

89. De manera que, la pintura de castas no puede ser «excluida» del discurso del Prado, dado que nunca estuvo adscrita al mismo. Cuando se inauguró el Museo de América tampoco se excluyó, porque en el hecho de crear un edificio propio para albergar las colecciones americanas estaba implícita la idea de darles más relevancia, aun sabiendo que el objetivo último fuese «sugerir la idea de la labor misionera y civilizadora de España en América». Por tanto, el Museo de América ocupó un lugar fundamental en la proyección de la política del régimen franquista, que buscó definir entonces su posición en el escenario internacional a través de su influencia en América. Cabe decir además, que este edificio, junto al del Instituto de Cultura Hispánica, ocupó un lugar destacado en la nueva Ciudad Universitaria. Ambos se convirtieron en una pieza clave dentro de la proyectada «Capital del Imperio» y en un régimen que, persiguiendo el pasado imperial, visibilizó y exaltó precisamente el proyecto colonial. Situado en una zona emblemática de Madrid, como señala González de Oleaga, «toda la semántica espacial del museo insiste en una misma visión historicista y colonial», «una apuesta por singularizar la imagen de España como ‘Madre de Naciones’ y de América como un continente en deuda con la labor civilizadora de la metrópoli». Véase DIÉGUEZ, Sofía: «La Ciudad Universitaria de Madrid y el ideal panhispánico», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 5 (1992), 467-490. GONZÁLEZ de OLEAGA, Marisa Noemí, BOHOSLAVSKY, Ernesto y DI LISCIA, María Silvia: «Entre el desafío y el signo. Identidad y diferencia en el Museo de América de Madrid», *Alteridades*, 41 (2011), 115-118 y



FIG. 11. EL LIENZO DE *LOS TRES MULATOS DE ESMERALDAS*, COLGADO EN LA SALA DE VACIADOS DE ANTIGUOS MONUMENTOS AMERICANOS DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL, PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX.  
© Foto Archivo Moreno. IPCE.

lugar en 1965<sup>90</sup>. Aquí ha seguido manteniendo, como los enconchados mexicanos, su «estatus» de depósito del Prado.

GONZÁLEZ de OLEAGA, Marisa Noemí: «Democracia y museo. Diferencia y conflicto en los relatos del Museo de América en Madrid», *Historia y política*, 35 (2016), 125, 130-131, 137-142. Cfr. GABARA, Esther: *op. cit.*, 8, 14-15.

90. GUTIÉRREZ USILLOS, Andrés: *op. cit.*, 48-58. Nunca se «subvaloró» esta obra. El Prado de mediados del siglo XIX, periodo en el que la pintura estuvo en el museo, carecía de un verdadero criterio de ordenación. Para cuando se idea el primer plan museográfico, en los años 20 por iniciativa del Patronato, este cuadro al igual que los enconchados hacía décadas que ya no estaba en el Prado. Por lo que, no cabe hablar de «subvaloración». Sencillamente, según las categorías positivistas decimonónicas se estimó más oportuno su ubicación en el MAN. Es más, el proyecto de la sala colonial, iniciativa de Primo de Rivera y ampliamente apoyada por los vocales del Prado, demuestra el valor otorgado al arte hispanoamericano en la España del primer tercio del siglo XX. Efectivamente, la catástrofe colonial del 98 había provocado un intenso examen de conciencia nacional y, a la larga, la reacción contraria: el sarampión nacionalista. Ahora bien, de igual manera había aparecido entonces la corriente del hispanoamericanismo, luego transformada en panhispanismo durante el periodo primorriverista y, finalmente, en Hispanidad con el régimen franquista, y todas a su modo miraron hacia América. El traslado de *Los tres mulatos de Esmeraldas* del MAN al Museo de América –y no del Prado a este último– hacia 1964 no supuso un «descenso» de su categoría, sino todo lo contrario. Cfr. GABARA, Esther: *op. cit.*, 10.

Entonces, ¿debería haber en el Prado una sala dedicada al arte latinoamericano del periodo colonial formada, entre otras obras, por *Los tres mulatos* y los encontrados? Antes de contestar, pensemos por un instante en la polémica generada recientemente por el deseo de Miguel Zugaza, director en ese momento del Prado, de ver el *Guernica* de nuevo en el museo. Imaginemos ahora lo que ocurriría de sugerir que *Los tres mulatos de Esmeraldas* regresen también. Es difícil, en la burbuja del turismo cultural que estamos viviendo, desnudar a un museo exiguo en iconos para vestir a otro al que le sobran obras maestras. Esto, por supuesto, no excluye que se pueda explicar desde un punto histórico-artístico por qué sí o por qué no debería existir esa sala o, más aun, por qué ambas posiciones podrían ser igual de legítimas<sup>91</sup>, y para ello sería interesante tomar como punto de partida este proyecto que se barajó a finales de los años 20. Se puede y se debe hacer este recorrido. Ahora bien, es aconsejable comprender el devenir de la historiografía, de las instituciones museísticas –y sus obras– y la coyuntura histórica en que cada propuesta surge. De otra manera, el *décalage* cronológico podría precipitarnos hacia conclusiones más sensacionalistas que realistas. Y vuelvo a apropiarme de las palabras de Wulff: «Inquieta ver que se puedan escribir obras sobre el desarrollo de la identidad española sin considerar prácticamente el papel de la historiografía en el proceso»<sup>92</sup>. Inquietan muchas más cosas.

---

91. Recuerde el lector las intenciones museográficas más recientes para ocupar el Salón de Reinos.

92. WULFF, Fernando: *op. cit.*, 10.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARENAL, Celestino del: *Política exterior de España y relaciones con América Latina. Iberoamericanidad, europeización y atlantismo en la política exterior española*. Madrid, Fundación Carolina; Siglo XXI, 2011.
- ARROYO, César Emilio: «América está en Sevilla. Las alas hispanas en el Nuevo Mundo», *El Telégrafo*, Guayaquil, julio 1929.
- ARTIÑANO, Gervasio: «Aportación al estudio de la cultura española en las Indias. Exposición de la S. E. de A. del A., en 1930», *Arte Español*, 3 (1930), 66-81.
- BUSTOS, Guillermo: «El hispanismo en el Ecuador», en *Ecuador-España. Historia y perspectiva: estudios*. Quito, Embajada de España en el Ecuador, 2001, pp. 150-155.
- BUSTOS, Guillermo: «La hispanización de la memoria pública en el cuarto centenario de fundación de Quito», en Christian Büschges, Olaf Kaltmeier y Guillermo Bustos (eds.), *Etnicidad y poder en los países andinos*. Quito, Universidad Andina; Universidad de Bielefeld; Corporación Editora Nacional, 2007, pp. 111-134.
- BUSTOS, Guillermo: «Revistas académicas y escritura de la historia en Ecuador: la contribución del *Boletín de la Academia Nacional de Historia* (1918-1920) y *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia* (1991)», *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, vol. 40, 1 (2013), pp. 169-201.
- CAPELLO, Ernesto: «Hispanismo casero: la invención del Quito hispano», *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, 20 (2003), pp. 55-77.
- DELGADO, Lorenzo: *Imperio de papel. Acción cultural y política exterior durante el primer franquismo*. Madrid, CSIC, 1992.
- DIÉGUEZ, Sofía: «La Ciudad Universitaria de Madrid y el ideal panhispánico», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 5 (1992), pp. 467-490.
- EGIDO, María de los Ángeles: *La concepción de la política exterior española durante la II República (1931-1936)*. Madrid, UNED, 1987.
- FERNÁNDEZ, Ana María: «Arte y artistas españoles en el Ecuador», *Liño*, 12 (2006), pp. 115-125.
- FERNÁNDEZ-SALVADOR, Carmen: *Historia del arte colonial quiteño. Un aporte historiográfico*. Quito, Fonsal, 2007.
- GABARA, Esther: «El triángulo museológico de las Bermudas: El Prado, el Museo de América y el Museo Nacional de Antropología», *Revista SUR/versión. Investigación y creación de América Latina y el Caribe*, 2 (2012). En: <<http://eldefectobarroco.wordpress.com/>> (10/12/2015).
- GARCÍA SÁIZ, María Concepción y JIMÉNEZ, Félix: «Museo de América, mucho más que un museo», *Artigrama*, 24 (2009), pp. 83-118.
- GARCÍA-MONTÓN, Patricia: «‘Una magnífica lección de pintura española’. El Greco en el Prado de Beruete», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 54 (2014), pp. 213-235.
- GONZÁLEZ de OLEAGA, Marisa Noemí: «Democracia y museo. Diferencia y conflicto en los relatos del Museo de América en Madrid», *Historia y Política*, 35 (2016), pp. 123-144.
- GONZÁLEZ de OLEAGA, Marisa Noemí, BOHOSLAVSKY, Ernesto y DI LISCIA, María Silvia: «Entre el desafío y el signo. Identidad y diferencia en el Museo de América de Madrid», *Alteridades*, 41 (2011), pp. 113-127.
- GUTIÉRREZ USILLOS, Andrés: «Nuevas aportaciones en torno al lienzo titulado *Los mulatos de Esmeraldas*. Estudio técnico, radiográfico e histórico», *Anales del Museo de América*, 20 (2012), pp. 7-64.

- JIJÓN y CAAMAÑO, Jacinto: «Arte Quiteño» (Conferencia pronunciada en el III Congreso Eucarístico Nacional, junio de 1949), en *Jacinto Jijón y Caamaño*. México, J. M. Cajica, 1960, pp. 415-475.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique: «Arte en América», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15 de agosto de 1929, p. 3.
- LEZAMA LIMA, José: *La expresión americana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- MARCILHACY, David: *Raza Hispana. Hispanoamericanismo e imaginario nacional en la España de la Restauración*. Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2010.
- MARCILHACY, David: «La Hispanidad bajo el franquismo: el americanismo al servicio de un proyecto nacionalista», en Xosé M. Núñez y Stéphane Michonneau (eds.), *El imaginario nacionalista español en el franquismo*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014, pp. 73-102.
- MARTÍNEZ, Alejandro: *Actualidad y vigencia del barroco*. Madrid, Verbum, 2014.
- MARZO, Jorge Luis: *La memoria administrada. El barroco y lo hispano*. Buenos Aires; Madrid, Katz, 2010.
- MARZO, Jorge Luis y BADIA, Tere (coms.): *El defecto barroco. Políticas de la imagen hispana*, cat. exp., Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona; Diputació de Barcelona, 2010.
- MATILLA, José Manuel y PORTÚS, Javier: «'Ni una pulgada de pared sin cubrir'. La ordenación de las colecciones en el Museo del Prado, 1819-1920», en *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004.
- MÉNDEZ, Luis: «La ciencia del arte y la fotografía. Francisco Murillo y la Fototeca-Laboratorio de arte de la Universidad de Sevilla», en Navarrete, Benito (com.), *Arte antiguo en la Exposición Iberoamericana de 1929*, cat. exp., Sevilla, ICAS, 2014, pp. 33-66.
- MIGNOLO, Walter: *Historia locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid, Akal, 2013.
- MOLEÓN, Pedro: *Proyectos y obras para el Museo del Prado. Fuentes documentales para su historia*. Madrid, Museo del Prado, 1996.
- NAVARRO, José Gabriel: «Curiosa ordenación arquitectónica en el claustro del Convento de San Agustín en la ciudad de Quito», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 12 (1928), pp. 179-182.
- NAVARRO, José Gabriel: *La Escultura en el Ecuador (siglos XVI al XVIII)*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1929.
- NAVARRO, José Gabriel: «Valioso descubrimiento artístico. Un interesante cuadro quiteño del siglo XVI en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid», *La Esfera*, 27 de abril de 1929.
- NAVARRO, José Gabriel: «Un pintor quiteño y un cuadro admirable del siglo XVI en el Museo Arqueológico Nacional», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 94 (1929), pp. 449-474.
- NAVARRO, José Gabriel: «El culto a los conquistadores españoles en América», *Revista Diplomática*, 27 (1930), 7-8.
- NAVARRO, José Gabriel: *La Iglesia de la Compañía en Quito*. Madrid, [Talleres tipográficos de A. Marzo], 1930.
- NAVARRO, José Gabriel: *Aportación al estudio de la cultura española en las Indias*, cat. exp., Madrid, Sociedad de Amigos del Arte, 1930.
- NAVARRO, José Gabriel: «El estado actual de los estudios históricos en el Ecuador y su importancia para la Historia de España» (Conferencia pronunciada en el Ateneo Guipuzcoano, San Sebastián, 16 de noviembre de 1929), *Boletín del Instituto Nacional Mejía*, Quito, 23-26 (1935), pp. 85-109.
- NAVARRO, José Gabriel: *Summary of ten lectures on Ecuadorian art*. Panamá, Centro de Estudios Pedagógicos e Hispanoamericanos, 1935.

- NAVARRO, José Gabriel: *Artes plásticas ecuatorianas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1945.
- NAVARRO, José Gabriel: «La influencia de los franciscanos en el arte quiteño», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 5 (1955-1957), pp. 67-77.
- NAVARRO, José Gabriel: «Lo que pudo ser y no fue», *El Comercio*, Quito, 12 de julio de 1964, p. 5.
- NAVEDA, César A.: «El Ecuador debe preocuparse con tiempo de la próxima exposición ibero-americana en Sevilla», *El Comercio*, Quito, 18 de febrero de 1927.
- NIÑO, Antonio: «Hispanoamericanismo, regeneración y defensa del prestigio nacional (1898-1931)», en *España/América Latina. Un siglo de políticas culturales*. Madrid, Aietí/Síntesis-OEI, 1993, pp. 15-48.
- NÚÑEZ, Jorge: «La actual historiografía ecuatoriana y ecuatorianista», en *Antología de historia*, Quito, Flacso, 2000, pp. 9-46.
- PÉREZ, Trinidad: «La apropiación de lo indígena popular en el arte ecuatoriano del primer cuarto de siglo», en *I Simposio de Historia del Arte: artes «académicas» y populares del Ecuador*. Quito, Abya-Yala; Cuenca, Fundación Paul Rivet, 1995, pp. 143-159.
- PÉREZ GIL, Luis V.: *La política exterior en el Bienio republicano-socialistas (1931-1933). Idealismo, realismo y Derecho internacional*. Barcelona, Atelier, 2004.
- RIBAS, Pedro, «Unamuno: su visión de América», en Enver Joel Torregroza y Pauline Ochoa (eds.), *Formas de Hispanidad*. Bogotá, Universidad del Rosario, 2010, 71-93.
- RIGEL (seudónimo de José Vicente Peñafiel): «Se critica la ausencia de la R. del Ecuador en la exposición de Sevilla», *El Comercio*, Quito, 15 de agosto de 1929.
- RINCÓN, Wifredo: «Imágenes del barroco colonial en el Archivo Fotográfico del CSIC: legados Angulo, Marco Dorta y Sebastián. Un Proyecto de Investigación», en *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio*. Santiago de Compostela, Andavira, 2013, vol. I, pp. 251-275.
- ROBERTS, Stephen G. H.: «Hispanidad: el desarrollo de una polémica noción en la obra de Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 39 (2004), 61-80.
- RODRÍGUEZ BERNAL, Eduardo: *Historia de la Exposición Ibero-Americana de Sevilla de 1929*. Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento, 1994.
- SANGRÓNIZ, José Antonio de: *La expansión cultural de España en el extranjero y principalmente en Hispano-América*. Madrid; Ceuta, Editorial Hércules, 1925.
- SEPÚLVEDA, Isidro: *El sueño de la Madre Patria. Hispanoamericanismo y nacionalismo*. Madrid, Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos, Marcial Pons Historia, 2005.
- WOERMANN, Karl: *Historia del arte en todos los tiempos y pueblos*. Madrid, Saturnino Calleja, 1924, vol. V.
- WULFF, Fernando: *Las esencias patrias. Historiografía e historia antigua en la construcción de la identidad española (siglos XVI-XX)*. Barcelona, Crítica, 2003.





# EL IMPULSO HISTORIOGRÁFICO Y/O ARQUEOLÓGICO EN ESPAÑA. GÉNESIS, RECEPCIÓN, POSIBILIDADES<sup>1</sup>

## THE HISTORIOGRAPHIC AND/OR ARCHEOLOGICAL IMPULSE IN SPAIN. GENESIS, RECEPTION, POSSIBILITIES

Pablo Allepuz García<sup>2</sup>

Recibido: 16/11/2016 · Aceptado: 26/04/2017

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2017.17548>

### Resumen

Hubo épocas en que arqueología y arte eran una misma cosa, indefinida y sin límites claros, pero la consolidación de la arqueología y la historia del arte como disciplinas científicas a partir del siglo XVIII marcó una cesura insalvable y cada vez más acentuada entre ambas. La reciente irrupción de un arte con vocación histórica, en general, y arqueológica, en particular, fenómeno teorizado respectivamente por M. Godfrey y D. Roelstraete, ha servido para acercar dichas posturas distantes y propiciar algunos proyectos de investigación y expositivos transversales. Este artículo pretende aclarar el sustrato epistemológico sobre el que se construyen tales proyectos, analizar su gestación en el contexto internacional, calibrar la recepción de los mismos en España y, por último, poner al descubierto las lagunas que han quedado inexploradas para sugerir posibilidades ulteriores de desarrollo en función de todo ello.

### Palabras clave

Arqueología; arte contemporáneo; impulso historiográfico; artista; historiador.

### Abstract

There were times when archeology and art used to be one and the same thing, indefinite and without clear boundaries, but the consolidation of archeology and art history as scientific disciplines from the eighteenth century onwards marked an

---

1. Este artículo fue elaborado en el marco de la Beca de Iniciación a la Investigación que disfruté en la Universidad de Córdoba, su promotora, entre los meses de marzo de 2015 y julio de 2016, dentro del Grupo de Investigación *Sísifo* (PAIDI HUM-236) y su Proyecto de Investigación «Del registro estratigráfico a la sociedad del conocimiento: el patrimonio arqueológico urbano y rural como agente de desarrollo sostenible» (HAR2013-43389-R). Quiero, desde aquí, dar las gracias a la Universidad por su concesión y la iniciativa, al Grupo por su acogida y, en especial, a mi director, Desiderio Vaquerizo Gil, por su atención, confianza y paciencia.

2. Instituto de Historia – Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (IH-CCHS, CSIC). C. e.: [pabloallepuz@gmail.com](mailto:pabloallepuz@gmail.com)

unbridgeable and increasingly accentuated caesura between the two. The recent emergence of an art with vocation to history, in general, and archaeology, in particular, a phenomenon respectively theorized by M. Godfrey and D. Roelstraete, has served to bring together these distant positions and to promote some interdisciplinary research and curatorial projects. This article aims to clarify the epistemological substrate on which such projects are built, to analyze their gestation within the international context, to calibrate their reception in Spain and, finally, to expose the gaps that remain unexplored in order to suggest further possibilities of development.

### Keywords

Archaeology; Modern Art; Contemporary Art; Historiographic Turn; Artist as Historian.

.....

## 1.- ENTRE ARQUEOLOGÍA Y ARTE

### 1.1.- DEL HUMANISMO A LA ESPECIALIZACIÓN CIENTÍFICA

Hubo un tiempo, a partir de la adquisición de una verdadera conciencia histórica durante el Renacimiento, en que arqueología y arte venían a ser casi una misma cosa, y sus límites, si es que los había, eran difusos e inciertos; baste recordar que Rafael vigilaba el patrimonio arqueológico, que Miguel Ángel y Bernini restauraban las piezas antiguas o que el coleccionismo tenía un importante componente de eclecticismo<sup>3</sup>. Así se comprende la enorme influencia de los descubrimientos arqueológicos sobre cada época y el alcance de sus consecuencias: la *Domus Aurea* de Nerón a finales del siglo XV, el *Apolo de Belvedere* y el grupo escultórico *Laocoonte y sus hijos* en los primeros años del XVI, las catacumbas en el XVII, Herculano y Pompeya en la primera mitad del XVIII, el Egipto de Napoleón poco después, la Grecia clásica durante el XIX, e incluso podríamos considerar, con no pocos matices, las grandes campañas antropológicas del XX en este sentido<sup>4</sup>... todos los cuales han contribuido en menor o mayor medida a reescribir la historia de la cultura occidental, modificando la relación con el pasado, y a impulsar nuevas concepciones artísticas, actuando ostensiblemente sobre el presente.

Esa indistinción disciplinaria fue atajada durante la Ilustración como necesidad de poner orden en todas las categorías existentes, y así se manifestó, entre otras, a través de las aportaciones fundacionales a la Estética por parte de Alexander Gottlieb Baumgarten, quien introdujo dicho término en sus *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía* (1735) y lo desarrolló en su obra homónima *Aesthetica* (1750 y 1758); a la Historia del Arte y la Arqueología por parte de Johann Joachim Winckelmann, autor de las *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura* (1755); o a la Crítica de Arte por parte de Denis Diderot, toda vez que comenzó a valorar las obras de los salones en 1759 con una carta publicada en *Correspondance littéraire*<sup>5</sup>. Tales trabajos, sumados a iniciativas paralelas, marcaron el punto de partida de un proceso de progresiva especialización y aislamiento de las ciencias de la cultura, del espíritu o humanas, que se acentuaría durante el siglo XIX a medida que las mismas se consolidaban al servicio del pensamiento positivista y las políticas nacionalistas, algo que todavía continuaría entrado el siglo XX<sup>6</sup>: Historia del Arte y Arqueología, en suma, compartían espacio dentro de las universidades

3. CANO de GARDOQUI GARCÍA, José Luis: *Tesoros y colecciones: orígenes y evolución del coleccionismo artístico*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2001.

4. TORRENTE, Virginia: «En deuda con la arqueología», en AA.VV.: *Arqueológica* (Catálogo de exposición: Madero Madrid, 25/01/2013 - 09/05/2013). 3-9.

5. Cfr. BOZAL, Valeriano (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I, Madrid, Antonio Machado, 2004, 19-198.

6. Cfr. RUSSELL, Ian Alden: «The Art of the Past: Before and After Archaeology», en AA.VV.: *The Way of the Shovel. On the Archaeological Imaginary in Art* (Catálogo de exposición: Museum of Contemporary Art Chicago, 09/11/2013 - 09/03/2014). Chicago, University of Chicago Press, 296-313.

e incluso objeto de estudio, pero tomaron caminos distintos y fueron subrayando cada vez más sus diferencias.

## 1.2.- ¿CONTRADICCIÓN EN TÉRMINOS?

Según la proyección de esta deriva de pensamiento, desde una perspectiva actual, hablar de algo así como una *arqueología del arte moderno*, o simplemente yuxtaponer los términos *arqueología* y *arte contemporáneo*, podría parecer un perfecto oxímoron: en principio, con un espíritu acrítico, la arqueología se encargaría de sacar del subsuelo la memoria del pasado más remoto, de las civilizaciones primitivas, mientras que el arte contemporáneo, especialmente a partir de la ruptura vanguardista, se encargaría por contra de defender un modelo distinto, concentrado en la transformación del presente con la mirada puesta en el futuro<sup>7</sup>. Se trataría así de un binomio en apariencia irreconciliable, pero tanto más a causa de un malentendido constitutivo en torno a qué cosa sean la arqueología y el arte contemporáneo que por una verdadera oposición de sustancias y esencias, tal como se irá explicando.

Existe una tendencia generalizada, y si se me permite equivocada, a considerar la arqueología en un sentido estricto, limitado a una etimología simplista, que separa *arqueo-* de *-logía*, o lo que es lo mismo, que la restringe a una *ciencia de los tiempos antiguos*; sin embargo, ocurre en este caso como en la definición de la *filosofía*, tan a menudo reducida a la expresión *amor por la sabiduría*, sin entrar en mayores problematizaciones, y en realidad mucho más compleja y rica. Durante las últimas cuatro o cinco décadas, los teóricos de la ciencia arqueológica han removido cielo y tierra, tal vez más cielo que tierra, para desnudar su actividad intelectual de los prejuicios que propios y extraños le habían ido adjudicando<sup>8</sup>. Gracias a sus esfuerzos académicos y divulgativos han desmentido las ideas preconcebidas hasta matizar la consideración tópica de la disciplina: que no persigue la monumentalidad de las estructuras ni la espectacularidad de los bienes muebles, sino la información que unas y otros ofrecen por sí mismos y en relación con su matriz; que la excavación en extensión y profundidad constituye un recurso útil, aun cuando irreversible, pero en ningún caso imprescindible para generar conocimiento histórico; que no se circunscribe únicamente a los tiempos prehistóricos y antiguos, sino que puede aplicarse al pasado más reciente, también a la actualidad<sup>9</sup>.

7. de MICHELI, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza, 2014; BÜRGER, Peter: *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires, Las Cuarenta, 2010. Cfr. FOSTER, Hal: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal, 2001; KRAUSS, Rosalind E.: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza, 1996.

8. Cfr. BAHN, Paul: *The History of Archaeology. An Introduction*. Nueva York, Routledge, 2014; GUTIÉRREZ LLORET, Sonia: *Arqueología. Introducción a la historia material de las sociedades del pasado*. Alicante, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2001.

9. BUCHLI, Victor y LUCAS, Gavin: «The absent present», en BUCHLI, Victor y LUCAS, Gavin (eds.): *Archaeologies of the Contemporary Past*. Londres y Nueva York, Routledge, 2001, 3-18.

Manuel Molinos Molinos, de manera significativa y hasta un poco forzada, imagina la hipótesis de unos *Arqueólogos en la feria*<sup>10</sup>, homólogos del *etnólogo en el metro* de Marc Augé, capaces de aplicar la metodología a los aspectos más banales de la vida cotidiana. En esta línea conceptual se comprenden las arqueologías subacuática, del paisaje, de la arquitectura, industrial o incluso de la basura, y una conceptualización genérica de la arqueología que las pueda englobar a todas: «ciencia histórica [es decir, ni ciencia auxiliar de la Historia ni mero instrumento] con fundamentos teóricos y metodológicos propios [esto es lo más importante] que tiene como objetivo último recrear la historia del hombre a través de la recuperación, el análisis, el estudio y la interpretación de sus restos materiales [y esto la diferenciará de otras disciplinas, como la paleografía o la numismática]».

Tal esfuerzo ha encontrado su trasunto en la legislación en materia de bienes culturales hasta el punto de llegar a una situación un tanto ambigua, como la que recoge la Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985 (Título V, Artículo 40.1), todavía vigente:

«forman parte del Patrimonio Histórico Español los bienes muebles o inmuebles de carácter histórico, susceptibles de ser estudiados con metodología arqueológica, hayan sido o no extraídos y tanto si se encuentran en la superficie o en el subsuelo, en el mar territorial o en la plataforma continental. Forman parte, asimismo, de este Patrimonio los elementos geológicos y paleontológicos relacionados con la historia del hombre y sus orígenes y antecedentes».

Definir es negar, y la verdad es que aquí se niega bien poco. El epígrafe no incide tanto sobre el objeto de estudio de la arqueología, sobre la cosa en sí, como sobre la naturaleza de esa aproximación, es decir, un bien cultural no es arqueológico de partida, sino que lo es en tanto que puede ser abordado desde la metodología arqueológica. Así pues, podríamos hacernos la siguiente pregunta: si nos enfrentamos, por ejemplo, a una pintura (bien mueble) colgada en un museo (no extraída del subsuelo, en la plataforma continental) desde una metodología arqueológica... ¿dicha pintura pasaría a ser considerada patrimonio arqueológico? No se me ocurren demasiadas objeciones a esta interpretación interesada del marco legal, sino que diría, al igual que Colin Renfrew a propósito de Mark Dion: «podría ser arte, pero es arqueología»<sup>11</sup>. La conclusión, obvia por otra parte, es la imposibilidad de cualquier definición, algo no muy distinto a lo que sucede con el arte contemporáneo, siempre escurridizo a clasificaciones o esquematizaciones del más variado género<sup>12</sup>. Se trata, en cierta manera, de la famosa disquisición de Nelson Goodman cuando en *Maneras de hacer mundos* desplaza la pregunta «¿qué es el arte?» y la sustituye por «¿cuándo hay arte?»<sup>13</sup>.

10. MOLINOS MOLINOS, Manuel *et al.*: *Arqueólogos en la feria*. Jaén, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Jaén, 1996.

11. RENFREW, Colin: «It May Be Art but It Is Archaeology», en AA.VV.: *Mark Dion. Archaeology*. Londres, Black Dog Publishing, 1999.

12. FREELAND, Cynthia: *Pero, ¿esto es arte? Una introducción a la teoría del arte*. Madrid, Cátedra, 2010.

13. GOODMAN, Nelson: *Maneras de hacer mundos*. Madrid, Visor, 1990, 87-94.

Contribuye por otra parte a toda esta confusión el empleo más o menos metafórico que se le ha venido dando al término *arqueología* desde bien entrado el siglo XIX, sobre todo a propósito de los estudios acerca de la psique<sup>14</sup>: Thomas de Quincey y su texto «El palimpsesto de la mente humana»; las teorías de Sigmund Freud, como la de «Construcciones en análisis», y especialmente su paradigma del denominado *bloc mágico*; el «Excavar y recordar» de Walter Benjamin, donde se pone de manifiesto la importancia del contexto del recuerdo o de la extracción; el pensamiento espacial de Gilles Deleuze y Félix Guattari y la recuperación del concepto nietzscheano de *genealogía* en obras como la *Arqueología del saber* de Michel Foucault, en particular su introducción y su capítulo cuarto<sup>15</sup>; o los más recientes *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*<sup>16</sup> y *Archaeologies of Presence*<sup>17</sup>. El resultado final, dada su enorme proliferación, es que el término ha quedado vaciado de contenido y repuesto con otro distinto, menos ajustado a la realidad, convirtiéndose a lo sumo en un marchamo atractivo<sup>18</sup>, como se verá más adelante, cuando no en una pura construcción retórica.

Defiendo, en cambio, y por tanto, una concepción no *temporalista* ni *metafórica* de la arqueología, pues no respetan sus características específicas, sino otra centrada en sus fundamentos heurísticos y metodológicos, más provechosa en su comparación con el arte contemporáneo. En este sentido, haré un sucinto estado de la cuestión internacional y una primera aproximación al contexto nacional para sugerir, por último, un modelo alternativo a los existentes.

## 2.- UN CAMBIO DE PERSPECTIVA GLOBAL

### 2.1.- ALGUNOS PRECEDENTES

La recuperación de aquellas miradas paralelas y cruzadas entre arqueología y arte, mucho más madura por la consciencia del acto de rebeldía epistemológica implícito en ella, tiene algunos precedentes tempranos en exposiciones como *From Art to Archaeology*<sup>19</sup> de Alexandra Noble y, sobre todo, en algunas investigaciones colectivas y pioneras de Colin Renfrew, Elizabeth DeMarrais y Chris Gosden: los dos congresos convocados al respecto y los sendos volúmenes resultantes, encabezados uno por el

14. KUSPIT, Donald: «A Mighty Metaphor: The Analogy of Archaeology and Psychoanalysis», en GAMWELL, Lynn y WELLS, Richard (eds.): *Sigmund Freud and His Art: His Personal Collection of Antiquities*. Nueva York, Harry Abrams, 1989, 133-153; Cfr. RUSSELL, Ian Alden: *Op. Cit.*

15. FOUCAULT, Michel: *Arqueología del saber*. México D.F. - Buenos Aires - Madrid - Bogotá, Siglo Veintiuno, 1979, 3-29 y 227-330.

16. JAMESON, Fredric: *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Nueva York, Verso, 2005.

17. GIANNACHI, Gabriella, KAYE, Nick y SHANKS, Michael: *Archaeologies of Presence. Art, Performance and the Persistence of Being*. Londres, Routledge, 2012.

18. HOLTORF, Cornelius: *Archaeology is a brand! The Meaning of Archaeology in Contemporary Popular Culture*. Oxford, Archaeopress, 2007.

19. NOBLE, Alexandra (ed.): *From Art to Archaeology*. Londres, South Bank Centre, 1991.

primero<sup>20</sup> y otro por la segunda<sup>21</sup>, sentaron las bases de una verdadera consideración científica del asunto y su consecuente inclusión dentro de las preocupaciones de la academia, al menos del ámbito británico. A ello bien pueden sumarse, además, algunas aportaciones sugerentes pero dispersas, de escaso recorrido, motivadas por ferias de arte, bienales internacionales o exposiciones temáticas, entre las que destacan las referidas al artista Mark Dion<sup>22</sup>, sin duda paradigma de esta tendencia e impulsor en gran medida de su popularización.

El punto de inflexión decisivo fue no obstante un artículo de Mark Godfrey titulado «The Artist as Historian»<sup>23</sup>. Allí revisaba la escasa importancia que se le había dado a la representación histórica en los movimientos de la abstracción, el pop, el arte conceptual y la apropiación, más interesados *a priori* en la propia condición de la imagen que en su contenido, tanto por parte de los artistas como de los críticos, y el enorme contrapunto que suponían las tendencias recientes basadas en el objeto, cuyos ejemplos conspicuos va desgranando dentro de bloques más o menos afines como los lugares de memoria, la búsqueda en archivo, la (auto-)biografía y la *performance*, ocupándose por último de un análisis exhaustivo de la obra de Matthew Buckingham; todo este corpus se convertirá en referencia constante para los autores posteriores, en un grado todavía no bien medido.

## 2.2.- EL IMPULSO HISTORIOGRÁFICO (Y/O ARQUEOLÓGICO)

Sobre esta base, reconocida por él mismo, y no sobre otras similares<sup>24</sup>, cercanas en fechas y geografía, Dieter Roelstraete escribió el que está considerado como manifiesto de la presencia de lo arqueológico en el arte: «The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art»<sup>25</sup>, un texto de apenas siete páginas aparecido en la revista digital *e-flux* mediante el cual explicaba el *impulso historiográfico* imperante en el arte reciente; apenas dos meses después, lo continuaba con «After the Historiographic Turn: Current Findings»<sup>26</sup>, en la misma plataforma, aclarando ciertos puntos de la primera versión.

El argumento capital de Roelstraete es que un buen número de artistas buscan definir su arte en relación a la Historia o, como resume más adelante con un elocuente juego de palabras, que esos artistas han transitado desde el *storytelling* al

20. RENFREW, Colin, GOSDEN, Chris y DEMARRAIS, Elizabeth (eds.): *Substance, memory, display. Archaeology and Art*. Cambridge, McDonald Institute for Archaeological Research, 2004.

21. DEMARRAIS, Elizabeth, GOSDEN, Chris y RENFREW, Colin (eds.): *Rethinking Materiality. The Engagement of Mind with the Material World*. Cambridge, McDonald Institute for Archaeological Research, 2004.

22. Renfrew, Colin: «It May Be Art but It Is Archaeology», en AA.VV.: *Mark Dion. Archaeology*. Londres, Black Dog Publishing, 1999.

23. GODFREY, Mark: «The Artist as Historian», *October*, 120 (2007), 140-172.

24. SALTZMAN, Lisa: *Making Memory Matter: Strategies of Remembrance in Contemporary Art*. Chicago, University of Chicago Press, 2006; GIBBONS, Joan: *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*. Nueva York, I. B. Tauris, 2007; VAN DER STOK, Frank, GIERSTBERG, Frits y BOOL, Flip (eds.): *Questioning History. Imagining the Past in Contemporary Art*. Rotterdam, Nai Publishers, 2008.

25. ROELSTRAETE, Dieter: «The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art», *e-flux journal*, 4 (marzo 2009), 1-7.

26. ROELSTRAETE, Dieter: «After the Historiographic Turn: Current Findings», *e-flux journal*, 6 (mayo 2009), 1-10.



*history-telling*. Se distinguen del citacionismo o apropiacionismo posmodernos porque han alcanzado un estadio crítico superior, y se refleja en la forma y el contenido de prácticas centradas en el relato histórico, el archivo, el documento, el acto de excavar y desenterrar, el monumento, el arte de la reconstrucción y la recreación o el testimonio, ya sean obras que recuerdan (*modo historiográfico*) u obras sobre el recuerdo y el olvido (*modo meta-histórico*); podríamos cuestionar en este punto, más allá de la terminología, si ese comentado recurso a la memoria es verdaderamente algo reciente en el arte, o si por el contrario es una cualidad inherente a la imagen, consustancial al arte de todos los tiempos, como sostiene sin ir más lejos Hans Belting<sup>27</sup>...

No se prodiga Roelstraete en ejemplos, apenas citando a Robert Smithson, Haim Steinbach, Mark Dion, Miguel Ángel, Gerard Byrne, Tacita Dean, Felix Gmelin y Deimantas Narkevicius, incluyendo unas pocas imágenes de Jeff Wall, Roy Arden, Goshka Macuga, Mark Dion, Jason Dodge, Helen Levitt y Zoe Leonard, y aportando una lista muy sucinta de artistas que podrían entrar en dicha órbita; muchos de los cuales, por cierto, pasarían después a formar parte de sus proyectos curatoriales. Resulta curioso, y hasta cierto punto inquietante, que saque a colación el famoso comentario de Miguel Ángel acerca de que extraía las figuras de sus esclavos del mármol<sup>28</sup>, en un proceso de ligeras reminiscencias arqueológicas, y que sin embargo omite aquella escena memorable en la que realizó un Cupido durmiente, lo enterró para hacerlo pasar por estatua clásica y la desenterró para confundir al cardenal Riario gracias a su genio capaz de imitar a los grandes maestros de la antigüedad; este hecho anecdótico, pero significativo, bien puede servir para calibrar el rigor arqueológico de la concepción de Roelstraete.

Los motivos que aduce para tan radical giro en el arte son numerosos, pero sólo termina explicitando un par. En primer lugar, la crisis de la historia como disciplina intelectual y como ámbito académico, según él una historia miope, replegada en la micro-historia para refugiarse del desmoronamiento posmoderno de los grandes relatos y así acomodarse en la desideologización de la academia: «art has doubtlessly come to the rescue, if not of history itself, then surely of its telling»<sup>29</sup>, esto es, frente al olvido impuesto por la sociedad, el recuerdo repuesto por el arte; de ahí que tome como zona privilegiada el centro y el este de Europa, dada la huella latente del pasado comunista<sup>30</sup>. No en vano, se destacan tres acontecimientos históricos recientes como pilares fundamentales del cambio, a saber, la caída del Muro de Berlín en 1989 y la disolución de la Unión Soviética en 1991, apostilladas por la repercusión de *El fin de la Historia* de Francis Fukuyama, y de alguna manera también el atentado de las Torres Gemelas en 2001<sup>31</sup>. Cabría preguntarse, a juzgar

27. BELTING, Hans: *Antropología de la imagen*. Buenos Aires - Madrid, Katz Editores, 2012.

28. ROELSTRAETE, Dieter: «The Way»... 5; ROELSTRAETE, Dieter: «Field Notes», en AA.VV.: *The Way of the Shovel. On the Archaeological Imaginary in Art* (Catálogo de exposición: Museum of Contemporary Art Chicago, 09/11/2013 - 09/03/2014). Chicago, University of Chicago Press, 2013, 45.

29. ROELSTRAETE, Dieter: «The Way»... 3.

30. Cfr. HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel: *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia, Editorial Micromegas, 2012, 77-81.

31. ROELSTRAETE, Dieter: «Field Notes»... 33-37; AA.VV.: *The Way*... 8.

por esta peculiar periodización, dónde colocar las *Time Capsules* (1974-1987) de Andy Warhol o el *Déjeuner sous l'herbe* (1983) de Daniel Spoerri, entre otras muchas obras similares que ya participaban de esta tendencia antes de sus presuntos hitos principales. En segundo lugar, una reorientación epistemológica de toda la sociedad de la información y el conocimiento, en general, y una academización y complejización teórica de la actividad artística, en particular, según las cuales el artista actual apenas conserva nada de artesano y sí ha adquirido en cambio mucho de investigador: el artista como antropólogo<sup>32</sup>, el artista como etnógrafo<sup>33</sup>, el artista como historiador<sup>34</sup>... y ahora el artista como arqueólogo.

En ningún momento, ni en Roelstraete ni en otros autores, se ha puesto en relación la *arqueologización del arte* con la crisis del modelo de *arqueología profesional* y el auge de la denominada *arqueología pública*<sup>35</sup>, asumida de forma reciente en España<sup>36</sup> pero de una larga tradición en el ámbito anglosajón, cuya influencia en la percepción social de la arqueología ha sido significativa<sup>37</sup> y probablemente haya jugado algún papel en dicho giro artístico.

### 2.3.- EL ARTISTA-COMO-ARQUEÓLOGO EN EL MUSEO: *THE WAY OF THE SHOVEL*

Como él mismo señala<sup>38</sup>, aquellos artículos publicados en *e-flux* gozaron de una fortuna crítica muy favorable y una repercusión internacional casi inmediata, reimprimiéndose en varias ocasiones y tomando cuerpo mediante exposiciones cada vez de mayor calado. Ése es el contexto en el que hay que entender *The Way of the Shovel*, celebrada en el Museum of Contemporary Art de Chicago entre noviembre de 2013 y marzo de 2014, a la vez refrendo del proyecto por parte de la institución e ilustración vívida de sus reflexiones teóricas.

Refrendo por parte de la comunidad científica porque supo rodearse de artistas e investigadores solventes, referentes indiscutibles muchos de ellos en sus respectivos campos, para respaldar y apuntalar la propuesta desde perspectivas distintas y complementarias, protegiéndose en cierta manera frente a posibles críticas: Bill Brown lo acerca a las influyentes corrientes del *nuevo objetivismo*, la *filosofía orientada a los objetos* y el *realismo especulativo*<sup>39</sup>; Sophie Berrebi cuestiona la relación entre *documento* y *monumento*, valiéndose de *Le Monde, Le Louvre* (2005) de Jean-Luc Moulène, para en el fondo poner en duda la pretensión de veracidad

32. KOSUTH, Joseph: «The Artist as Anthropologist», en *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*. Cambridge, The MIT Press, 1991, 107-128.

33. FOSTER, Hal: *Op. Cit.* 175-208.

34. GODFREY, Mark: *Op. Cit.*

35. VAQUERIZO GIL, Desiderio: «Arqueología para un futuro incierto... o crónicas del desencuentro», *Pyrenae*, 46-2 (2015), 139-146.

36. ALMANSA SÁNCHEZ, Jaime (ed.): *Arqueología pública en España*. Madrid, JAS Arqueología, 2013.

37. HOLTORF, Cornelius: *Op. Cit.*

38. ROELSTRAETE, Dieter: «Field Notes»... 18.

39. BROWN, Bill: «Anarchéologie: Object Worlds & Other Things, Circa Now», en AA.VV.: *The Way...* 251-264.

incontestable de la arqueología más positivista<sup>40</sup>; Diedrich Diederichsen prolonga esta consideración a través de los lugares de memoria y la problemática a ellos aparejada<sup>41</sup>; e Ian Alden Russell traza un panorama general de las influencias mutuas entre arqueólogos y artistas<sup>42</sup>; todo lo cual se complementa con las contribuciones a la parte catalográfica de Naomi Beckwith, Karsten Lund, Moyra Davey, Rebecca Keller, Michael Rakowitz, Hito Steyerl y Zin Taylor, aunque quizá se echa en falta una toma de posición en torno a la denominada *arqueología de los medios*<sup>43</sup>.

E ilustración vívida porque tuvo la oportunidad de madurar sus dos textos anteriores y fundirlos en un capítulo extenso y profuso en citas<sup>44</sup>, como legado definitivo, justificando con más detalle su posicionamiento y, sobre todo, aplicándolo a las obras de arte que allí se concitaban por medio de análisis individuales, con la mencionada ayuda de sus colegas. Así ocurre positivamente en algunos casos, como los de Pamela Bannos y su interesante proyecto sobre la evolución de Chicago, por la calidad de su pensamiento espacial y la recuperación de la memoria reciente del lugar; de Derek Brunen y la excavación de su propia tumba, por el giro autorreferencial del proceso pretendidamente objetivo de excavación; de Moyra Davey y sus fotografías del polvo acumulado, por documentar la conformación constante de un registro arqueológico de lo cotidiano; de Michael Rakowitz y sus reconstrucciones de piezas del Museo Nacional de Bagdad con material de desecho local, por la explotación de las tensiones geopolíticas asimétricas y el expolio bélico; de David Schutter y sus reproducciones de cuadros famosos sepultados bajo capas de pintura, por la emergencia fundamental de conceptos como estratigrafía y palimpsesto; o de Mark Dion, sin el cual una exposición semejante estaría incompleta, por su aproximación al instrumental y el ambiente laboral del arqueólogo<sup>45</sup>.

Sin embargo, da la impresión de que la selección de obra y los textos interpretativos en lugar de enriquecer y complejizar su postura llegan incluso a contradecirla e invalidarla en parte: el catálogo va saltando de artista en artista por orden alfabético, pero no a la manera de la autobiografía de Roland Barthes para cuestionar el género literario en que se inserta, sino simplemente por comodidad, perdiendo así la oportunidad de construir discurso con otra ordenación; las descripciones se dispersan por norma en la trayectoria del artista en cuestión, en un repaso por obras anteriores y no siempre expuestas, evidenciando así una cierta *fe en el autor* y un correspondiente miedo a la obra de arte en sí; la diversidad de planteamientos no es tan amplia como podría haber sido, cayendo una y otra vez en los mismos tópicos recurrentes (el ritmo del paso del tiempo, la ruina de la ciudad postindustrial, los medios tecnológicos obsoletos, la memoria colectiva del antiguo bloque comunista, la posibilidad de una arqueología del futuro, el salón de psicoanálisis de Freud

40. BERREBI, Sophie: «Not-So-Transparent Things», en AA.VV.: *The Way...* 266-276.

41. DIEDERICHSEN, Diedrich: «Mourning States and Their Minimalist Citizens: On European Memorial Culture», en AA.VV.: *The Way...* 278-294.

42. RUSSELL, Ian Alden: *Op. Cit.*

43. Cfr. HUHTAMO, Erkki y PARIKKA, Jussi (eds.): *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*. Berkeley - Los Ángeles - Londres, University of California Press, 2011.

44. ROELSTRAETE, Dieter: «Field Notes»...

45. AA.VV.: *The Way...* 100.

o la noción de entropía, repetida hasta seis veces); y lo peor de todo, muchas de las obras difícilmente contienen una referencia o reflexión arqueológica clara, tan sólo *historiográfica* en un sentido amplio si acaso, como ocurre con las representaciones de Lene Berg, Tacita Dean, Rebecca Keller, Jason Lazarus, Deimantas Narkevicius, Sophie Nys, Gabriel Orozco, Anri Sala, Hito Steyerl, Shellburne Thurbe o Ana Torfs.

En cualquier caso, Roelstraete ha quedado consagrado como el teórico del *artista en tanto que arqueólogo* a pesar de que la poca especificidad metodológica de su propuesta lo convierte en una mera continuación del *artista como historiador* de Godfrey; se replica aquí, por desgracia, en el mundo del arte, la misma consideración manida de la arqueología como ciencia menor, auxiliar de la historia.

### 3.- LA RECEPCIÓN DEL IMPULSO EN ESPAÑA

#### 3.1.- MATERIALIZAR EL PASADO ESPAÑOL

Las reflexiones a propósito del impulso historiográfico y/o arqueológico en España se han venido produciendo no tanto en el ámbito de la investigación y el debate teórico cuanto a través de proyectos curatoriales y la actividad de los propios artistas, según una dinámica por tanto bastante más natural y práctica. Podrían citarse entre ellos *El pasado en el presente y lo propio en lo ajeno* (La Laboral de Gijón, 2008), de Juan Antonio Álvarez Reyes; *Así se escribe la historia* (La Casa Encendida, 2008), de Chema González; *Imaginar-Historiar* (Centro de Arte 2 de Mayo, 2009), de Sergio Rubira y Mónica Portillo; o *Ejercicios de memoria* (Centre d'art La Panera, 2011), de Juan Vicente Aliaga<sup>46</sup>. Con ser todas ellas de la mayor relevancia, destacaría en cambio otra menos atendida pero tal vez más oportuna dentro de la genealogía que pretendo trazar. Me refiero a *Estratos. Proyecto de Arte Contemporáneo*, la iniciativa de Nicolas Bourriaud para la ciudad de Murcia entre enero y marzo de 2008<sup>47</sup>, y al libro paralelo compilado por Miguel Ángel Hernández-Navarro<sup>48</sup>.

Bourriaud define su propuesta expositiva en dos páginas escasas, acudiendo a la forma de la memoria en W. G. Sebald, el intercambio de espacio y tiempo en el «Tlön Ubar Orbis Tertius» de Jorge Luis Borges y el concepto de *larga duración* de Smithson, pero aun así consigue esbozar la que probablemente sea la postura más apropiada, tanto a nivel discursivo como de selección de obra, y, por cierto, una de las pocas que hace valer lo arqueológico del título:

46. Cfr. HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel: *Materializar...* 85-86; Cfr. FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: «Mnemosyne versus Clío: la historia desde el arte», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie V (Historia Contemporánea), 24 (2012), 98.

47. AA.VV.: *Estratos. Proyecto Arte Contemporáneo Murcia 2008* (Catálogo de exposición: Murcia, 31/01/2008–31/03/2008). Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia (Consejería de Cultura, Juventud y Deporte) - Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 2008.

48. HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel (ed.): *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, Proyecto Arte Contemporáneo Murcia 2008. Murcia, CENDEAC, 2008.

«La realidad de Murcia constituía el lugar ideal para llevar a cabo una exposición sobre una marcada tendencia del arte contemporáneo: hoy en día muchos artistas toman prestados los métodos de la arqueología, excavan en el mundo contemporáneo o en la Historia con la misma minuciosidad investigadora que los especialistas en civilizaciones desaparecidas. Se trata, en este caso, de una arqueología desarrollada desde el punto de vista del método, no tanto como ámbito de conocimientos especializados, y mucho menos como una forma de nostalgia. [...] Estas investigaciones arqueológicas pueden, de este modo, aplicarse tanto al pasado más remoto como a los acontecimientos más próximos en el tiempo e incluso a nuestra actualidad»<sup>49</sup>.

Resulta una verdadera lástima que el pequeño catálogo, casi un programa de mano, apenas despliegue estas ideas fundamentales, tarea que habría sido muy necesaria, y que los comentarios sobre cada artista sean igualmente sucintos, centrados de nuevo en la trayectoria vital y expositiva más que en el análisis de la obra. Queda compensado sólo en parte mediante el seminario paralelo organizado por el CENDEAC, «Heterocronías: temporalidad e imagen en la contemporaneidad», posteriormente publicado<sup>50</sup>, pues tampoco allí aprovecha Bourriaud para ahondar en el asunto, sino que ofrece tan solo una traducción de un texto anterior, «Topocrítica. El arte contemporáneo y la investigación geográfica», relacionado con el proyecto de manera tangencial. Las aportaciones de Andreas Huyssen, Mary Ann Doane, Gary Shapiro, Pamela M. Lee, José Luis Villacañas Berlanga, José Luis Molinuevo, Manuel Cruz y Peter Osborne no solucionan dicha situación, pese a poner sobre la mesa motivos de discusión interesantes, por cuanto se alejan cada vez más del punto de partida arqueológico.

Si entonces ya aparecía Miguel Ángel Hernández-Navarro como actor importante, coordinando las distintas actividades concitadas en la ocasión murciana, gracias a aquella experiencia, y a otras similares por su cuenta, se convertiría en protagonista al escribir su *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*<sup>51</sup>, síntesis madura e imprescindible de tales preocupaciones, equiparable tal vez a la labor de Godfrey. El ensayo se articula en torno a cuatro capítulos bien trabados en los que, respectivamente, se expone el campo dentro del cual se desenvuelve el autor; se propone el pensamiento de Walter Benjamin como línea argumental definitoria; se ponen en práctica tales nociones sobre casos españoles recientes; y se extrae la conclusión general de una recuperación de la experiencia a partir de lo material.

Comienza imbricando el *giro de la historia* como un paso más allá y una deriva del más general *giro de la memoria*, sin tomar parte en las discusiones maniqueas que oponen ambos extremos, sino más bien, con Enzo Traverso, tratando de reconciliarlas en una visión más compleja e inteligente: «quizá deberíamos partir de una sencilla diferencia y entender la memoria como un término general, abarcador, que está relacionado con el recuerdo no reglado del pasado; y la Historia como un

49. AA.VV.: *Estratos...* 2-3.

50. HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel (Ed.): *Heterocronías...*

51. HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel: *Materializar...*

campo de conocimientos que produce la escritura de ese pasado»<sup>52</sup>; pretende así esquivar la contradicción que supondría subtitular su libro *el artista como historiador* y hablar a continuación de actos de memoria, en el sentido que retoma de Mieke Bal, pero también corre el riesgo de hacer de esa *Historia* algo demasiado amplio, perdiendo la oportunidad de problematizar los matices de cada disciplina.

Este posicionamiento encuentra una feliz y coherente justificación, como se ha anunciado, en las concepciones *histórico-memorísticas* benjaminianas de la apertura del tiempo, de la Historia como algo no cerrado, de la condición política de tal posibilidad, de los desechos y los harapos olvidados como documentos privilegiados para la reconstrucción del pasado, de la imagen dialéctica, del mostrar sin intervenir mediante la técnica del montaje, y de la presencia casi metafísica de la esencia de la Historia en el objeto material...; en resumen, si el pasado está abierto y puede modificarse en el presente, el artista puede hacer historia y ese hacer-historia será político. Hasta tal punto es así, que sostiene la tesis de que son los artistas recientes, merced a los impulsos ya comentados, quienes han llevado a cabo por fin el modelo historiográfico vislumbrado por Benjamin, y lo explica con cierta vehemencia a través de algunos ejemplos españoles paradigmáticos, orientados por supuesto hacia los traumas aún abiertos de la dictadura franquista y la transición democrática.

Es el caso, entre otros muchos, de *La tierra de la madre* (1996-1997) de Marcelo Expósito, *El síndrome de Guernica* (2011) de Fernando Sánchez Castillo, *Ensamblajes* (2006) de Juan José Pulgar, *El final aquí* (2008) de Jorge Barbi, el *Archivo FX* de Pedro G. Romero, el trabajo para el *Camp de la bota* de Francesc Abad o *Málaga 1937* (2007) de Rogelio López Cuenca, todos ellos debidamente comentados, además de las referencias puntuales a Avelino Sala, Bleda y Rosa, Rosell Meseguer, Ana Teresa Ortega, Pedro Ortuño y María Ruido; este análisis detenido de obras constituye con toda seguridad uno de sus aspectos más sobresalientes en comparación con otros esfuerzos anteriores, carentes de esa atención por la formalización de la obra y la relación con su contexto.

Reserva lo mejor, claro está, para el final: es justo en el apartado «Desenterrar la memoria», no por casualidad en torno a lo arqueológico, donde sus ideas cobran todo el sentido y quedan confirmadas a través del comentario de *El instante de la memoria. Una novela documental* (2010) de Virginia Villaplana, de *Memoria oral. Secreto 4* (2006) de Montserrat Soto y sobre todo de *Oscuro es la habitación donde dormimos* (2004) de Francesc Torres, núcleo determinante del ensayo. Sin embargo, pese al lúcido análisis del autor, en los tres casos parece identificarse arqueología con excavación, como él mismo indica «en un sentido literal»<sup>53</sup>, y aun podría decirse algo más: la arqueología como apéndice de la historia, máxime a juzgar por su posición dentro de la jerarquía de contenidos, cuando a todas luces parece reclamar un estudio monográfico aparte.

52. *Ibidem*, 28 y 31.

53. *Ibidem*, 99.

Y ese estudio monográfico debería retomar los muchos aciertos de los proyectos de Bourriaud y Hernández-Navarro, referentes indispensables a estas alturas, para dotarlos de mayor profundidad desde una perspectiva específicamente arqueológica.

### 3.2.- EL CAMINO DE LA PALA: ARQUEOLÓGICA

La sincronización del impulso arqueológico en el Estado español con el panorama internacional está determinada en buena medida por el proyecto *Arqueológica*, desarrollado por la comisaria independiente Virginia Torrente en Matadero Madrid entre enero y mayo de 2013; una simple comparación en las fechas arroja el carácter paralelo, e incluso algo previo, respecto a la gran exposición del Museo de Chicago. Aquél no viene precedido de tan candentes debates críticos como ésta y el aparato teórico por tanto es bastante menor, aunque no implica una falta de teorización, antes al contrario, pues el catálogo, en inglés y español, da cuenta de tales avances: Virginia Torrente expone su perspectiva mediante la introducción «En deuda con la arqueología»<sup>54</sup>, quizá demasiado condicionada por el peso excesivo de lo antropológico en detrimento del método arqueológico, pero crítico también con algunos aspectos asumidos como axiomas, por ejemplo la capacidad de los artistas para construir historia ellos mismos; colabora también Roelstraete con un texto titulado «Notas de campo», básicamente una traducción de sus textos ya comentados; y cierra Jacinto Antón con «¿Sueñan las momias con el *body art*?», un repaso personal por el tema con ciertas anotaciones de gran interés.

La exposición se limitó a ocho piezas de otros tantos artistas, discutidos con mayor extensión y ahínco que en la muestra de Chicago, a la que supera con soltura en este sentido: Christian Andersson, que fusionó las obras de dos exposiciones anteriores para construir una reflexión audiovisual sobre la ruina moderna; la arqueología de la mirada o de la percepción de Pedro Barateiro, pasada una vez más por el filtro de Freud; la *performance* con cinco trajes artesanales mexicanos para el baile Chinelo, muy próxima a la etnografía, de Mariana Castillo Deball; la recopilación, registro y clasificación de objetos de desecho por parte de Mark Dion, y su crítica a los conservadores métodos de la arqueología y el museo; el trabajo de campo de Daniel Guzmán sobre el yacimiento de Paquimé, y el encuentro imaginario entre el dios azteca Tezcatlipoca y el aventurero americano Ambrose Bierce; la reactivación del pasado mediante el arte que propone Diango Hernández, dentro de una ruina artificial; la confluencia de pasado cosmológico y terrestre en la incursión de Regina de Miguel en Chile; y la arqueología del cómic de Francesc Ruiz. De todo ello se deduce que adolece de casi idénticos problemas que *The Way of the Shovel*, acentuados por la ambición de algunos planteamientos, quizá no demasiado adecuados, y el riesgo experimental de la propuesta como conjunto.

Sea como fuere, la recepción del impulso arqueológico en España no podrá separarse de *Arqueológica*, valga la redundancia, con todo lo bueno y todo lo menos

---

54. TORRENTE, Virginia: *Op. Cit.*

bueno que tiene, por cuanto ofrece por vez primera la traducción del texto fundacional de la tendencia y pone en funcionamiento de algunos de sus dispositivos más reconocidos, con independencia de su mayor o menor pertinencia.

### 3.3.- UNA ARQUEOLOGÍA DEL ARTE MODERNO

Con todo, quizá el esfuerzo más relevante que se haya realizado en España a este respecto sea el libro *Arqueología del arte moderno. Cuerpo, objeto y lugar en un horizonte de extinción*<sup>55</sup>, que por desgracia ha pasado algo desapercibido. Juan Martínez Moro afronta dicho reto a lo largo de siete capítulos de similar extensión y cumplida documentación, algo encomiable teniendo en cuenta la extrema heterogeneidad de los materiales concitados en el texto: estudios históricos y estéticos, debates sobre teoría arqueológica, reflexiones filosóficas, pero también psicología, cognición o genética entre un sinfín de aproximaciones distintas; carece, sin embargo, de las referencias internacionales mencionadas anteriormente, como son las de Renfrew, ya autor ya editor, Godfrey o Roelstraete, y tampoco se hace eco del trabajo de Hernández-Navarro o Virginia Torrente, lo cual lo hace más sorprendente si cabe.

Los tres primeros capítulos funcionan a modo de introducción y justifican el posicionamiento posterior mediante múltiples argumentos en torno a la fisicidad implícita en el ejercicio arqueológico, una idea clave en todo el ensayo que remite a la superioridad de lo háptico sobre lo óptico que ya indicaba sin profundizar Roelstraete<sup>56</sup>: primero, contraponiendo un *ocaso material*, de objetualidad tradicional, en el que tiende a perderse la variedad de soportes y medios, a un nuevo *amanecer virtual*, de globalización y comunicación instantánea, con la imagen digital como vehículo privilegiado; segundo, criticando los relatos histórico-artísticos puramente visuales por sus métodos, que anteponen el significado a la experiencia material de la obra, y por sus modos de difusión, siempre a través de reproducciones imperfectas; y tercero, caracterizando todo tiempo anterior a tal amanecer virtual como un *eón* unitario, en el que los sujetos disponen de idénticas capacidades perceptivas e intelectuales, fisiológicas y de consciencia, lo cual permitirá equiparar por ejemplo el arte prehistórico y el actual. A pesar de los muchos aciertos del ensayo, por momentos verdaderamente extraordinario e inspirador, incurre en otras muchas ocasiones en esta concepción *temporalista* de la arqueología, esto es, en la identificación de la arqueología con el pasado remoto; en su caso, principalmente con las manifestaciones artísticas de la Prehistoria, a lo que vuelve con insistencia y dedica bastantes páginas.

Queda bien expuesto en el capítulo 4, «El arte moderno como yacimiento», que sirve de transición hacia la segunda parte del libro y que casi supone su verdadero inicio por cuanto presenta las posibilidades discursivas de la tríada *cuerpo-objeto-lugar*

55. MARTÍNEZ MORO, Juan: *Arqueología del arte moderno. Cuerpo, objeto y lugar en un horizonte de extinción*. Cantabria, Ediciones La Bahía, 2015.

56. ROELSTRAETE, Dieter: «The Way»... 6.



anunciada en el subtítulo. La manipulación de la materia, ya diversificada durante el Paleolítico, las intervenciones sobre el espacio de las cuevas, integrando la plasmación parietal en dos dimensiones y el volumen tridimensional, o los hipotéticos comportamientos tribales, en los que la creación artística probablemente habría jugado un papel importante, se convierten en paradigma y parangón para explicar las tendencias primitivistas de finales del siglo XIX y principios del XX, del post-impressionismo al cubismo y sus derivaciones, e incluso más allá hasta ciertas formas de *performance* de claro componente ritual.

Una vez aclarado el modelo interpretativo, por lo demás claro e intuitivo, aun cuando complejo, podrá aplicarse a muchas otras manifestaciones: en el capítulo 5, «Subjetividad somatizada», se explica el giro introspectivo, una suerte de arqueología del alma, de sondeo en las capas ocultas de la psique humana, introducido por Piranesi, Goya y los románticos, retomado con profusión en los expresionismos alemán, austríaco y abstracto, y perceptible también en el arte de acción; en el 6, «Situación espectral del objeto», se parte de los ensayos sobre la cultura material de Marx, Benjamin, MacLuhan, Baudrillard y en cierto sentido Lévi-Strauss para sustentar la línea conceptual iniciada en los *objet trouvé* y *ready-made* duchampianos y continuada por los objetos dadaístas-surrealistas, algunas concreciones informalistas, el neo-dadá, el *nouveau réalisme*, el *povera* o el pop; en el 7, «Lugar y conciencia: santuario, laberinto, cobijo, camino, claustro, observatorio...», se afronta, por último, la recreación de espacios y experiencias sensoriales holísticas, integradoras, desde la escultura en el campo expandido o la instalación hasta el *land art*, a través de artistas como Schwitters, Kaprow, Merz, Serra, Heizer, Smithson, Long, De Maria o Turrel, aunque, sin embargo, se omiten otros, como Niki de Saint Phalle en *Hon* o Louise Bourgeois en *La destrucción del padre*, que se entrelazarían bastante mejor con la postura defendida en el conjunto de la monografía.

Con toda seguridad podrán encontrarse fallas en el planteamiento, la mayoría relativas a una concepción restrictiva de la arqueología, tomada casi al pie de la letra en su etimología, a la poca flexibilidad de su historia del arte, todavía sobre los patrones hegemónicos que excluyen por norma lo no-occidental y la denominada baja cultura, o a la falta de recorrido de algunos conceptos y procedimientos específicamente arqueológicos, cuyo desarrollo habría compensado sendas carencias; en cualquier caso, como el propio Martínez Moro confiesa, su propuesta no constituye tanto una excavación del arte contemporáneo, con pretensión de exhaustividad y conclusiones rotundas, cuanto una prospección del mismo, que sugiera nuevas perspectivas, más ambiciosas y arriesgadas. A mi juicio, en un sentido triple: primero, ampliando el arco cronológico hasta el arte actual, más rico en posibilidades interpretativas; segundo, mediante el análisis de casos españoles, que han ido quedando injusta y sistemáticamente fuera del encuadre; y tercero, reconduciendo ese análisis a partir de una mirada específicamente arqueológica.

## 4.- EL ARTE COMO ARQUEOLOGÍA, LA ARQUEOLOGÍA COMO ARTE

### 4.1.- DISOLVIENDO LA INTERFACIES

Llegados a este punto, parece haber quedado claro que entre arqueología y arte contemporáneo no hay nada más que una *interfacies*, por decirlo de una manera apropiada: se trata de un término tomado de la teoría arqueológica<sup>57</sup> para designar la línea imaginaria, virtual, que delimita la extensión de una unidad estratigráfica en relación con las demás circundantes; un constructo, pues, que sólo existe en un sentido didáctico para hacer más comprensible la separación entre estratos, que no obstante se tocan, se entregan unos a otros y se contaminan de una manera mucho más orgánica. En el caso que nos ocupa, vendría a abolir dichas categorías cerradas sobre sí mismas para propiciar desbordamientos entre ellas y a matizar la escisión ficticia entre lo arqueológico y lo artístico, la supuesta confrontación entre la mirada hacia el pasado de la arqueología y hacia el futuro del arte contemporáneo, en realidad dos miradas complementarias, dos caras de una misma moneda, las dos *faces* de Jano.

A lo largo del artículo, y a través de esta imagen un tanto poética de la *interfacies*, se pretende demostrar que existen intereses comunes entre ambas disciplinas y que pueden enriquecerse mutuamente en gran medida, más allá de la mera inspiración superficial en las formas antiguas. De todo ello se deriva una conclusión de ida y vuelta: los restos arqueológicos, por su presencia en el presente, permiten una cierta interacción por parte del espectador y, en virtud de sus valores formales o históricos, una experiencia estética análoga a la del arte contemporáneo; las obras de arte contemporáneo, por su parte, perfectamente podrían llegar a ser consideradas como patrimonio arqueológico, por cuanto soportan un estudio con su metodología específica o al menos mantienen una intensa relación con las fases de su proceso científico.

### 4.2.- HACIA UN MODELO ALTERNATIVO

Por unas u otras razones, que en parte se han ido glosando hasta aquí, existe un importante vacío analítico y propositivo en torno a lo arqueológico en el arte español, por no hablar de la casi total desconexión entre las iniciativas comentadas, que bien justifica dicha panorámica global; así como, consecuentemente, muchas posibilidades todavía inexploradas en la relación entre arte y arqueología. Tampoco yo, como Martínez Moro, me atrevo a sentenciar soluciones concluyentes, pero

---

57. HARRIS, Edward C.: *Principios de estratigrafía arqueológica*. Barcelona, Editorial Crítica, 1991, 85-103; Cfr. CARVER, Geoff: «Doku-porn: Visualising Stratigraphy», en KOERNER, Stephanie y RUSSELL, Ian (eds.): *Unquiet Past. Risk Society, Lived Cultural Heritage, Re-designing Reflexivity*. Routledge, 2010, 109-122.

al menos sí que intentaré, como Renfrew y sobre todo Godfrey, señalar las estrategias principales sobre las cuales pueda construirse un proyecto específico sobre arqueología y arte; su desarrollo definitivo y su aclaración a través de ejemplos representativos habrán de realizarse en otro momento y otro lugar.

A diferencia de las exposiciones ya referidas, considero que un proyecto que ponga en diálogo arte y arqueología debería trabajar a partir de obras concretas, con análisis pormenorizados que respeten sus características formales y permitan dejar salir su capacidad teórica; en ningún caso debería venir dado por el nombre de tal o cual artista, o validado por una trayectoria consolidada al respecto, y en este sentido importará bien poco que los autores de las obras seleccionadas sean muy populares o absolutamente desconocidos. La lectura en clave arqueológica no tiene por qué encontrar necesariamente un correlato en el discurso de los artistas: en algunas ocasiones, su trabajo se vincula directamente con cuestiones arqueológicas claras; en otras, se trata de lecturas posibles, de interpretaciones más o menos dirigidas e interesadas, que probablemente nada tengan que ver con la idea inicial del artista.

Dichas obras y sus sendos análisis particulares se desplegarán sobre un eje determinado, bien definido de partida, como son las fases del proceso arqueológico, generando por tanto una suerte de tratado o manual de arqueología desde el pensamiento artístico, con el objetivo último de explotar todo el potencial de esta relación, de principio a fin: el nacimiento, auge y cataclismo de las sociedades, la descomposición y ruina de los restos materiales, la formación del yacimiento, los procesos deposicionales y pos-deposicionales, la pérdida de la memoria, la planificación cartográfica, la prospección, la excavación, los métodos de extracción, la estratigrafía, el concepto de palimpsesto, la esquematización de los resultados, las diferentes arqueologías que existen, las que podrían existir, la exposición de los elementos recuperados, la fascinación por el resto arqueológico y su fetichización, la divulgación...; por tanto, los sustratos teóricos, formatos, técnicas y motivos pueden ser bastante heterogéneos, y mucho más variados de lo que pudiera parecer en principio.

El propósito es doble pues, de una parte, sirve para repensar la ciencia arqueológica de manera integral, holística, poniendo en tela de juicio cada uno de sus elementos, y para desafiar la versatilidad del arte contemporáneo; y además, al mismo tiempo, también para proveer una herramienta didáctica de primer orden gracias a la metodología comparatista implícita, mediante la cual arqueología y arte contemporáneo se arrojan luz mutuamente para eliminar sus respectivas sombras de hermetismo: el arte puede aclarar aquello que no se comprenda de la arqueología, la arqueología aquello que no se comprenda del arte, y todo en conjunto, suscitar problemáticas nuevas e insospechadas.

Hay, en definitiva, un importante yacimiento de análisis en el arte contemporáneo a partir de los fundamentos profundos de la arqueología, y dicho yacimiento está todavía por explorar en el solar español.

## REFERENCIAS

- AA.VV.: *Estratos. Proyecto Arte Contemporáneo Murcia 2008* (Catálogo de exposición: Murcia, 31/01/2008 – 31/03/2008). Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia (Consejería de Cultura, Juventud y Deporte) - Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 2008.
- AA.VV.: *Arqueológica* (Catálogo de exposición: Matadero Madrid, 25/01/2013 - 09/05/2013). 2013. En: <<http://www.mataderomadrid.org/recursos-en-red/download/101>> [16/11/2016].
- AA.VV.: *The Way of the Shovel. On the Archaeological Imaginary in Art* (Catálogo de exposición: Museum of Contemporary Art Chicago, 09/11/2013 - 09/03/2014). Chicago, University of Chicago Press, 2013.
- ALMANSA SÁNCHEZ, Jaime (ed.): *Arqueología pública en España*. Madrid, JAS Arqueología, 2013.
- BAHN, Paul: *The History of Archaeology. An Introduction*. Nueva York, Routledge, 2014.
- BELTING, Hans: *Antropología de la imagen*. Buenos Aires - Madrid, Katz Editores, 2012.
- BERREBI, Sophie: «Not-So-Transparent Things», en AA.VV.: *The Way...* 266-276.
- BOZAL, Valeriano (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I, Madrid, Antonio Machado, 2004.
- BROWN, Bill: «Anarchéologie: Object Worlds & Other Things, Circa Now», en AA.VV.: *The Way...* 251-264.
- BUCHLI, Victor y LUCAS, Gavin: «The absent present», en BUCHLI, Victor y LUCAS, Gavin (eds.): *Archaeologies of the Contemporary Past*. Londres y Nueva York, Routledge, 2001, 3-18.
- BÜRGER, Peter: *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires, Las Cuarenta, 2010.
- CANO de GARDOQUI GARCÍA, José Luis: *Tesoros y colecciones: orígenes y evolución del coleccionismo artístico*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2001.
- CARVER, Geoff: «Doku-porn: Visualising Stratigraphy», en KOERNER, Stephanie y RUSSELL, Ian (eds.): *Unquiet Pasts. Risk Society, Lived Cultural Heritage, Re-designing Reflexivity*. Routledge, 2010, 109-122.
- DEMARRAIS, Elizabeth, GOSDEN, Chris y RENFREW, Colin (eds.): *Rethinking Materiality. The Engagement of Mind with the Material World*. Cambridge, McDonald Institute for Archaeological Research, 2004.
- De MICHELI, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2014.
- DIEDERICHSEN, Diedrich: «Mourning States and Their Minimalist Citizens: On European Memorial Culture», en AA.VV.: *The Way...* 278-294.
- FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: «Mnemosyne versus Clío: la historia desde el arte», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie V (Historia Contemporánea), 24 (2012), 97-114. En: <<http://revistas.uned.es/index.php/ETFV/article/view/10259/9797>> [16/11/2016].
- FOSTER, Hal: «El artista como etnógrafo», en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal, 2001, 175-208.
- FOUCAULT, Michel: *Arqueología del saber*. México D.F. - Buenos Aires - Madrid - Bogotá, Siglo Veintiuno, 1979.
- FREELAND, Cynthia: *Pero, ¿esto es arte? Una introducción a la teoría del arte*. Madrid, Cátedra, 2010.
- GIANNACHI, Gabriella, KAYE, Nick y SHANKS, Michael (eds.): *Archaeologies of Presence. Art, Performance and the Persistence of Being*. Londres, Routledge, 2012.
- GIBBONS, Joan: *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*. Nueva York, I. B. Tauris, 2007.
- GODFREY, Mark: «The Artist as Historian», *October*, 120 (2007), 140-172.

- GOODMAN, Nelson: *Maneras de hacer mundos*. Madrid, Visor, 1990.
- GUTIÉRREZ LLORET, Sonia: *Arqueología. Introducción a la historia material de las sociedades del pasado*. Alicante, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2001.
- HARRIS, Edward C.: *Principios de estratigrafía arqueológica*. Barcelona, Editorial Crítica, 1991.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel (ed.): *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, Proyecto Arte Contemporáneo Murcia 2008. Murcia, CENDEAC, 2008.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel: *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia, Editorial Micromegas, 2012.
- HOLTORF, Cornelius: *Archaeology is a brand! The Meaning of Archaeology in Contemporary Popular Culture*. Oxford, Archaeopress, 2007.
- HUHTAMO, Erkki y PARIKKA, Jussi (eds.): *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*. Berkeley - Los Ángeles - Londres, University of California Press, 2011.
- JAMESON, Fredric: *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Nueva York, Verso, 2005.
- KRAUSS, Rosalind E.: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza, 1996.
- KOSUTH, Joseph: «The Artist as Anthropologist», en *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*. Cambridge, The MIT Press, 1991, 107-128.
- KUSPIT, Donald: «A Mighty Metaphor: The Analogy of Archaeology and Psychoanalysis», en GAMWELL, Lynn y WELLS, Richard (eds.): *Sigmund Freud and His Art: His Personal Collection of Antiquities*. Nueva York, Harry Abrams, 1989, 133-153.
- MARTÍNEZ MORO, Juan: *Arqueología del arte moderno. Cuerpo, objeto y lugar en un horizonte de extinción*. Cantabria, Ediciones La Bahía, 2015.
- MOLINOS MOLINOS, Manuel et al.: *Arqueólogos en la feria*. Jaén, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Jaén, 1996.
- NOBLE, Alexandra (ed.): *From Art to Archaeology*. Londres, South Bank Centre, 1991.
- RENFREW, Colin: «It May Be Art but It Is Archaeology», en AA.VV.: *Mark Dion. Archaeology*. Londres, Black Dog Publishing, 1999.
- RENFREW, Colin: *Figuring It Out: the Parallel Visions of Artists and Archaeologists*. Londres, Thames & Hudson, 2003.
- RENFREW, Colin, GOSDEN, Chris y DEMARRAIS, Elizabeth (eds.): *Substance, memory, display. Archaeology and Art*. Cambridge, McDonald Institute for Archaeological Research, 2004.
- RENFREW, Colin: «Art for archaeology», en RENFREW, Colin, GOSDEN, Chris y DEMARRAIS, Elizabeth (eds.): *Substance...* 7-33.
- ROELSTRAETE, Dieter: «The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art», *e-flux journal*, 4 (marzo 2009), 1-7. En <<http://www.e-flux.com/journal/04/68582/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art/>> [16/11/2016].
- ROELSTRAETE, Dieter: «After the Historiographic Turn: Current Findings», *e-flux journal*, 6 (mayo 2009), 1-10. En: <<http://www.e-flux.com/journal/06/61402/after-the-historiographic-turn-current-findings/>> [16/11/2016].
- ROELSTRAETE, Dieter: «Field Notes», en AA.VV.: *The Way...* 14-47.
- RUSSELL, Ian Alden: «The Art of the Past: Before and After Archaeology», en AA.VV.: *The Way...* 296-313.
- SALTZMAN, Lisa: *Making Memory Matter: Strategies of Remembrance in Contemporary Art*. Chicago, University of Chicago Press, 2006.
- TORRENTE, Virginia: «En deuda con la arqueología», en AA.VV.: *Arqueológica...* 3-9.
- VAN DER STOK, Frank, GIERSTBERG, Frits y BOOL, Flip (eds.): *Questioning History. Imagining the Past in Contemporary Art*. Rotterdam, Nai Publishers, 2008.

VAQUERIZO GIL, Desiderio: «Arqueología para un futuro incierto... o crónicas del desencuentro», *Pyrenae*, 46-2 (2015), 139-146. En: <[http://www.pyrenae.com/home/index.php?option=com\\_k2&view=item&id=235:arqueologia-para-un-futuro-incierto-o-cronicas-del-desencuentro-archaeology-for-an-uncertain-future-or-divided-we-have-fallen-&Itemid=275&lang=es](http://www.pyrenae.com/home/index.php?option=com_k2&view=item&id=235:arqueologia-para-un-futuro-incierto-o-cronicas-del-desencuentro-archaeology-for-an-uncertain-future-or-divided-we-have-fallen-&Itemid=275&lang=es)> [16/11/2016].



# SOBRE LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DEL ESPACIO: CONTRIBUCIONES PARA LOS ESTUDIOS SOCIALES DEL ARTE

## ABOUT SOCIAL CONSTRUCTION OF SPACE: CONTRIBUTIONS FOR SOCIAL STUDIES OF ART

Verónica Capasso<sup>1</sup>

Recibido: 31/10/2016 · Aceptado: 05/04/2017  
DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2017.17518>

### Resumen

En este artículo se recuperan los aportes sobre la categoría de espacio de Henri Lefebvre –cuyos estudios fueron pioneros e innovadores– y de Doreen Massey –quien retoma a Lefebvre desde una lectura post-estructuralista. Ellos problematizaron la construcción social del espacio en relación al conflicto y la política, y en esa lectura, aportaron algunos análisis sobre arte. Por lo tanto, retomar sus núcleos argumentativos constituye un aporte para una posible lectura que vincule espacio y arte, factible de ser proyectado a los estudios sociales del arte.

Se recurre a un diseño flexible con metodología cualitativa, basada en el análisis bibliográfico y desde una perspectiva transdisciplinar. Así, estas indagaciones aportan un marco analítico significativo para comprender la centralidad que tiene la construcción y disputa del espacio por parte de numerosas prácticas, entre ellas las artísticas, objeto de nuestro interés.

### Palabras clave

Espacio social; Henri Lefebvre; Doreen Massey; política; arte.

### Abstract

In this paper we recover the contributions based on the category of space of Henri Lefebvre – whose studies were pioneers and innovators–, and Doreen Massey – who takes up Lefebvre from a post-structuralist reading–. They problematized the social construction of space in relation to conflict and politics, and in that reading, they contributed some analysis about art. Therefore, to retake their argumentative nuclei constitutes a contribution for a possible reading that links space and art, feasible to be projected to the social studies of art.

---

1. Magister en Ciencias Sociales. Becaria doctoral tipo B UNLP. Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. C.e.: [capasso.veronica@gmail.com](mailto:capasso.veronica@gmail.com)



A flexible design with a qualitative methodology is used, based on the bibliographical analysis and from a transdisciplinary perspective. As well, these investigations provide a significant analytical framework for understanding the centrality that has the construction and dispute of space by many practices, among them the artistic ones, object of our interest.

**Key-words**

Social space; Henri Lefebvre; Doreen Massey; politic; art.

.....

## INTRODUCCIÓN

Desde hace varios años, el espacio se ha convertido en objeto de disquisiciones teóricas desde diversos campos disciplinares de lo social, como lo son la antropología, la sociología, la geografía. De considerar al espacio como vacío, fijo y muerto, se pasó a entenderlo como relacional y performativo. Esto se ha denominado, en los años '80 bajo el nombre de «giro espacial»<sup>2</sup>. En este sentido, los aportes tanto desde la geografía urbana como de la geografía política son útiles en tanto, sus elaboraciones permiten el abordaje desde cuestiones tales como las dinámicas de poder que operan en el espacio, su heterogeneidad y la relación entre espacio y sujetos sociales, sin perder de vista las dimensiones histórica, cultural, política y simbólica que lo conforman.

En este artículo se propone retomar las teorizaciones de Henri Lefebvre<sup>3</sup> y Doreen Massey<sup>4</sup> como autores que han pensado y problematizado la construcción social del espacio, teniendo en cuenta el conflicto, el poder y la relación con la política, y que, en esa lectura, han aportado algunos análisis sobre el arte<sup>5</sup>. Por lo tanto, retomar sus núcleos argumentativos constituye un aporte para una posible lectura que vincule espacio y arte, factible de ser proyectado a los estudios sociales del arte. Este área de conocimientos, estrechamente vinculado con la historia del

2. El «giro espacial» se produce en los años '80 luego de las teorizaciones de Lefebvre, en particular de la categoría de «espacio social», lo que implicó que el espacio deje de concebirse como un vacío o escenario en el que se depositan los hechos y comience a pensarse de otra manera, no como algo preexistente. El artículo de David Harvey «Between Space and Time: Reflections on the Geographical Imagination» (HARVEY, David, «Between Space and Time: Reflections on the Geographical Imagination», *Annals of the Association of American Geographers*, 3(1990), 418-434) muestra este nuevo paradigma espacial que considera que el espacio se construye a través de sus relaciones. Sin embargo, son las producciones de Doreen Massey las que introducen explícitamente esta definición, sobre todo en MASSEY, Doreen. *Pelo espaço. Uma nove política da espacialidade*. Bertrand Brasil, 2008.

3. Henri Lefebvre (1901-1991), filósofo francés. Desarrolló temas como la ciudad y su espacio social, la vida cotidiana y el fenómeno de la modernidad. Sus estudios, desde la perspectiva marxista, fueron pioneros e innovadores y han sido retomados por varios autores. Toda su producción sobre el espacio y la ciudad se sitúa en la fase de acumulación capitalista de la segunda posguerra. El contexto de urbanización vivido por el autor, la transformación del territorio capitalista y la creciente intervención del Estado en el ordenamiento y producción del espacio urbano, forman parte del momento en que se desarrolla su obra.

4. Doreen Massey (1944-2016), geógrafa marxista feminista. Estudió en la Universidad de Oxford y la de Philadelphia. Comenzó su carrera en el Centre for Environmental Studies (CES) en Londres, donde desarrolló numerosos análisis de la economía británica contemporánea. Su pensamiento contribuye a la comprensión teórica del espacio en las ciencias sociales y a una visión de la geografía no sólo como disciplina sino por su compromiso político para entender el presente.

5. Si bien existen distintas líneas teóricas que han abordado la relación entre espacio y política (LEFEBVRE, Henri: *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Ediciones Península, 1978; DE CERTEAU, Michel: *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 2007; LACLAU, Ernesto y MOUFFE, Chantal: *Hegemonía y estrategia socialista*. Buenos Aires: F.C.E., [1985] 2011; HARVEY, David: *Ciudades rebeldes. Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*. Madrid: Ed. Akal, 2013; MASSEY, Doreen. *Pelo espaço. Uma nove política da espacialidade*. Bertrand Brasil, 2008; entre otros), no es objetivo de este artículo el abordaje exhaustivo de todas estas conceptualizaciones. También, si bien no serán tratados aquí, destacan otros autores de relevancia en la articulación entre espacio, cultura y arte, como son David Harvey y Fredric Jameson, quienes se encuentran influenciados por la obra lefebvriana. En el caso de Harvey, presenta un recorrido por las transformaciones políticas, sociales, económicas y culturales, con el fin de evidenciar los cambios que se dieron entre el modernismo y el posmodernismo e incorpora a su análisis el tiempo y el espacio como construcciones de la práctica diaria (HARVEY, David: *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 1998). Jameson, por su parte, expone las características fundamentales del posmodernismo en relación al modernismo, entre las cuales destaca una serie de transformaciones en el campo de la cultura y el arte como la mutación del espacio urbano en la arquitectura (JAMESON, Fredric: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991).

arte, los estudios visuales y culturales, la comunicación, la crítica de arte y literaria, entre otros, permite complejizar la mirada en torno al lugar que ocupa el arte en la sociedad, introduciendo nuevas preguntas, actores y perspectivas analíticas. De esta manera, los estudios sociales del arte promueven investigaciones en las cuales las prácticas artísticas son interpeladas desde las fronteras de otras disciplinas –por ejemplo, desde la filosofía política, los estudios culturales urbanos, la geografía, la antropología, la sociología de la cultura, entre otras–, lo cual potencia el análisis social de los fenómenos artísticos.

Metodológicamente, en este artículo se parte de un diseño flexible con metodología cualitativa, basada en el análisis bibliográfico. A su vez, se aborda el trabajo a partir de una perspectiva transdisciplinar como producción de conocimiento integral, lo cual permite la articulación de distintas áreas del conocimiento como son la geografía, la política y el arte. En este sentido, no se propone una revisión bibliográfica e historiográfica sobre un tema en concreto sino que se apunta a recuperar la producción de dos autores en específico–Lefebvre y Massey– que han trabajado la noción de espacio desde su producción social y su relación con la política y, en un plano secundario, con el arte. De esta forma, se retoman elementos específicos de su argumentación para desarrollar el objetivo aquí propuesto.

Es preciso decir que, contra muchos estudios que han referido al espacio en términos de esfera pública o bien en tanto superficie, espacio atemporal, estático y apolítico, las propuestas críticas que veremos a continuación se sitúan en la vereda opuesta de estos presupuestos. En el primer caso, los estudios habermasianos de esfera pública se han enfocado en la búsqueda de consensos racionales, a la voluntad común y a acciones cooperativas que permitan el acuerdo frente a los conflictos sociales, a pesar de los disensos. Por el contrario, los autores que abordaremos en este artículo no refieren al espacio en el sentido habermasiano de acción comunicativa y acuerdo racional ni en términos meramente físicos o paisajísticos, sino que lo hacen desde una concepción compleja de espacio urbano que explicita las relaciones de poder y el conflicto.

De esta forma, ¿Cómo definen estos autores al espacio y qué características le atribuyen? ¿Qué aportes realizan para problematizar la noción de espacio físico? ¿Qué relación establecen o se podría establecer desde estos análisis entre espacio, política y arte? Con la guía de estas preguntas, se irán exponiendo núcleos argumentativos con el fin de arribar a una definición de espacio en tanto producto social, histórico y político y a una consideración de lo espacial como componente medular en las prácticas sociales, entre ellas las artísticas.

En síntesis, el trabajo se estructura de la siguiente forma: primero se hace foco, de manera crítica, en las perspectivas teórico-conceptuales de Henri Lefebvre –cuyos estudios fueron pioneros e innovadores– y de Doreen Massey –quien retoma a Lefebvre desde una lectura post-estructuralista y aboga una concepción de espacio relacional<sup>6</sup>–. Luego se desarrolla la articulación entre espacio y arte presente en las

---

6. El post-estructuralismo es una corriente teórica que parte de la premisa que la estructura no determina todas las relaciones al interior de ella y que ésta está atada a la historicidad y contingencia radical. Aunque no

teorizaciones de los autores abordados. Finalmente, se arriba a conclusiones que permiten generar una síntesis crítica de la investigación, enfatizando en los aportes de estas lecturas para los estudios sociales del arte.

## LA PRODUCCIÓN SOCIAL DEL ESPACIO: HENRI LEFEBVRE Y DOREEN MASSEY

Partir de la idea de la producción social del espacio, supone posicionarse, especialmente, desde dos afirmaciones que serán desarrolladas en las próximas páginas. En primer lugar, se considera que el espacio es un producto social, histórico y político. De esta manera, las posiciones de Lefebvre y Massey se alejan de entender al espacio en términos meramente físicos o paisajísticos. En segundo lugar, y en vinculación con lo dicho, el espacio no es reflejo, escenario ni telón de fondo sobre el que se inscriben los hechos sociales. Es necesario aclarar que, si bien en torno a estos postulados, existen similitudes en las exposiciones teóricas de Lefebvre y Massey, también hay diferencias que no son menores a la hora de definir de qué modo se produce el espacio.

Henri Lefebvre es uno de los pensadores más destacados en pensar el espacio y lo urbano desde el marxismo. La tesis principal de sus trabajos es que cada sociedad, en el entramado de sus relaciones, produce cierto espacio. A su vez, éste es considerado como un producto político, de disputas de poder, ideológico e histórico. En este sentido, Lefebvre expande el concepto marxista de producción para incluir al espacio. Así,

«El espacio (social) no es una cosa entre las cosas, un producto cualquiera entre los productos: más bien envuelve a las cosas producidas y comprende sus relaciones en su coexistencia y simultaneidad, en su orden y/o desorden (relativos). [...] Efecto de acciones pasadas, el espacio social permite que tengan lugar determinadas acciones, sugiere unas y prohíbe otras»<sup>7</sup>.

Dicha cita, torna evidente que la lectura de Lefebvre sobre el espacio apunta en primer lugar a otorgarle jerarquía en el estudio de la sociedad y en segundo término a dar cuenta de su dimensión histórica y política en tanto el acceso y uso del espacio puede ser restringido para ciertas prácticas sociales.

Asimismo, es preciso decir que en sus escritos, Lefebvre desarrolla diversos niveles de abstracción del espacio y modos de conceptualizarlo. Si bien su producción teórica es vasta, interesa retomar sólo algunos aspectos de su pensamiento, en especial sus tríadas. Su concepción unitaria del espacio, plantea que no se puede

---

podemos agotar aquí todas las implicancias de sostener esta forma de entender a los procesos sociales, es importante señalar algunos. En primer lugar, la primacía de lo político por sobre lo social, o dicho de otra manera, la política no es un mero subsistema subsidiario de la formación social. En segundo lugar, que lo político, como momento de dislocación e institución, emerge en cualquier rincón de lo social de forma contingente –no azarosa–. En tercer lugar, que a pesar de esto existen relaciones de sobredeterminación que permiten la existencia de lo social como relaciones sociales sedimentadas diferenciales a la emergencia de lo político.

7. LEFEBVRE, Henri: *La producción del espacio*. Madrid: Capitan Swing Libros, 2013, 129.

independizar el espacio físico –la naturaleza–, del espacio mental –el de la lógica y la abstracción formal, definido por filósofos y matemáticos– y del espacio social –el de la interacción humana–. El espacio, de este modo, debe entenderse simultáneamente bajo esas tres dimensiones. A su vez, no puede excluirse tampoco los imaginarios que se tienen sobre ese espacio, lo cual permite ligar entonces «lo mental y lo cultural, lo social y lo histórico»<sup>8</sup>.

En la propuesta teórica de Lefebvre, se identifican dos tríadas conceptuales, relevantes como aporte al análisis del vínculo espacio-sociedad. La primera tríada es la compuesta por los conceptos de prácticas espaciales, espacios de representación y representación del espacio, tres momentos que se hallan interconectados. Por prácticas espaciales, el autor entiende al escenario en que cada ser humano desarrolla sus competencias como ser social, en un determinado tiempo y lugar. En el contexto de una ciudad, la práctica espacial remite a las formas en que las personas generan, usan y perciben el espacio, es lo que ocurre por ejemplo en las calles, los usos por parte de los habitantes. Es el espacio percibido, el que integra las relaciones sociales de producción y reproducción, la experiencia material. Los espacios de representación son los espacios vividos, los que envuelven los espacios físicos y les sobreponen sistemas simbólicos complejos que lo codifican y los convierten en albergue de imágenes e imaginarios. Es el espacio de los sometimientos a las representaciones dominantes del espacio, pero también en el que aparecen las deserciones y desobediencias, es donde se encuentran los lugares de la pasión y la acción<sup>9</sup>. Por último, la representación del espacio es el espacio concebido, vinculado a relaciones de poder y producción. Es el espacio dominante, conceptualizado por los especialistas –planificadores, urbanistas, arquitectos, geógrafos, tecnócratas, etc. –.

Es preciso decir que la interrelación entre prácticas espaciales, espacios de representación y representación del espacio da cuenta de la producción social del espacio. Asimismo, vale aclarar que para el autor existe una relación conflictiva entre el espacio concebido y el espacio vivido, entre el espacio de los burócratas y especialistas y aquel vivido y apropiado por las personas. Realizando un paralelismo, estas conceptualizaciones recuerdan a las categorías de estrategia y de lugar practicado de Michel De Certeau<sup>10</sup>. Mientras que la estrategia es aquella pensada por los urbanistas, donde el espacio de la ciudad está signado por determinadas normas y orden, el lugar practicado es el espacio vivido, un cruce de elementos en movimiento que las personas transforman.

La segunda tríada formulada por Lefebvre es la compuesta por los conceptos de espacio absoluto, espacio abstracto y espacio diferencial. El primero es el espacio natural, hasta que es colonizado por el hombre y se convierte en espacio histórico. El espacio abstracto –contemporáneo– es por excelencia el espacio del capitalismo, de cantidad y homogeneidad creciente. Es institucional, político e

8. LEFEBVRE, Henri: *La producción del espacio*, 57.

9. MARTÍNEZ LOREA, Ion «Prólogo. Henri Lefebvre y los espacios de lo posible», LEFEBVRE, Henri: *La producción del espacio*. Madrid: Capitan Swing Libros, 2013, 16.

10. DE CERTEAU, Michel: *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.

instituido por el Estado<sup>11</sup>. No es homogéneo, sino que tiene la homogeneidad como meta, objetivo y orientación<sup>12</sup>. El espacio abstracto es represivo, reduce, localiza, jerarquiza y segrega<sup>13</sup>. Por último, el espacio diferencial se entiende como resistencias a la homogeneización, son contra-espacios de la diferencia, reapropiaciones en la ciudad. Según el autor, los conflictos tienden al estallido del espacio abstracto y a la producción de un espacio diferente<sup>14</sup>. En este sentido, Lefebvre, «frente a la producción –economicista y racionalizadora– del espacio, afirma la potencia creadora y subversiva del mismo desde la cotidianeidad»<sup>15</sup>. Nuevamente se puede establecer un puente con las indagaciones De Certeau, pues él propone analizar prácticas cotidianas en el espacio vivido, «maneras de hacer» de los consumidores, prácticas que se apropian del espacio organizado por los técnicos de la producción sociocultural<sup>16</sup>.

Retomando, es factible realizar dos observaciones sobre estas conceptualizaciones de Lefebvre. En primer lugar, prácticas espaciales, espacios de representación y representación del espacio suponen tres formas diferentes y articuladas de ejercicio de poder. Hay, en su perspectiva, ciertos rasgos estructuralistas en la mirada de Lefebvre. Principalmente, en considerar que la dominación y el poder implica siempre una resistencia, lo cual no necesariamente ocurre así. Esta concepción es contraria a la idea que sostiene el post-estructuralismo donde la constitución del sujeto no es algo previsto y determinado por la estructura. En segundo lugar, no siempre se configura una relación conflictiva entre lo que Lefebvre llama el espacio concebido y el espacio vivido, entre el espacio conceptualizado por los especialistas y aquel vivido y apropiado por las personas. De esta forma, no es menor que Lefebvre refiera a representaciones del espacio en términos de espacio dominante y no de espacio hegemónico.

Finalmente, otra de las ideas fuertes de Lefebvre es que las sociedades se entienden en y por el espacio, por lo que se aleja de lecturas que colocan al espacio como mero reflejo, marco o contenedor de relaciones sociales. Así, para el autor el espacio es un producto social, es soporte y campo de acción. Y por ello mismo, tampoco es neutral, fijo, transparente ni objetivo, sino que es histórico y político, en tanto implica relaciones de poder y un proyecto o estrategia que beneficia a un grupo social<sup>17</sup>.

La geógrafa marxista Doreen Massey, por su parte, recupera algunas de las cuestiones desarrolladas por Lefebvre para su propuesta post-estructuralista sobre el espacio, en particular, aquellas que postulan su politicidad y su construcción social, alejándose de la idea de espacio como escenario pasivo o absoluto. Por otro

11. LEFEBVRE, Henri: *La producción del espacio*, 322.

12. *Idem*, 323.

13. *Idem*, 353.

14. *Idem*, 422.

15. MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, Emilio. «Introducción. Ciudad, espacio y cotidianeidad en el pensamiento de Henri Lefebvre», en LEFEBVRE, Henri: *La producción del espacio*. Madrid: Capitan Swing Libros, 2013, 44.

16. DE CERTEAU, Michel.: *Op. Cit.*

17. VÁZQUEZ ROMERO, Antonio. «Los aportes de Henri Lefebvre a la Geografía urbana. Un corpus Teórico para entender las nuevas espacialidades». 12° Encuentro de Geógrafos de América Latina, Montevideo: 2009.

lado, apunta a centrarse en el análisis de prácticas sociales *espacializadas*. En sus reflexiones, la autora reivindica la condición fluida y dinámica y las múltiples formas en que el espacio y el tiempo están inscritos en la conducta de la vida social<sup>18</sup>. Massey entonces, se propone caracterizar al espacio en los tiempos que corren<sup>19</sup> y lo define no como la sumatoria de territorios sino como una complejidad de relaciones<sup>20</sup>. Así, define al espacio en base a un conjunto de características. En primer lugar, el espacio es producto de interrelaciones, que abarcan desde la ciudad, el país y lo global hasta lo más íntimo, como el hogar. A su vez, es definido como una complejidad de vínculos, redes e intercambios, aunque también puede ser producto de la falta de relaciones. En segundo término, la autora define el espacio como la esfera de posibilidad de la multiplicidad. Esto supone que no puede reducirse a una sola voz sino que es el encuentro y la simultaneidad de historias. En este sentido, el espacio es relacional<sup>21</sup>. En tercer lugar, el espacio está siempre bajo construcción, no es algo fijo ni acabado. Así, está siempre abierto al futuro, siempre en vías de producción. En este sentido, la dimensión temporal da cuenta de las relaciones pasadas, presentes y futuras que configuran un espacio. En cuarto lugar, el espacio tiene sus propios efectos e influye en la forma en que se desarrolla una sociedad y en la imagen que ésta tiene de sí misma<sup>22</sup>. Por último, el espacio está impregnado de poder social. En síntesis, como ya se dijo, se aleja de considerar al espacio como estático o apolítico para pensar la co-constitución entre espacio y política como el resultado de procesos inacabados. De esta forma, la perspectiva de Massey se basa en la teoría política, mediante la incorporación de la contingencia para comprender y conceptualizar la noción de espacio.

Es preciso mencionar que estas proposiciones también se hallan en consonancia con nociones políticas antiesencialistas que piensan la identidad y la subjetividad política desde una concepción relacional, lo cual garantiza la posibilidad de cambio<sup>23</sup>. De esta manera, Massey retoma escritos de la autora belga Chantal Mouffe para afirmar que el espacio es parte integral de la constitución de subjetividades políticas<sup>24</sup>. Para Massey, el espacio es necesariamente parte integral del proceso de constitución de identidades y también producto del mismo proceso. En este sentido, el lugar nos modifica a partir de practicarlo, de la negociación con otros, de la experiencia compartida o del antagonismo. Asimismo, la idea del espacio en constante devenir y por tanto, abierto al futuro, se halla en paralelo con teóricos que adhieren a la idea de la historia como escenario abierto. Es decir, aquí se pone énfasis en la contingencia de todo orden social. En esto, Massey refiere a Ernesto

18. OSLENDER, Ulrich. «Espacializando resistencia: perspectivas de espacio y lugar en las investigaciones de movimientos sociales», Arango, L., Banco de la República – Bogotá, 2010. En: <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/geografia/osle/pres.htm>> [2 de octubre 2015].

19. MASSEY, Doreen. «La filosofía y la política de la espacialidad, algunas consideraciones». Arfuch, Leonor. (comp.) *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Paidós, Buenos Aires, 2005, 36-46.

20. MASSEY, Doreen. Geometrías del poder y la conceptualización del espacio. Conferencia dictada en la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2007.

21. MASSEY, Doreen: «Espacio, lugar y política en la coyuntura actual», *Urban*, 4, (2012a), 7-12.

22. *Idem*.

23. MASSEY, Doreen. «La filosofía y la política de la espacialidad, algunas consideraciones»... 36-46.

24. *Idem*.

Laclau y sostiene que: la conceptualización del espacio como «abierto, incompleto y en constante devenir» es un pre-requisito esencial para que la historia sea abierta, y por ende, tomando en cuenta los argumentos de Laclau, es un pre-requisito para la existencia de la política<sup>25</sup>.

Siguiendo esta línea de argumentación, el espacio para Massey es por naturaleza una zona de disrupciones, en tanto contiene las relaciones existentes y las futuras, siempre cambiantes. Y además, es una esfera de yuxtaposición potencial de distintos relatos, relaciones e historias. Así, «es una fuente de producción de espacios nuevos, identidades nuevas, relaciones y diferencias nuevas»<sup>26</sup>. Es por ello que la cuestión central de lo político en la perspectiva de la autora se manifiesta en la cuestión de nuestro vivir juntos<sup>27</sup>, de la convivencia, del co-existir y del desafío que el espacio genera respecto de la existencia de los «otros»<sup>28</sup>. Es en este sentido que el espacio es la dimensión de lo social, producto de relaciones sociales que probablemente son conflictivas y desiguales. A su vez, en ese relacionarse se constituye nuestra identidad, tanto la de grupos e individuos como la de un lugar –ciudad, país–. Así la identidad de un lugar es el resultado de interrelaciones e intercambios –internos y externos–, de negociaciones y conflictos entre distintos grupos, y por ello no puede ser pre-determinada.

Resumiendo, lejos de referir a una noción de espacio en términos atemporales, objetivos, fijos y apolíticos, Lefebvre y Massey han proporcionado, a pesar de sus diferencias, marcos explicativos desde los cuales analizar el espacio y las prácticas que en él se realizan. La novedad que incorpora la perspectiva de análisis de Massey radica en concebir al espacio como relacional, contingente, con dimensión de futuro –en términos de potencialidad– y como parte integral de la constitución de subjetividades políticas.

Hasta aquí, lo central fue mostrar, desde las teorizaciones de Lefebvre y Massey, y más allá de sus diferentes abordajes, la producción social del espacio a partir de considerar su condición histórica y política. En este sentido, las propuestas de los dos autores es un aporte para pensar la espacialidad de una actividad o práctica social, evidenciar sus características y dar cuenta del estatuto de un espacio (re) apropiado y en producción. Se avanzará ahora en explicitar la relación entre espacio y arte. Tanto Lefebvre como Massey realizaron diferentes referencias al arte en sus escritos, las cuales resultan interesantes para análisis futuros que involucren la interrelación entre espacio, arte y política.

---

25. *Idem*, 109.

26. *Idem*, 121.

27. MASSEY, Doreen. *Pelo espaço...* 216.

28. MASSEY, Doreen. Geometrías del poder y la conceptualización del espacio.



## LA ARTICULACIÓN ENTRE ESPACIO Y ARTE EN Y DESDE LEFEBVRE Y MASSEY

Parte del objetivo de este artículo es poder pensar la *espacialización* de las prácticas artísticas, en los términos que se definió previamente. A continuación, se desarrolla cómo Lefebvre y Massey han tejido –o permiten tejer– puentes entre sus teorizaciones y el arte. En este sentido, no sólo se hace mención a las referencias que los propios autores realizaron en relación al funcionamiento de su concepción de espacio en el marco de propuestas artísticas, sino que ello permite ver casos concretos –como son las acciones situacionistas y las obras de Olafur Eliasson y Patrick Keiller–. En definitiva, estas lecturas brindan pautas para pensar lo que los análisis centrados en la producción social del espacio pueden aportar a los estudios sociales del arte.

En el caso de Lefebvre, éste se relacionó con el movimiento surrealista y posteriormente con los situacionistas. Tal como sostiene Donoso Salinas<sup>29</sup>:

«Su atracción por la herejía, por la marginalidad, y la preocupación por la relación dialéctica entre lo concebido y lo vivido, hizo que en los años veinte estuviera muy cerca de los dadaístas y de los surrealistas [...] De 1957 a 1961 recorrió un largo camino con los situacionistas [...] que pretendían analizar el mundo moderno desde el ángulo del arte, la vida cotidiana, la alienación y el urbanismo. Ellos querían destruir el arte por sus desviaciones, y se centraron en la proyección de un urbanismo libertario [...]».

En *La producción del espacio*, Lefebvre realiza breves comentarios sobre algunos de los artistas del período, como Pablo Picasso y Paul Klee en tanto considera que en sus rupturas plásticas inventaron una nueva espacialidad<sup>30</sup>. En este sentido, afirma que proponen un alejamiento de los cánones artísticos en pos de privilegiar la libertad en la producción. Pero es el vínculo con los situacionistas lo que interesa rescatar, pues eso permite ver cómo, en el análisis, se ponen en juego algunas de las categorías y conceptualizaciones de Lefebvre.

La Internacional Situacionista (IS) se conformó en 1957 por artistas e intelectuales que pertenecían a grupos de arte de vanguardia, con el objetivo de terminar con la sociedad de clases y el sistema opresivo capitalista. El miembro más famoso del grupo fue Guy Debord. La IS se propuso la subversión de valores burgueses a partir de construir situaciones mediante el uso de elementos, prácticas y acciones estéticas. Los situacionistas en principio creían en el arte concebido integralmente y como juego colectivo, pero no en la obra de arte. Para la IS, la vida cotidiana, entendida como «espectáculo», acababa el proceso de proletarización de los trabajadores comenzado en las fábricas. A esto se sumaba la concepción de un urbanismo represor, que estaba siendo diseñado para aislar a los individuos, mecanizarlos y convertirlos en meros consumidores, anulando la posibilidad del juego y del encuentro. Así, uno de los conceptos centrales de la propuesta situacionista fue la deriva, forma de ver,

29. DONOSO SALINAS, Roberto: «Aproximación a Henri Lefebvre», *Veredas*, 8, (2014), 29-30.

30. LEFEBVRE, Henri: *La producción del espacio...* 340.

de acción y de experimentación de la vida urbana, una nueva espacialidad donde lo lúdico y lo emocional adquieren un carácter central.

Se puede establecer algunos paralelismos entre la propuesta situacionista y la propuesta de Lefebvre<sup>31</sup>. En principio, el concepto de situación construida de la IS coincide con la idea de creación de contra-espacios o espacio diferencial en oposición al espacio abstracto del capitalismo. Recordemos que para Lefebvre, un espacio diferencial supone una resistencia a la homogeneización. Desde la cotidianeidad, es factible entonces el desarrollo de una potencia creadora y subversiva del espacio. En este sentido, la ciudad se constituye como el corazón de la posibilidad de una insurrección estética contra la dominación. El conceptualizar la ciudad como obra de arte<sup>32</sup> apunta a considerar su producción colectiva y su reapropiación. En relación con esto, los espacios de representación de los que habla Lefebvre, los cuales se hallan ligados al arte<sup>33</sup>, son los lugares de la pasión y la acción, donde se pueden realizar nuevas posibilidades de la realidad espacial, alternativas a lo existente. En suma, el tipo de práctica situacionista combinaba lo aleatorio, el «dejarse llevar» a través del paisaje urbano, con el estudio de planos y mapas, y, según las personas y las propias condiciones del entorno, se posibilitaban diferentes modos de derivas, de intervenciones directas en el espacio urbano, en el espacio real.

Se cita como ejemplo «Psicogeografía<sup>34</sup> de París» («The naked city») de Guy Debord, donde, a partir de un mapa, se invitaba a los usuarios a tomar la perspectiva de un caminante urbano que ha elaborado su propio recorrido de la ciudad. De esta forma, para el autor, se podía apreciar los contornos emocionales de las ciudades, la conexión entre el comportamiento humano y la geografía urbana, y cómo estos pueden ser transformados.

Estos dos modos de ciudad, la forma urbana diseñada por el poder dominante y la posibilidad de crear nuevas espacialidades a partir de la experimentación lúdica y estética propuesta por los situacionistas, nos hace pensar en el encuentro entre dos lógicas, dos repartos de lo sensible a decir de Jacques Rancière. De esta manera, se podría decir que este tipo de prácticas artísticas que tuvieron como fin vivenciar la ciudad de un modo diferente y disruptivo, puede entenderse como parte del régimen estético de las artes en tanto se opusieron a las formas sensibles de la experiencia ordinaria, pertenecientes al orden policial, a la vez que pusieron en juego un espacio y una temporalidad diferentes de las que constituyen la normalidad

---

31. Es preciso aclarar que lo que interesa es la lectura a la luz de las teorizaciones de Henri Lefebvre y no es objeto de análisis de este artículo lo que Guy Debord ha escrito en referencia a la IS y sus prácticas. En tal caso, ver DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La marca, 2012 y BERREBY, Gérard: *Textes et documents situationnistes: 1957-1960*. París: Allia, 2004.

32. LEFEBVRE, Henri: *La producción del espacio...* 340.

33. *Idem*, 92.

34. Para la Internacional Situacionista la psicogeografía es el estudio de los efectos del medio geográfico y pone su énfasis en las emociones y comportamientos relacionados con el espacio. La psicogeografía tiene su origen en la deriva urbana, en el *flâneur*, un personaje característico del siglo XIX que se dedicaba a vagar por la ciudad, observando tanto el paisaje urbano como la gente que lo habita. La figura del *flâneur* aparece en la obra de muchos escritores de principios del XIX, como Charles Baudelaire y posteriormente fue teorizada por BENJAMIN, Walter: *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.

del orden social<sup>35</sup>. También Massey reconoce en los mapeos situacionistas<sup>36</sup> el objetivo de mostrar que no existe un orden único, por lo que la desorientación y des-familiarización generada por este tipo de prácticas, permite otro tipo de visión desde un ángulo inusitado.

Massey ha trabajado y se ha relacionado con artistas interesados en el espacio, como por ejemplo el artista danés Olafur Eliasson<sup>37</sup>. Su producción se caracteriza por la exploración de los modos de percepción, y su obra, que él mismo describe como «instalaciones experimentales», abarca desde la fotografía, las instalaciones y la escultura, hasta proyectos en el espacio público y en obras arquitectónicas. Eliasson trabaja las articulaciones entre naturaleza –recurriendo a la luz, agua y temperatura–, tecnología y arte y la experiencia sensorial en el espectador. Algunas de sus obras crean situaciones especiales que alteran la percepción del espectador con relación al espacio y a sí mismo.

Massey compartió con él el proyecto titulado «The Weather Project» expuesto en la galería Tate Modern de Londres en el año 2003, el cual gira en torno a la tradicional percepción británica del clima meteorológico. Aquí lo que se propuso el artista fue crear un sol en Londres. La obra se arte ocupó la inmensa sala de turbinas que consta de 3400 m<sup>2</sup> de espacio de exhibición. Al igual que sus otras producciones artísticas, su búsqueda permanente está en el diálogo continuo entre el arte que crea y su entorno más próximo. En este contexto, Massey escribió «Some Times of Space», incluido en la publicación que la Tate Modern realizó sobre «The Weather Project». El texto aborda la cuestión de la meteorología y cómo el tiempo es distinto en cada lugar, su variabilidad:

«31 °C y soleado en Argel; 9 °C y nublado en Helsinki; también nublado pero a 25 ° C en Pekín. (Aquel día Londres estaba a 14 °C y con tormentas.) La existencia paralela de una multiplicidad de condiciones: este es el regalo del espacio. El espacio es la esfera de la posibilidad de la existencia de la pluralidad, de la coexistencia de la diferencia. Es la esfera de la posibilidad de la existencia de más-de-uno»<sup>38</sup>.

La obra de arte, entonces, le da pie a Massey para hablar del espacio y la forma en que se teje conjuntamente con el tiempo. El espacio, sostiene la autora, no debe entenderse en términos de superficie sino de multiplicidad de historias –en plural– en marcha.

Por otro lado, Massey escribió un ensayo titulado «Landscape, Space, Politics», para acompañar una película realizada por el artista Patrick Keiller<sup>39</sup> –«Robinson

35. RANCIÈRE, Jacques: *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

36. MASSEY, Doreen. *Pelo espaço...* 162.

37. Olafur Eliasson nació en 1967 en Copenhague. Es un artista visual que ha expuesto en los museos más importantes del mundo, como por ejemplo el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y la galería Tate Modern en Londres.

38. MASSEY, Doreen. «Algunos tiempos del espacio». MASSEY, Doreen: *Un sentido global del lugar*. Icaria Espacio críticos, Barcelona: 2012b, 182-196.

39. Patrick Keiller nació en 1950 en Inglaterra. Es director de cine y escritor. Estudió en la Escuela Bartlett de Arquitectura en Londres y posteriormente, como estudiante de posgrado, se unió al Royal College of Art's Department of Environmental Media.

in Ruins», 2010– como parte del proyecto de investigación «El futuro del paisaje y de la imagen en movimiento». Este proyecto comenzó en 2007 y ha explorado las ideas sobre la movilidad, la pertenencia a un lugar y el desplazamiento –migración–, y su relación con el paisaje y las imágenes de paisaje, en un contexto de crisis económica y ambiental. «Robinson in Ruins» es el documento de un viaje realizado en el sur rural de Inglaterra durante 2008, mostrando las huellas del pasado y las características del presente de este espacio.<sup>40</sup> En relación a esto, Massey propone

«pensar sobre cómo leer el paisaje políticamente, sin romantizar, cómo caminar a través de un paisaje y entenderlo, y poder aprender del paisaje qué está sucediendo en la sociedad. Es un proyecto con un sentido político, tiene mucho que ver con la globalización neoliberal, con la crisis financiera y con el reclamo de un cambio»<sup>41</sup>

Aquí emerge nuevamente la idea de Massey de la simultaneidad de historias presentes en el espacio –el pasado y el presente y los diferentes actores–, la indagación sobre cómo aparece representado el Estado –en oposición a las prácticas resistentes de los habitantes del lugar– y el impacto de la crisis financiera y ecológica en el espacio, en la propiedad de la tierra y en la modificación del paisaje. Por último, aboga por pensar que hay alternativas a esta situación, las cuales no deben contraponer lo local vs lo global, sino que es necesario el reconocimiento de la multiplicidad de las especificidades locales, pero abiertas al resto del mundo. Esto se halla en consonancia con su interpretación alternativa de lugar, el cual no circunscribe su realidad histórico-social a la comunidad local, sino que es una manifestación del encuentro y la dinámica de las relaciones sociales, económicas y de las comunidades locales y globales.

Sintetizando, las diferentes prácticas artísticas que se han mencionado –la propuesta de la IS, el proyecto del artista danés Olafur Eliasson y el documental de Patrick Keiller–, problematizaron, de diversas maneras, la noción de espacio. En el primer caso, se puede ver, desde la perspectiva de análisis de Lefebvre, cómo el arte era considerado un ámbito privilegiado de experiencia y la cuestión urbana un producto producido y apropiado por los habitantes, como valor de goce, de disfrute y de creación colectiva<sup>42</sup>, y como el corazón de la posibilidad de una insurrección estética contra lo cotidiano –circunscribiendo lo cotidiano a aquello que reproduce la dominación–. En vinculación a los análisis de Massey, el espacio se comprende no como una construcción unívoca, sino que, se evidencia la idea de la multiplicidad, tanto en relación a la pluralidad de actores que construyen un espacio como a las heterogéneas y complejas dinámicas históricas que en él confluyen. De este modo, estos espacios están dotados de significaciones culturales, memoria e identidad<sup>43</sup>.

40. Para más información, ver en <<https://thefutureoflandscape.wordpress.com/>>.

41. ENGLER, Verónica. «Los espacios están llenos de poder, son un producto de las relaciones sociales», *Página 12*, 29 de octubre de 2012. En: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-206595-2012-10-29.html>> [12 de octubre de 2015].

42. LEFEBVRE, Henri: *La producción del espacio*.

43. OSLENDER, Ulrich. «Espacio, lugar y movimientos sociales: hacia una 'espacialidad de resistencia'», *Scripta Nova*, 115 (2002), 105-132.

## REFLEXIONES FINALES

A lo largo de estas páginas se abordó la perspectiva de Lefebvre y de Massey, autores que han pensado la construcción social del espacio y la subsiguiente relación con la política. A su vez, se rastreó en el marco de estas concepciones, articulaciones entre espacio, política y arte. En sus análisis encontramos referencias a producciones y prácticas artísticas y su *espacialización*.

A la luz de lo expuesto, se avanzará aquí en desarrollar la importancia y las implicancias que tiene retomar la noción de espacio desde las perspectivas de estos autores y sus contribuciones para los estudios sociales del arte.

Tanto Lefebvre como Massey conceptualizan el espacio como construido socialmente y desde una lectura del paisaje sin romantizar<sup>44</sup>, o sin reproducir el «romance del espacio público»<sup>45</sup>, remarcando que en el espacio construido socialmente confluyen cierta distribución del poder, el conflicto social y también las prácticas creativas que muchas veces se proponen generar operaciones contra esas dinámicas. De esta manera, este posicionamiento aporta un marco analítico significativo para comprender la centralidad que tiene la valoración, construcción y disputa del espacio por parte de numerosas prácticas, como las manifestaciones artísticas. Así, se arriba a la primera conclusión: el espacio es a la vez producto y productor. Por ende, el espacio no es fijo ni terminado, sino que está en permanente cambio y las formas que adquiere el espacio son condición histórica y de posibilidad, y no una determinación, para los procesos sociales que allí se desarrollan. El espacio, de esta forma, es generado por la dinámica de las relaciones sociales, económicas y de las comunidades locales y globales, siendo factible de ser apropiado por sus habitantes<sup>46</sup>. Entonces, las manifestaciones artísticas realizadas en el espacio público, no se insertan en él de forma «natural» sino que lo hacen de manera disruptiva en el sentido en que en muchas ocasiones lo hacen en lugares no esperados, con técnicas o mecanismos que apelan a descentrar, a movilizar los sentimientos y sentidos corporales, a despertar el interés, curiosidad, preguntas, cuestionamientos, entre otros. Asimismo, se producen apropiaciones y formas de habitar el espacio tanto por parte de los productores de arte como de los espectadores, los cuales en muchas ocasiones tienen un rol activo.

La segunda conclusión derivada de lo expuesto en el artículo es que el espacio es algo más que el mero paisaje, debe problematizarse la noción de espacio físico, en tanto la relación espacio-sociedad es indisociable. Es por ello que es relevante y necesario tener presentes las dimensiones histórica, cultural, política y simbólica cuando se trabaja con la noción de espacio. Por ejemplo, no es lo mismo analizar una acción artística ocurrida en un contexto de una dictadura militar, donde hay un uso represivo del espacio público, que una manifestación que transcurrió en democracia. Y aun así, existen casos en que también en democracia, el acceso y uso

44. ENGLER, Verónica.: *Op. Cit. S/p.*

45. GORELIK, Adrián «El romance del espacio público», *Alteridades*, 36 (2008), 33-45.

46. MASSEY, Doreen. «Geometrías del poder y la conceptualización del espacio» y MASSEY, Doreen: «Espacio, lugar y política en la coyuntura actual».

del espacio público es restringido para ciertas prácticas. Esto recuerda a lo dicho por Lefebvre<sup>47</sup> «el espacio social permite que tengan lugar determinadas acciones, sugiere unas y prohíbe otras».

En tercer lugar, algunos aportes categoriales de Henri Lefebvre son interesantes a la hora de analizar ciertas prácticas artísticas. Para el autor, como resultado de la lucha política se construyen contra-espacios o espacios diferenciales. Esta categoría permitiría pensar en prácticas y manifestaciones artísticas que irrumpen el espacio público, sus funciones y sus usos esperados. De esta manera, ciertas prácticas artísticas pueden circunscribirse a una praxis creativa, capaz de producir, apropiarse y transformar el espacio o la vivencia que se tiene del mismo. De esta forma, contra las formas sensibles de la experiencia ordinaria, determinadas prácticas artísticas pueden poner en juego un espacio y una temporalidad diferentes de las que constituyen la normalidad del orden social<sup>48</sup>. El carácter de este tipo de interrupciones varía. Es el análisis social el que dará cuenta de los modos y características que asuman.

En síntesis, especificar, explicar, dar cuenta de cómo opera el espacio asociado a la relación entre arte y política es sustancial en tanto permite pensar la producción material y simbólica del espacio. Tener presente estas cuestiones será productivo para el desarrollo de futuras investigaciones dirigidas al estudio de casos de artistas y grupos de artistas de diverso origen y temporalidad en un marco de análisis que amplíe los horizontes actuales y vislumbre tanto el rol de las prácticas artísticas en el espacio de la ciudad como la potencia del arte para intervenir en la transformación del orden social.

---

47. LEFEBVRE, Henri: *La producción del espacio*...129.

48. RANCIÈRE, Jacques., *Op.Cit.*

## BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter: *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
- BERRÉBY, Gérard: *Textes et documents situationnistes: 1957-1960*. París: Allia, 2004.
- DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La marca, 2012
- DE CERTEAU, Michel: *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- DONOSO SALINAS, Roberto: «Aproximación a Henri Lefebvre», *Veredas*, 8, (2014), 27-38.
- ENGLER, Verónica. «Los espacios están llenos de poder, son un producto de las relaciones sociales», *Página 12*, 29 de octubre de 2012. En: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-206595-2012-10-29.html>> [12 de octubre de 2015].
- GORELIK, Adrián «El romance del espacio público», *Alteridades*, 36 (2008), 33-45.
- HARVEY, David, «Between Space and Time: Reflections on the Geographical Imagination», *Annals of the Association of American Geographers*, 3(1990), 418-434.
- HARVEY, David: *Ciudades rebeldes. Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*. Madrid: Ed. Akal, 2013.
- HARVEY, David: *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 1998.
- JAMESON, Fredric: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.
- LACLAU, Ernesto y MOUFFE, Chantal: *Hegemonía y estrategia socialista*. Buenos Aires: F.C.E., [1985] 2011.
- LEFEBVRE, Henri: *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Ediciones Península, 1978.
- LEFEBVRE, Henri: *La producción del espacio*. Madrid: Capitan Swing Libros, 2013.
- MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, Emilio. «Introducción. Ciudad, espacio y cotidianidad en el pensamiento de Henri Lefebvre», en LEFEBVRE, Henri: *La producción del espacio*. Madrid: Capitan Swing Libros, 2013, 31-50.
- MARTÍNEZ LOREA, Ion «Prólogo. Henri Lefebvre y los espacios de lo posible», en LEFEBVRE, Henri: *La producción del espacio*. Madrid: Capitan Swing Libros, 2013, 9-30.
- MARCHART, Oliver: *El pensamiento político postfundacional. La diferencia política en Nancy, Lefort, Badiu y Laclau*. Buenos Aires: FCE, 2009.
- MASSEY, Doreen. «La filosofía y la política de la espacialidad, algunas consideraciones». Arfuch, Leonor. (comp.) *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Paidós, Buenos Aires, 2005, 36-46.
- MASSEY, Doreen. Geometrías del poder y la conceptualización del espacio. Conferencia dictada en la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2007.
- MASSEY, Doreen: «Espacio, lugar y política en la coyuntura actual», *Urban*, 4, (2012a), 7-12.
- MASSEY, Doreen. «Algunos tiempos del espacio». MASSEY, Doreen: *Un sentido global del lugar*. Icaria Espacio críticos, Barcelona: 2012b, 182-196.
- MASSEY, Doreen. *Pelo espaço. Uma nove política da espacialidade*. Bertrand Brasil, 2008.
- OSLENDER, Ulrich. «Espacializando resistencia: perspectivas de espacio y lugar en las investigaciones de movimientos sociales», Arango, L., Banco de la República – Bogotá, 2010. En: <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/geografia/osle/pres.htm>> [2 de octubre 2015].
- OSLENDER, Ulrich. «Espacio, lugar y movimientos sociales: hacia una 'espacialidad de resistencia'», *Scripta Nova*, 115 (2002), 105-132.
- RANCIÈRE, Jacques: *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

VÁZQUEZ ROMERO, Antonio. «Los aportes de Henri Lefebvre a la Geografía urbana. Un corpus Teórico para entender las nuevas espacialidades». 12° Encuentro de Geógrafos de América Latina, Montevideo: 2009.





## RESEÑAS · BOOK REVIEW



## ALGUNOS LIBROS RECIENTES SOBRE ARTE Y GÉNERO

BARROSO VILLAR, Julia, *Mujeres árabes en las artes visuales*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016. ISBN: 978-84-16933-22-8, pp. 185.

MÉNDEZ BAIGES, Maite (ed.), *Arte Escrita: texto, imagen y género en el arte contemporáneo*, Granada, Comaresarte, 2017. ISBN: 978-84-9045-492-3, pp. 199.

Amparo Serrano de Haro<sup>1</sup>

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2017.18734>

Desde su aparición a mediados de los años 70 del pasado siglo, la perspectiva feminista en Historia del Arte ha ido ganando en adeptos e importancia.

Incluso en España, cuyos departamentos universitarios siguen, en su mayoría, haciendo una historia demasiado decimonónica en su afán descriptivo y a-teórico (que se fusiona con una «historia de los estilos» fundamentalmente formalista), la historia del arte feminista, por sí misma o junto a las teorías de «Arte y Poder», inaugura un pensamiento de historia y crítica sobre el arte, incuestionablemente «nuevo» e interesante.

Nuevo, ya que todavía no se han explorado del todo los descubrimientos históricos y teóricos que este punto de vista puede tener sobre el estudio del arte del pasado y también porque la práctica artística actual de muchas mujeres artistas de la segunda mitad del s. XX y principios del XXI, sean Judith Chicago, Marina Abramovitch o Tracy Emin no se puede entender sin conocer las bases de una teoría que privilegia, observa e indaga en la identidad femenina, como identidad hasta ahora oculta y ocultada, en el sistema patriarcal que ha regido desde sus inicios (y que sigue siendo dominante) la perspectiva de la Historia del Arte.

Es por lo tanto, siempre con mucha alegría, que se puede observar las cada vez más numerosas publicaciones sobre este tema que van saliendo a la luz. Siendo quizás la más numerosa o frecuente la monografía artística de una mujer hasta entonces poco o nada estudiada, pero también otras publicaciones, teóricas o ensayísticas, como las aquí reseñadas.

«Mujeres árabes en las artes visuales» es un loable esfuerzo de investigación y difusión, entusiasta y desprejuiciada, por parte de una profesora e investigadora, Julia Barroso, que se dedica desde hace tiempo al estudio de temas de género. Siempre centrada en acercar aquellos temas, considerados marginales por algunos, al centro de su interés tanto vital como intelectual. Este es un libro lleno de información y hallazgos del que hay que lamentar que el esfuerzo de concisión al que, seguramente, se ha visto forzada la autora, no le haya permitido desarrollar más

---

1. UNED. C. e.: [aserrano@geo.uned.es](mailto:aserrano@geo.uned.es)

largamente la presentación (escrita y gráfica) de las artistas aquí recogidas. Las artistas todas pertenecientes a los países norteafricanos de la cuenca mediterránea, algunas, muy poco conocidas y la mayoría absolutamente inéditas (no sólo en España), se estudian desde la perspectiva de la tradición de sus respectivos países, que es una visión hoy en día poco común, ya que la mirada globalizada de las Bienales y del mercado del arte, rompe los lazos plásticos del artista con su medio de origen, para enmarcar su obra dentro de las preocupaciones estéticas de comisarios y curadores internacionales.

Es verdad que el trabajo «de-constructivo» de estas artistas merecería, en algunos casos, que se diese igual importancia a su medio como a su «imaginario artístico», pero es de esperar que este volumen sea solo un primer paso dentro de un campo de estudio, cuya cercanía geográfica con España, debería de servir para impulsar el interés y la curiosidad.

De la Universidad de Málaga y como resultado de un proyecto de I+D se ha publicado recientemente un conjunto de ensayos dirigidos por la profesora Maite Méndez Baiges, que anteriormente ha publicado otras obras en el campo limítrofe de la historia del arte y la estética.

Este volumen presenta un título no del todo ajustado a su contenido, ya que se basa fundamentalmente en estudios sobre las primeras vanguardias, más que sobre lo que entendemos habitualmente por arte contemporáneo, como arte de actualidad, del ahora. Pero es una interesante oferta de hipótesis e investigaciones, incluso hay alguna obra artística, sujetos libremente sobre un cañamazo de intereses y curiosidades. Es de apreciar, por la relación entre imagen y texto, la variedad de temas tratados (desde la poética de Marianne Moore al Grupo Bloomsbury o el tema del espectador femenino) resueltos con gran solvencia y unos conocimientos bibliográficos bien asentados. Un abanico de lecturas que permite no sólo comprobar el seguimiento que se hace desde España de los estudios anglo-norteamericanos más actuales, sino también la capacidad de intervenir en tales debates.

PUIG, Isidro; COMPANY, Ximo; GARRIDO, Carmen; HERRERO, Miguel Àngel, *Francisco de Goya. Carlos IV*. Lleida, CAEM-Universitat de Lleida, 2016. ISBN: 978-84-8409-857-7. Pàgines: 168.

José Antonio Vigarà Zafra<sup>1</sup>

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2017.19027>

En 1902 Bernard Berenson sentó las bases del sistema de atribución formal basado en el ojo experto con la publicación de *The Rudiments of Connoisseurship*, texto fundamental para entender los posteriores avances de la historiografía del arte europeo en el siglo XX. Desde entonces los trabajos sobre atribucionismo artístico han evolucionado considerablemente, sobre todo, desde un punto de vista cualitativo, al incorporar todo tipo de técnicas científicas que complementan los estudios de carácter histórico y formal, aumentando así la fiabilidad en torno a la autoría de las muchas obras de arte que continúan anónimas.

El libro *Francisco de Goya. Carlos IV* supone un magnífico ejemplo de los actuales avances en materia de atribucionismo artístico, escrito por los profesores de la Universidad de Lleida, Isidre Puig, Ximo Company y Miquel Àngel Herrero, y Carmen Garrido, directora emérita del Gabinete de Documentación Técnica del Museo del Prado. Se trata de una edición bilingüe publicada en la colección de Estudios Monográficos de Pintura del Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM), reconocida institución sin ánimo de lucro asociada a la Universidad de Lleida que desde el año 2000 ofrece servicios de estudio, asesoramiento, valoración, tasación, conservación, restauración, autenticación y certificación de obras de arte.

El objetivo principal de este libro ha sido verificar que el retrato de Carlos IV de tres cuartos que poseía Manuel Godoy en 1808, heredado posteriormente por sus descendientes, documentándose en el palacio de Boadilla del Monte en 1888, fue pintado íntegramente por Francisco de Goya y Lucientes. Esto supone una novedad con respecto a la fortuna crítica de este lienzo que durante muchos años fue catalogado como una obra procedente del taller del maestro aragonés, atribuida a la mano de Agustín Esteve. Ahora bien, lo más ambicioso de este estudio no se ciñe sólo a atribuir este óleo a Goya, sino que acota su confección a una cronología muy concreta, entre febrero y abril de 1789, lo cual les permite justificar la hipótesis de que esta pintura fuera el prototipo originario del retrato áulico de Carlos IV diseñado por Goya en estas fechas, y cuya importancia radica en que sirvió de modelo para multitud de copias posteriores por cumplir a la perfección con el cometido propagandístico y social propio la efigie del monarca.

Para llegar a estas conclusiones, primeramente, el texto detalla la investigación de carácter histórico en torno a este retrato pintado por Goya, esclareciendo la fortuna historiográfica del mismo y planteando la hipótesis ya mencionada de que éste fuera el patrón primigenio del retrato regio de Carlos IV. Seguidamente, se explican de forma pormenorizada las evidencias empíricas que avalan esta teoría,

---

1. UNED. C. e.: [javigara@geo.uned.es](mailto:javigara@geo.uned.es)

resultando esta parte del libro muy aclaratoria para entender la importancia que tienen los estudios multidisciplinares en el ámbito del atribucionismo pictórico. En ese sentido, este retrato se ha sometido a estudios organolépticos –macrofotografía, microfotografía y luz rasante y ultravioleta–; análisis óptico de los materiales; análisis de la imagen visible e invisible –fotografía digital, infrarroja y rayos X–; análisis de pigmentos y de aglutinantes –microscopía óptica de fluorescencia, espectroscopias varias, espectrometría por dispersión de rayos X y cromatografía de gases–, que muestran las distintas fases de ejecución del óleo, evidenciando los titubeos posicionales, los cambios compositivos o los arrepentimientos formales propios del método de ensayo-error con que Goya definió el primer retrato oficial de Carlos IV. Finalmente, esta tesis queda avalada gracias a los exhaustivos estudios comparativos, sobre todo, mediante la superposición digital con otros retratos semejantes del monarca confeccionados por el pintor aragonés que coinciden en la escala con la obra analizada en este libro, verificando así la importancia de este primer retrato áulico.

En definitiva, este libro merece la atención porque, más allá de su excelente acabado y la calidad de sus imágenes, ofrece la posibilidad de acercarse a los novedosos métodos de investigación en el campo del atribucionismo artístico desarrollados por los integrantes del Centre d'Art d'Època Moderna de la Universidad de Lleida, así como apreciar la relevancia capital de los estudios de carácter multidisciplinar a la hora de desarrollar un trabajo intelectual completo en esta materia.

IRIGOYEN-GARCÍA, Javier: «*Moors Dressed as Moors*». *Clothing, Social Distinction, and Ethnicity in Early Modern Iberia*. Toronto, University of Toronto Press, 2017, ISBN 978-1-4875-0160-0, 316 pp.

Borja Franco Llopis<sup>1</sup>

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2017.19235>

El concepto de *maurofilia*, desde que se acuñara hace más de un siglo, es uno de los más polémicos y debatidos en la historiografía que trata las relaciones entre Islam y cristianismo. Esta idea, que se nació principalmente ante la actitud positiva de algunos textos de Pérez de Hita, las historias de *Abencerraje* y *Jarifa* o las baladas de frontera, pronto traspasó el ámbito literario y sirvió para definir algunos aspectos de la sociedad tardomedieval y moderna en los que los cristianos adoptaron formas de comportamiento o hábitos islámicos. En los últimos años una de las investigadoras que más ha trabajado el asunto ha sido Barbara Fuchs, quien en distintas publicaciones defiende la importancia del estudio de dichas actitudes en la comprensión de la multiculturalidad moderna.

Discípulo de la investigadora anteriormente citada es el autor del presente libro, Javier Irigoyen, quien se adentra, en esta magnífica publicación, en la cuestión de la raza y el vestido como elemento de distinción social entre los diversos credos que habitaron en la península ibérica, utilizando todo tipo de fuentes, no sólo las netamente literarias, para tal fin.

Como se ha dicho, uno de los puntos fundamentales del libro es la importancia del vestido en el fenómeno de distinción social entre grupos religiosos. De manera muy valiente se enfrenta a publicaciones de investigadores reputados como Bernis por el proceso de descontextualización del estudio de dicho elemento y el regusto exótico de sus apreciaciones. Para el autor, vestir «a la morisca» no está íntimamente relacionado con el tipo de vestidos que llevaban los neoconvertos durante los siglos XVI y XVII sino con una tradición que se remonta siglos antes. No en vano en la documentación del periodo bajomedieval dicho término aparece repetido, lo cual nos obliga a realizar una propia historia separada de la cuestión netamente morisca. Para justificarlo recurre, entre otros ejemplos, a los juegos de cañas, una tradición de origen islámico que fue adoptada desde muy pronto por los cristianos. Insiste en cómo lo que en estas festividades se representa no es la lucha entre dos civilizaciones, pues los propios cristianos se vestían como moros (un ejemplo claro sería el de Carlos V vestido de turco en 1537 en Valladolid o el de Felipe II en Gante), sino que es un pasatiempo (o incluso práctica de estrategia militar) que tuvo una amplia fortuna, de ahí la necesidad de estudiar de modo específico cada manifestación social y no mediante estereotipos o paradigmas que puedan parecer útiles y fáciles de aplicar, pero que no son más que unos clichés que no muestran la permeabilidad de la sociedad hispánica. Para entender el significado de dichas

---

1. Universidad Nacional a Distancia. C. e.: [bfranco@geo.uned.es](mailto:bfranco@geo.uned.es)



tradiciones el autor se remonta a los tratados de jineta, donde se describen todas las estrategias a seguir tanto en las festividades como en los propios combates reales.

Gran parte de estos clichés, como indica el propio autor, están basados en los apologistas de la expulsión de los moriscos así como por parte de la literatura del XVII, que como señalaran González Alcantud y Bunes enquistan un modo de representación que es el que ha perdurado en el imaginario colectivo hasta nuestros días. Partiendo de estas investigaciones, además de las de Wunder o Carrasco Urgoiti, Irigoyen trabaja el papel de la fiesta como elemento catalizador de la percepción de los islámico y de los múltiples contactos entre ambos credos, insistiendo que no con ello existió una coexistencia pacífica, sino una historia de encuentros y desencuentros.

Partiendo de esta idea, el autor desmonta la tan aceptada idea de la adopción de una moda como elemento único de plasmación de la identidad, aspecto que en otras comunidades religiosas o estratos sociales puede funcionar. Para ratificar su postura toma otro ejemplo paradigmático, que es el de las contradicciones entre la legislación real sobre el vestuario de los moriscos, contrastándolo con las apostillas que ciertos núcleos letrados de los neconvertos realizaron (memorando de Nuñez Muley) y, a su vez, las críticas de distintos colectivos de la sociedad cristiana a las que no les gustó la idea de que se prohibiera el traje a la «morisca», pues era una moda que, principalmente, durante el reinado de Isabel la Católica, se había instaurado en la sociedad y que servía como elemento de distinción social por su riqueza. De hecho, en su libro analiza todas las fuentes en las que se muestra la dificultad de distinguir no sólo étnicamente a un morisco de un cristiano viejo (Pedro de Valencia, entre otros) sino también a partir de las vestiduras. De hecho plantea una idea muy interesante que nos hace pensar en la complejidad de análisis de este fenómeno: si las fuentes textuales insistieron que los moriscos en la segunda contienda de las Alpujarras se vistieron a «lo moro» o a «la turca», quiere decir que, de normal, no vestían así, y que gran parte de las imágenes que tenemos de unos moriscos diferenciados por los vestidos están basadas en una lectura sesgada de los documentos o en las imágenes que los viajeros crearon de ellos. Ya Ignacio de las Casas o el citado Pedro de Valencia insistieron que existían diversos «tipos» de moriscos según su grado de aculturación o procedencia geográfica, de ahí la necesidad de hablar de distintas imágenes de los conversos y de evitar la generalización, teniéndose que centrar el análisis en pequeños detalles como los que Irigoyen pone de manifiesto. Además, como ya se había demostrado en otros campos de la historia de los moriscos, fue justo tras las citadas Alpujarras cuando la visión «del otro» se radicalizó, cuando el morisco sufrió una mayor represión y su representación se estandarizó dentro de parámetros más agresivos y estereotipados, de ahí que el autor tome las ilustraciones del libro de Antolínez como un ejemplo de esta idea del morisco representado «a la turca».

A pesar de no ser historiador del arte, Irigoyen se lanza a estudiar las pinturas de la Capilla Real de Granada, algunos cuadros sobre juegos de cañas o los conocidos lienzos de la expulsión de los moriscos de la fundación Bancaja. Si bien su interpretación se realiza desde la propia literatura y visualidad de los vestidos que antes había analizado desde las fuentes textuales, apunta interesantes hipótesis que nos

ayudan a comprender la difícil tarea de los artistas a la hora de plasmar una realidad cambiante, híbrida, en la que los neoconvertos fueron señalados de un modo visual en las pinturas cuando su distinción social no era tal en la vida cotidiana.

Por lo tanto, tras una lectura detenida de su obra, es inevitable ver cierto poso de las ideas que tanta fortuna han tomado en los últimos años de la investigadora americana Fuchs, pero reelaboradas y adaptadas a casos de estudio mucho más concretos en los que el autor conjuga el conocimiento de las fuentes tradicionales (sean literarias o legales) con otras que pocas veces se habían utilizado para un análisis de la percepción de la alteridad: el de las fiestas y entradas triunfales. Creemos que este es uno de los aciertos más significativos. Durante los últimos años, las relaciones de estos sucesos fueron utilizadas por historiadores e historiadores del arte con el fin de demostrar las estrategias de visualización del discurso político o, también, la vuelta a la Antigüedad como modo de legitimación de la monarquía. Pero estas fuentes entrañan una mayor problemática así como cierta información sobre el modo de socialización entre los distintos estratos de la sociedad e, incluso, sobre la percepción del otro. Bien es cierto que investigadores como Carrasco Urgoiti, entre otros, habían avanzado algunas de estas ideas, pero Irigoyen profundiza en muchos casos de estudio que compara, como se ha dicho, con la literatura, las representaciones visuales del morisco y las pragmáticas reales, encajando todas las piezas del rompecabezas. Sus conclusiones son valientes y honestas, no viéndose arrastrado por la moda de esconder bajo el término maurofilia cualquiera fenómeno de hibridismo cultural, sino buscando todas las caras del poliedro para entender realmente aquello que sucedió. Por todo ello considero que es una aportación muy significativa al ámbito de los estudios sobre el Islam y los moriscos en la península ibérica y espero que incite a nuevas vías de análisis partiendo de las múltiples puertas que abre en este libro.



LAGUNA PAÚL, Teresa (coordinadora): *Facistol de la catedral de Sevilla. Estudios y recuperación*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, Cabildo de la S.M.P.I. Catedral de Sevilla, 2016, ISBN 978-84-472-1804-2, pp. 260.

Antonio Perla de las Parras<sup>1</sup>

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2017.19269>

Cuando se acometen los trabajos de restauración sobre una obra de compleja singularidad y se llevan a cabo para ello los necesarios y precisados estudios para abordarlo desde todas y cada una de sus facetas, suele obtenerse como resultado, no solo la feliz consecución del trabajo de restauración destinado a la conservación y recuperación del bien, sino también la publicación de esos trabajos, los estudios y análisis previos. Todos ellos contribuyen a la ampliación del campo de estudio y el conocimiento, mostrando los variados ángulos desde los que deberíamos acercarnos a las obras de arte para entenderlas. Y no solo como una consecución estética, sino como el resultado de un proceso material, que como en el caso del facistol de la catedral de Sevilla, no es uno, sino el efecto de un complejo engranaje en el que intervienen un considerable número de autores que, desde sus especialidades, contribuyen a la consecución de un todo, algo a lo que, por otra parte, deberíamos estar más acostumbrados.

Cinco autores se reparten el estudio del facistol desde las diferentes perspectivas de la documentación; el análisis formal; los aspectos materiales analizados desde la óptica de la restauración; y el estudio y las conclusiones obtenidas mediante el tratamiento digital de sus volúmenes. A ello ha de sumársele un sexto capítulo en el que se recoge la planimetría llevada a cabo.

El libro es presentado por Alfredo Morales, en un Prólogo que se muestra como un ejercicio de síntesis, en el que se hace referencia a algunos de los hitos indispensables en la historia de la historiografía del facistol.

A continuación, Teresa Laguna Paúl (catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla), desgrana de manera pormenorizada y extensa la abundante información documental conservada en torno al mueble de la catedral hispalense, en un capítulo (el primero) al que titula *El facistol de la catedral de Sevilla: Templun musicae*. Previamente nos pone en antecedentes sobre las referencias historiográficas, abundantes, que han ido haciéndose eco de tan importante obra desde que en 1587 Alonso Morgado lo alabara en su *Historia de Sevilla*, pasando por el que podemos considerar primer intento de investigación documental, llevada a cabo por el insigne José Gestoso a finales del siglo XIX.

Es evidente que se trata de uno de esos temas que por lo sobradamente conocido, por la abundancia de veces que ha sido citado y descrito, nos da la sensación de agotado en cuanto a innovaciones, novedades y aportaciones. Hasta que alguien se decide a rastrear en los archivos partiendo del principio y es capaz de mostrarnos un universo mirado desde otro prisma. Esto le ha permitido a la autora acercarse,

---

1. Universidad Nacional de Educación a Distancia. C. e.: [aperla@geo.uned.es](mailto:aperla@geo.uned.es)

comprender y mostrar la construcción del facistol como no se había hecho hasta ahora, no solo desde los aspectos materiales más directos, a través del encargo y compra de los variados materiales que lo componen, sino también como el resultado de la conjunción de los diferentes oficios (entalladores, escultores, fundidores, torneros, carpinteros, ...) que tuvieron que ver en la consecución de cada una de sus partes, algo que, por otra parte, era lo habitual en la consecución de la mayoría de las manifestaciones artísticas (como por ejemplo en las arquitecturas lignarias). Del extenso rastreo documental y la abundante documentación encontrada nos da cuenta Teresa Laguna con el anexo a su texto, en el que se transcriben 81 documentos referentes a la construcción y mantenimiento del facistol conservados en el Archivo de la Catedral de Sevilla, comenzando por el de 26 de abril de 1560 en que se acuerda librar el dinero para su fabricación y concluyendo con uno de 1886 para su limpieza.

Tras el capítulo anterior, José María Guerrero Vega, profesor de Expresión gráfica e ingeniería en la edificación (Escuela Técnica de Ingeniería de Edificación de Sevilla), analiza en *Forma y funcionamiento del facistol*, su estructura y usos, entendiendo la existencia de dos tipos de elementos complementarios, los puramente formales y los estrictamente constructivos. Entre ellos las funciones se cruzan, de tal manera que lo funcional forma parte de lo formal y viceversa. El desmontaje para su restauración le ha permitido analizarlo en todas y cada una de sus partes y, a través de su estudio y el de sus engranajes, exponerlo como lo que es: un ingenio pensado para cubrir una compleja función (por el peso de los libros, la inclinación precisa para su lectura y la necesidad de giro del artefacto). En este sentido, es especialmente interesante la relación que establece entre la estructura que permite el movimiento del facistol, con los mecanismos de los ingenios para la elevación de cargas mediante el empleo de ruedas de madera.

Los trabajos de restauración corrieron a cargo del restaurador Juan Carlos Castro Jiménez, quien se encarga de desgranarlos en el tercer capítulo: *Restauración del facistol de la catedral de Sevilla, madera y metal, funcionalidad y cromatismo del mueble*. Para ello, sigue el esquema habitual en este tipo de informaciones, describiendo el estado previo en que se encontraba, las patologías que mostraba, y las pautas y criterios a seguir en la actuación para finalmente desgranar los trabajos llevados a cabo. En el desarrollo de su texto podemos leer, a modo de ejemplo, cómo las superficies lignarias habían sido policromadas en el tiempo, ocultando de manera generalizada los juegos de color obtenidos mediante la incorporación de diferentes maderas (boj, ébano, pino, caoba, nogal). También habían quedado semiocultas la mayor parte de las chapas grabadas de la base y los volúmenes de las tallas fueron desfigurados por la adición de diferentes capas de aparejos, purpurinas y barnices oscurecidos por su envejecimiento y oxidación. La restauración tuvo que enfocarse y dirigirse, por todo ello, tanto hacia la recuperación material de cada una de sus partes y materiales, como a la de la función mecánica y portante del artefacto.

Francisco Pinto Puerto, profesor de Expresión gráfica y arquitectónica de la Universidad de Sevilla, estudia en el capítulo cuarto –*Traça, arquitectura y perspectiva del facistol*–, las trazas del facistol y ante la no localización de una traza original, la analiza desde las líneas y guías realizadas de manera incisa en la propia estructura

del mueble: marcas y referencias para su montaje. Las dimensiones del mueble precisan de un sistema de corrección óptico y el autor establece un paralelismo con el *Manuscrito de Arquitectura* de Hernán Ruiz el Joven (1558-1569), como instrumento para entender y analizar la arquitectura del facistol, estableciendo un lenguaje matemático que lo convierte, a su entender, en una pieza arquitectónica, ligada indisolublemente a la música –con la que comparte lenguaje–, destinada a convertirse espacialmente en el eje que centraliza el coro.

Otra de las partes indispensables en cualquier trabajo de restauración es el levantamiento de las planimetrías previas. Realizado mediante técnicas de fotogrametría (sistema de nube de puntos), se propuso recoger exhaustivamente todos y cada uno de los detalles del facistol con el objetivo de crear una maqueta digital en 3D. Los problemas con los que se enfrentaron y el resultado del trabajo es expuesto por Roque Angulo Fornos en el capítulo quinto del libro, titulado *El modelo digital del Facistol*.

A la abundante documentación gráfica y fotográfica que acompaña los textos, se suman las planimetrías, consideradas y agrupadas como sexto capítulo, tras el que se vuelca una extensa bibliografía.

En definitiva, nos encontramos ante un más que interesante estudio interdisciplinar, de un bien que podríamos denominar también como pluridisciplinar, fruto de la conjunción del trabajo de diferentes artífices y oficios volcados en la consecución de un objeto único.



# NORMAS DE PUBLICACIÓN

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* está dividida en siete series, 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. La periodicidad de la revista es anual.

En el año 2013 se inicia una NUEVA ÉPOCA con la renumeración de la Serie VII: Historia del Arte. Además, también desde el año 2013 *Espacio, Tiempo y Forma. Series I-VII* se publica como revista electrónica además de impresa. Este nuevo formato se ha integrado en el sistema electrónico *Open Journal System* (OJS) y pretende agilizar los procesos editoriales y de gestión científica de la revista, garantizando el cumplimiento de los más altos estándares de calidad de las revistas científicas. Desde la plataforma OJS se facilita el acceso sin restricciones a todo su contenido desde el momento de la publicación.

*Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII* publica TRABAJOS INÉDITOS DE INVESTIGACIÓN Y DEBATES SOBRE HISTORIA DEL ARTE, en especial artículos que constituyan una aportación novedosa, que enriquezcan el campo de investigación que abordan, o que ofrezcan una perspectiva de análisis crítico, tanto de ámbito nacional como internacional, y en lengua española o extranjera (preferiblemente en inglés). ETF SERIE VII sólo admite trabajos originales e inéditos que no hayan sido publicados, ni vayan a serlo, en otra publicación, independientemente de la lengua en la que ésta se edite, tanto de manera parcial como total. Los trabajos recibidos en la revista son sometidos a evaluación externa por pares ciegos.

## 1. POLÍTICA DE SECCIONES

La revista está compuesta por tres secciones: una MISCELÁNEA DE ARTÍCULOS recibidos y sometidos a evaluación externa (VARIA, sección de temática variada), un DOSSIER TEMÁTICO de trabajos recibidos por invitación y a través de *call for papers*, y un apartado de RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS. Los trabajos enviados a las dos primeras secciones tendrán, como máximo, una extensión de 50.000 caracteres con espacios, sin contar la bibliografía. Los trabajos presentados a la sección de Reseñas deberán tener como máximo una extensión de 9.600 caracteres con espacios.

En especial se valorarán trabajos que constituyan una aportación novedosa y que enriquezcan el campo de investigación que abordan, o que ofrezcan una perspectiva de análisis crítico, tanto en el ámbito nacional como el internacional.

DOSSIERES TEMÁTICOS. Cada número de la revista contará con dossieres temáticos coordinados por un investigador seleccionado por el Consejo de Redacción, quien bajo su criterio procederá a encargar colaboraciones para el mismo y a abrir un *call for papers* temático. Los originales invitados, con un máximo de dos contribuciones, no se someterán al proceso habitual de evaluación por pares, pero su



calidad estará supervisada por los miembros del Consejo de Redacción. Los originales para el dossier recibidos a través de *call for papers* serán siempre sometidos a evaluación externa.

## 2. CONDICIONES DE PUBLICACIÓN

La publicación de un texto en *Espacio, Tiempo y Forma* no es susceptible de remuneración alguna. Esta revista provee acceso libre inmediato a su contenido en OJS bajo el principio de que hacer disponible gratuitamente la investigación fomenta un mayor intercambio de conocimiento global. Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo al igual que licenciarlo bajo una *Creative Commons Attribution License* que permite a otros compartir el trabajo con un reconocimiento de la autoría del trabajo y la publicación inicial en esta revista. Se anima a los autores a establecer acuerdos adicionales para la distribución no exclusiva de la versión de la obra publicada en la revista (por ejemplo, situarlo en un repositorio institucional o publicarlo en un libro), con un reconocimiento de su publicación inicial en esta revista. Se permite y se anima a los autores a difundir sus trabajos electrónicamente ya que puede dar lugar a intercambios productivos, así como a una citación más temprana y mayor de los trabajos publicados.

## 3. PROCESO DE REVISIÓN POR PARES

- \* Los artículos de la sección VARIA serán siempre sometidos a evaluación y revisión externa.
- \* Los artículos de los DOSSIERES TEMÁTICOS recibidos a través de *call for papers* serán siempre sometidos a evaluación y revisión externa.

Los artículos que han de someterse a evaluación y revisión externa pasarán por el siguiente procedimiento:

3.1. RECEPCIÓN DE MANUSCRITO (siguiendo las «Normas para Autores» descritas a continuación y disponibles en la web de la revista. El envío será electrónico a través igualmente de la plataforma OJS de la revista, ver el apartado «Envíos *on line*», para lo que necesita estar registrado). El/La Editor/a adjudica el manuscrito a un miembro del Consejo de Redacción para que actúe como ponente.

3.2. FILTRO DEL CONSEJO DE REDACCIÓN. El ponente del manuscrito hace una primera revisión para comprobar si encaja en la línea temática de la revista y si es un trabajo original y relevante. Las decisiones negativas deben ser motivadas.

3.3. EVALUACIÓN Y REVISIÓN EXTERNA. Si el ponente considera positivamente el artículo, debe seleccionar dos evaluadores externos procedentes del área de

especialización del manuscrito y proponerles la revisión. Las evaluaciones externas se someten a un cuestionario pautado. Las evaluaciones deben ser *doblemente ciegas* (evaluadores y evaluados desconocen sus identidades mutuas). Las revisiones deben ser igualmente anónimas para los vocales del Consejo de Redacción, salvo para los ponentes particulares de cada manuscrito y el Editor/a. Las evaluaciones pueden determinar no recomendar la publicación, pedir correcciones, recomendarla con correcciones necesarias o sugeridas, y, finalmente, recomendarla sin correcciones. En todo caso deben ser razonadas, y se debe incentivar la propuesta de mejoras por parte de los revisores para elevar la calidad de los manuscritos. Si las dos evaluaciones fueran completamente divergentes se podría encargar una tercera. La comunicación entre revisores y autores debe realizarse a través del Consejo de Redacción. En caso de solicitarse mejoras, los revisores deben reevaluar el manuscrito tras los cambios.

3.4. DECISIÓN EDITORIAL. A la vista de los informes de los evaluadores externos y de las correcciones efectuadas por los autores, el ponente eleva a debate en el Consejo de Redacción una propuesta de aceptación o rechazo del manuscrito. La decisión final corresponde al Consejo de Redacción como órgano colegiado. La comunicación a los autores será motivada, razonada e incluirá las observaciones de los evaluadores. Los autores recibirán respuesta sobre la evaluación de su artículo en el plazo máximo de dos meses.

#### 4. ENVÍO DE ORIGINALES

Desde el año 2013 todo el proceso editorial se realiza a través de la plataforma OJS, donde encontrará normas actualizadas:

<http://e-spacio.uned.es/revistasuned/index.php/ETFVII/index>

Es necesario registrarse en primer lugar, y a continuación entrar en IDENTIFICACIÓN (en la sección «Envíos *on line*») para poder enviar artículos, comprobar el estado de los envíos o añadir archivos con posterioridad.

El proceso de envío de artículos consta de CINCO PASOS (lea primero con detenimiento toda esta sección de manera íntegra antes de proceder al envío).

4.1. En el PASO I hay que seleccionar la *sección de la revista* (ETF VII cuenta con tres secciones: Dossier monográfico, artículos de temática variada y reseñas) a la que se remite el artículo; el *idioma*; cotejar la *lista de comprobación de envío*; aceptar el *sistema de copyright*; si se desea, hacer llegar al Editor/a de la revista *comentarios y observaciones* (en este último apartado se pueden sugerir uno o varios posibles evaluadores, siempre que por su capacidad científica sean considerados expertos en la cuestión tratada en el artículo, lo que en ningún caso implica la obligación de su elección como revisores por parte de Consejo de Redacción de la revista).

4.2. En el PASO 2 se subirá el fichero con el artículo siguiendo escrupulosamente las indicaciones que se indican en este apartado:

- \* Archivo en *formato PDF* (que denominamos «original»), sin ninguna referencia a la identidad del autor o autores dentro del texto, eliminando cualquier elemento que aporte información que sugiera la autoría, como proyecto en el que se engloba o adscribe el trabajo. Para eliminar el nombre/s del autor/es en el texto, se utilizará la expresión «Autor» y año en las referencias bibliográficas y en las notas al pie de página, en vez del nombre del autor, el título del artículo, etc. Este es el archivo que se enviará a los revisores ciegos para su evaluación, y por ello se recuerda a los autores *la obligatoriedad* de seguir para este archivo las *normas para asegurar una revisión ciega hecha por expertos*. Tampoco han de incorporarse imágenes, gráficos ni tablas en este archivo (se incorporan en el Paso 4 de manera independiente), aunque sí se debe dejar las llamadas en el texto a dichos elementos allá donde procedan. El archivo ha de ser llamado con su propio nombre: NOMBRE\_DEL\_ARTÍCULO.PDF. Las *normas de edición del texto* se encuentran más abajo, léalas con atención.

4.3. En el PASO 3 se rellenarán todos los campos que se indican con los *datos del autor o autores* (es imprescindible que se rellenen los datos obligatorios de todos los autores que firman el artículo). Igualmente hay que introducir en este momento los datos correspondientes a los campos *Título* y *Resumen*, sólo en el idioma original del artículo, así como los principales *metadatos* del trabajo siguiendo los campos que se facilitan (recuerde que una buena indexación en una revista electrónica como *ETF SERIE VII* facilitará la mejor difusión y localización del artículo); y, si los hubiere, las agencias o entidades que hayan podido financiar la investigación que a dado pie a esta publicación.

4.4. En el PASO 4 se pueden subir todos los archivos complementarios: *de manera obligatoria se remitirá un archivo con los datos del autor*, y de manera opcional se subirán si los hubiere, individualmente, tanto los archivos con las imágenes, gráficos o tablas que incluya el artículo, como un archivo con la información correspondiente a las leyendas o pies de imágenes, gráficos y tablas. Hay que tener en cuenta las siguientes indicaciones:

- \* Archivo en formato compatible con *MS WORD* con los datos completos del autor y autores: nombre y apellidos, institución a la que pertenece/n, dirección de correo electrónico y postal, y número de teléfono para contacto del autor principal. En este archivo sí se puede incluir la referencia al proyecto en el que se inscriba el trabajo (I+D, proyecto europeo, entidad promotora o financiadora, etc.).
- \* Archivos independientes con las imágenes y tablas del artículo. Se enviarán en formato digital (.JPEG, .PNG o .TIFF) con una resolución mínima de 300 ppp. a tamaño real de impresión. Las ilustraciones (láminas, dibujos o fotografías) se consignarán como «FIGURA» (p. ej., FIGURA I, FIGURA 2...). Por su parte, los

cuadros y tablas se designarán como «TABLA». Las Figuras y Tablas se enviarán en archivos individualizados indicando el número de figura/tabla, siempre en formato escalable (.DOC, .DOCX, .RTF, .AI, .EPS, etc.).

- \* Archivo en formato compatible con MS WORD con las leyendas o pies de imágenes y tablas (recuerde que en el archivo PDF que llamamos «original» ha de colocar donde proceda la llamada a la Figura o Tabla correspondiente entre paréntesis). El/los autor/es está/n obligado/s a citar la fuente de procedencia de toda documentación gráfica, cualquiera que sea su tipo. La revista declina toda responsabilidad que pudiera derivarse de la infracción de los derechos de propiedad intelectual o comercial.

Durante el Paso 4, al insertar cada archivo complementario se le da posibilidad de que los evaluadores puedan ver dichos archivos. Sólo debe dar a esta opción en los archivos de figuras y tablas, y en el de los pies de foto, siempre y en todos los casos si con ello no se compromete la evaluación ciega. Nunca pulse esta opción en el caso del archivo con los datos el autor/es.

En este momento puede subir también cualquier otro tipo de archivo que crea necesario para la posible publicación del artículo.

4.5. El último, paso, el PASO 5, le pedirá que confirme o cancele el envío. Si por cualquier cuestión, decide cancelar su envío, los datos y archivos quedarán registrados a la espera de que confirme el envío o subsane algún tipo de error que haya detectado (una vez se haya vuelto a registrar pulse sobre el envío ACTIVO y luego sobre el nombre del artículo para poder completar el proceso). Igualmente tiene la opción posterior de borrar todo el envío y anular todo el proceso.

## 5. MODIFICACIÓN DE ARCHIVOS CON POSTERIORIDAD AL ENVÍO DEL ORIGINAL, ENVÍO DE REVISIONES SOLICITADAS EN EL PROCESO DE REVISIÓN Y ENVÍO DEL ARTÍCULO ACEPTADO

Existen diversas circunstancias, como errores del autor/es o las solicitudes de modificaciones o mejoras durante el proceso de revisión, que podrán generar uno o más nuevos envíos por parte del autor/es a esta plataforma. Para todos los casos el autor principal que haya realizado el envío debe seguir los siguientes pasos:

5.1. ENTRAR CON SUS CLAVES DE REGISTRO (recuerde anotarlas en lugar seguro la primera que vez que se registra, aunque es posible solicitar al sistema la generación de nuevas claves).

5.2. PULSAR SOBRE EL ENVÍO QUE LE APARECE COMO ACTIVO.

5.3. Le aparecerá una pantalla con el nombre y estado de su artículo, si PULSA SOBRE EL TÍTULO DE SU TRABAJO llegará a la pantalla con los datos completos de

su envío. En esta pantalla encontrará en la parte superior las pestañas RESUMEN, REVISIÓN y EDITAR.

- 5.3.1. Si lo que quiere es *añadir algún archivo complementario* porque haya sido mal recibido, porque haya sido olvidado o por subsanar cualquier error advertido por parte del Editor/a o del propio autor/a, entre en la pestaña RESUMEN y pulse sobre la posibilidad de *añadir fichero adicional*. Igualmente puede en este momento modificar o complementar los metadatos del artículo.
- 5.3.2. Si el envío ha sido aceptado en primera estancia por el Consejo de Redacción, y dentro del proceso de revisión por pares ciegos se le notifica alguna sugerencia de *mejora o modificación*, entonces deberá entrar en la pestaña REVISIÓN, donde encontrará detallado todo el proceso y estado de la revisión de su artículo por parte del Editor/a y de los Revisores/as, allí podrá subir una nueva versión del autor/a en la pestaña DECISIÓN EDITORIAL. Recuerde que aún debe mantener el anonimato de la autoría en el texto, por lo que los archivos con las correcciones y revisiones deben ser remitidos aún en formato .PDF.
- 5.3.3. Una vez finalizado y completado el proceso de revisión por pares, si el artículo ha pasado satisfactoriamente todos los filtros se iniciará la *corrección formal* del trabajo de cara a su publicación tanto en la edición electrónica como en la edición en papel de la revista. Después de registrarse y pulsar sobre el título debe entrar en la pestaña EDITAR y seguir las instrucciones que le notifique el Editor/a. En este momento y de cara al envío del artículo para su maquetación y publicación, el *archivo original* que en su momento remitió en .PDF para la revisión, siempre exento de imágenes, figuras o tablas, debe ser ahora *enviado en formato de texto, preferiblemente compatible con MS WORD*.

## 6. VERSIÓN POST PRINT

Además de lo anterior, existe la posibilidad de publicar una versión *post print* de su trabajo en la revista electrónica con anterioridad a la versión definitiva maquetada. Para ello, en esta fase se le requerirá para que junto a la versión definitiva en formato compatible con MS WORD sólo con el texto que se remite a la imprenta (junto a los archivos con las imágenes, figuras y tablas si las hubiere, que ya había remitido el autor/es en el primer envío), ha de remitir una *versión completa de su artículo en .PDF* ya con el nombre/s del autor/es, así como con las imágenes o tablas incorporadas, junto a las leyendas precisas, incluidas al finalizar el texto, antes de la bibliografía. La puede subir registrándose e incluyéndola en los archivos complementarios del apartado RESUMEN. De esta forma el autor verá en la versión electrónica, con una importante antelación con respecto a la versión en papel, el artículo definitivo aprobado, y podrá citar como prepublicado su artículo (este archivo, lógicamente, es de carácter provisional, no va paginado, y es sustituido con posterioridad cuando se incorpora la versión definitiva).

Si el autor se demora o incumple los plazos en las fases de Revisión o Edición, el Consejo de Redacción de la revista puede decidir la no publicación del artículo o su postergación automática para un número posterior.

## 7. NORMAS DE EDICIÓN

Las siguientes normas de edición deben ser tenidas en cuenta para el archivo «original» editado en .PDF (Paso 2):

### 7.1. DATOS DE CABECERA

- \* En la primera página del trabajo deberá indicarse el TÍTULO DEL TRABAJO EN SU LENGUA ORIGINAL Y SU TRADUCCIÓN AL INGLÉS. Recuerde que *no debe aparecer el nombre del autor, ni la institución a la que pertenece* (debe remitirse en un fichero independiente en el paso 4: añadir ficheros complementarios).
- \* Un RESUMEN EN CASTELLANO DEL TRABAJO, JUNTO A SU CORRESPONDIENTE VERSIÓN EN INGLÉS, *no superior a 1.000 caracteres con espacios*. En el resumen es conveniente que se citen los objetivos, metodología, resultados y conclusiones obtenidas.
- \* Se añadirán también unas PALABRAS CLAVE, EN AMBOS IDIOMAS, SEPARADAS POR PUNTO Y COMA (;), que permitan la indexación del trabajo en las bases de datos científicas. *Éstas no serán inferiores a cuatro ni excederán de ocho*.
- \* En caso de que la lengua del texto original no sea el castellano, ni el inglés, el título, el resumen y las palabras claves se presentarán en el idioma original, junto con su versión en castellano e inglés.
- \* Las ilustraciones se enviarán en fichero independiente a este texto «original», igualmente se remitirá un archivo con la relación de ilustraciones y sus correspondientes leyendas (pies de imágenes).

### 7.2. PRESENTACIÓN DEL TEXTO

- \* El FORMATO DEL DOCUMENTO debe ser compatible con MS WORD. El tamaño de página será DIN-A4. El texto estará paginado y tendrá una extensión máxima de 50.000 caracteres con espacios, sin contar la bibliografía.
- \* Las IMÁGENES Y TABLAS, así como la relación numérica y la leyenda, tanto de las figuras como de las tablas, se adjuntarán en archivos aparte (en el paso 4). Se consignarán como FIGURA 1, FIGURA 2... Por su parte, los cuadros y tablas se designarán como TABLA 1, TABLA 2... Las referencias a ilustraciones deben

estar incluidas en el lugar que ocuparán en el texto. Su número queda a criterio del autor, pero se aconseja un máximo de 15 imágenes. En todos los casos debe citarse la procedencia de la imagen. Al comienzo del trabajo se podrá incluir una nota destinada a los agradecimientos y al reconocimiento de las instituciones o proyectos que financian el estudio presentado.

### 7.3. ESTILO

- \* El texto se presentará sin ningún tipo de formato ni de sangría de los párrafos, y con interlineado sencillo.
- \* Se utilizarán únicamente tipos de letra con codificación UNICODE.
- \* Las citas literales, en cualquier lengua original, se insertarán en el cuerpo del texto en redonda, siempre entre comillas dobles. Si la cita supera las tres líneas se escribirá en texto sangrado, sin comillas.
- \* Se evitará, en lo posible, el uso de negrita.
- \* Las siglas y abreviaturas empleadas deben ser las comúnmente aceptadas dentro de la disciplina sobre la que versa el trabajo.
- \* Los términos en lengua original deberán escribirse en cursiva, sin comillas: *in situ*, *on-line*.
- \* El resto de normas editoriales se ajustarán a lo indicado en: Real Academia Española, *Ortografía de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 2010.

### 7.4. BIBLIOGRAFÍA

Las citas bibliográficas en las notas se atenderán a las siguientes normas:

- \* **LIBROS.** Apellidos en versalitas seguidos del nombre del autor en minúsculas: título de la obra en cursiva. Lugar de edición, editorial, año, y, en su caso, páginas indicadas.

KAMEN, Henry: *La Inquisición*. Madrid, Alianza, 1982, p. 55.

Si la persona reseñada es director, editor o coordinador, se hará constar a continuación del nombre y entre paréntesis (dir., ed., coord.).

Si los autores son dos o tres se consignarán todos, separados por comas y uniendo el último con «&». Si el número de autores es superior a tres, se citará el primero y se añadirá *et alii* o «y otros»; otra posibilidad es indicar «VV.AA.»

- \* Los libros editados en **SERIES MONOGRÁFICAS** se deben citar con el título de la obra entre comillas dobles, seguido del título de la serie en cursiva, su número, y a continuación, lugar de edición, editorial y año, y, en su caso, páginas indicadas.

MANGAS MANJARRÉS, Julio: «La agricultura romana», *Cuadernos de Historia* 16, 146, Madrid, Grupo 16, 1985, pp. xx-xx.

- \* Cuando se trate de **CAPÍTULOS** incluidos en un libro, se cita el autor, el título de la colaboración entre comillas dobles, la preposición «en» y a continuación la reseña del libro según las normas anteriormente citadas.

MELCHOR GIL, Enrique: «Elites municipales y mecenazgo cívico en la Hispania romana», en NAVARRO, Francisco Javier, & RODRÍGUEZ NEILA, Juan Francisco: *Élites y promoción social en la Hispania romana*. Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1999.

- \* Para las **PONENCIAS, COMUNICACIONES DE CONGRESOS O SEMINARIOS, etc.** se reseña el autor, el título de la colaboración entre comillas dobles, el título del congreso o seminario, y el lugar y año de celebración en cursiva, seguido de los editores o coordinadores si los hubiera, lugar de edición, editorial y páginas correspondientes.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Estela Beatriz: «La concesión de la ciudadanía romana como instrumento de dominio», *Actas del VIII Coloquio de la Asociación Propaganda y persuasión en el mundo romano. Interdisciplinar de Estudios Romanos, Madrid, 2010*, BRAVO CASTAÑEDA, Gonzalo & GONZÁLEZ SALINERO, Raúl (eds.), Madrid, Signifer, 2011, pp. 81-90.

- \* Las **TESIS DOCTORALES INÉDITAS** se citan haciendo constar el autor, el título en cursiva, la universidad y el año.

ARCE SÁINZ, M.<sup>a</sup> Marcelina: *Vicente Rojo*, (Tesis doctoral inédita), UNED, 2003.

- \* **ARTÍCULOS DE REVISTA.** Apellidos en versalitas seguidos del nombre del autor en minúsculas: título del artículo entre comillas dobles, nombre de la revista en cursiva, tomo y/o número, año entre paréntesis, páginas correspondientes.

BRINGAS GUTIÉRREZ, Miguel Ángel: «Soria a principios del siglo XIX. Datos para su historia agraria», *Celtiberia*, 95 (1999), pp. 163-192.

- \* **DOCUMENTOS.** En la primera cita debe ir el nombre del archivo o fuente completa, acompañado de las siglas entre paréntesis, que serán las que se utilicen en citas sucesivas. La referencia al documento deberá seguir el siguiente orden: serie, sección o fondo, caja o legajo, carpeta y/o folio. Si el documento tiene autor, se citan los apellidos en versalitas y el nombre en minúsculas, seguido del título o extracto del documento entre comillas dobles y la fecha.

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid (ARCM), Fondos Diputación, Inclusa, caja 28, carpeta 13, fol. 2. ARROYO, Fernando: «Cuenta de los gastos de mayordomía», julio de 1812.



- \* REPETICIÓN DE CITAS. Cuando se hace referencia a un autor ya citado, se pondrán los apellidos en versalitas y el nombre en minúsculas, la abreviatura *op. cit.* y la página o páginas a las que se hace referencia.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María: *op. cit.*, pp. 26-28.

Si se han citado varias obras del mismo autor, se pondrá después de los apellidos en versalitas y el nombre en minúsculas, el comienzo del título de la obra en cursiva, seguido de puntos suspensivos y las páginas correspondientes.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María: *Historia económica...*, pp. 26-28.

Cuando se hace referencia a un mismo autor y una misma obra o documento que los ya citados en la nota anterior se pondrá *Idem*, seguido de la página correspondiente. Si se hace referencia a un mismo autor, a una misma obra o documento y en la misma página, se pondrá *Ibidem*.

# AUTHOR GUIDELINES

You must **register and log in** to submit a paper and follow the status of your submission.

Submitted articles must be original and unpublished. The journal considers manuscripts in Spanish or any other language (preferably English).

Submitted articles must follow the guidelines specified in this section and also include the following files:

## I. FOR POSSIBLE PUBLICATION

- \* A file (called 'original' hereafter) containing the article edited with a word processor (preferably a DOC file) adhering to the guidelines below. The 'original' file will not include images or tables.

## 2. FOR SUBMISSION AND REVIEW

- \* A PDF file (the author must convert the 'original' file into a PDF file). This file must not contain references to the identity of the author or authors within the text (the file will be sent to the external reviewers for a blind peer-review). This file **INCLUDES** images and tables, along with their accompanying captions. Note that this file must follow the instructions to ensure blind review by experts. The author will, however, provide his/her details (name, academic affiliation, e-mail and postal address) when registering on the website.

## 1. THE 'ORIGINAL' DOC FILE MUST FOLLOW THE GUIDELINES BELOW

### I. TITLE PAGE

- \* The title page will indicate the title of the paper in its original language and its translation to English. The author's name and academic affiliation. An abstract of the paper in both English and Spanish of no more than 1,000 characters (with spaces). The abstract should outline the article's aims, method, results and conclusions. Keywords, in English and Spanish, must also be included to facilitate indexing the paper in scholarly databases. Keywords must be between four and eight. If the original text is not written in English or Spanish, the abstract and keywords must be presented in the text's original language, along with the translation to Spanish and English. Images must be sent separately in a different file, together with a third file containing the titles of the images with their corresponding captions.

## 2. TEXT

- \* The file must be in DIN A4 format (Word processor). The text must be numbered and should not exceed 50,000 characters (with spaces), not including bibliography.
- \* Headings preceding different sections of the article must be clearly distinguished. Quotations are enclosed in quotation marks; names and quotations in foreign languages are set in italics.
- \* Avoid using bold where possible.
- \* Do not indent paragraphs; use single-line spacing (1).
- \* References to illustrations must be inserted in the place they will occupy within the text. The author is free to use as many as he/she considers necessary; however, a maximum of 15 images is advised. The source of the image must be cited.
- \* *Figures and tables*: Send figures and tables in digital format (JPEG, PNG or TIFF for pictures; EPS, SVG, IA —any vector format— for tables and graphics) with at least 300 ppp resolution in print size. Simple table texts must be formatted in Word format. Illustrations (prints, drawings or photographs) will be referred to as “Figures” (e.g., Figure 1, Figure 2). Charts and tables will be referred to as “Table”. Figures and Tables must be sent in a separate file indicating the number of the figure/table and their place within the text. The author is obliged to cite the source of all graphic material, regardless of the type of material. The journal declines all liability for the infringement of intellectual or commercial property rights.
- \* *Style*: Acronyms and abbreviations can be used provided they are widely accepted in the discipline. Do not use decimal points when referring to years (e.g. 1980), Latin terms and quotations are set in italics: *et alii*, *in situ*. If the author uses a type of script that is not based on the Unicode encoding, the special typographic font must be included with the paper.

## 3. FOOTNOTES

Bibliographic references cited in notes will follow the guidelines and sequence specified below:

- \* **Books**. Capitalized small caps last name followed by the author’s first name in lowercase: title of the book in italics. Place published, publisher, year, and, when appropriate, page numbers.

KAMEN, Henry: *La Inquisición*. Madrid, Alianza, 1982, p. 55.

If the book is an edited volume, this will be indicated in parenthesis after the editor or compiler's name (ed. / comp.).

If the book is authored by two or three authors, list all names. Where there are more than three authors, list the first followed by *et al.*

- \* If the publication is part of a MONOGRAPHIC SERIES, the title must be enclosed in quotation marks, followed by the title of the series in italics, the volume number, place published, publisher, year, and, where appropriate, page numbers.

MANGAS MANJARRÉS, Julio: «La agricultura romana», *Cuadernos de Historia* 16, 146, Madrid, Grupo 16, 1985, pp. xx-xx.

- \* When citing BOOK CHAPTERS, list the author's name, title of the book section in quotation marks, the word "in", and the details of the book as specified above.

WOOD, Paul: «Modernism and the Idea of the Avant-Garde», in SMITH, Paul & WILDE, Carolyn (eds.): *A Companion to Art Theory*. Oxford, Blackwell, 2002, pp. 215-228.

- \* When referencing SEMINAR AND CONFERENCE PAPERS, list the author's name, the title of the paper in quotation marks, the name of the conference or seminar, the conference location and date in italics, followed by the editors names (where appropriate), place published, publisher, and page numbers.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Estela Beatriz: «La concesión de la ciudadanía romana como instrumento de dominio», *Actas del VIII Coloquio de la Asociación Propaganda y persuasión en el mundo romano. Interdisciplinar de Estudios Romanos, Madrid, 2010*, BRAVO CASTAÑEDA, Gonzalo & GONZÁLEZ SALINERO, Raúl (eds.), Madrid, Signifer, 2011, pp. 81-90.

- \* When citing UNPUBLISHED DOCTORAL THESES, list the author's name, the title in italics, the university and the year.

ARCE SÁINZ, M.<sup>a</sup> Marcelina: *Vicente Rojo*, (Unpublished doctoral thesis), UNED, 2003.

- \* For JOURNAL ARTICLES, capital small caps for the author's last name, followed by the author's name in lowercase: the title of the article in quotation marks, the journal's name in italics, volume and/or issue, the year in parenthesis, page numbers.

BRINGAS GUTIÉRREZ, Miguel Ángel: «Soria a principios del siglo XIX. Datos para su historia agraria», *Celtiberia*, 95 (1999), pp. 163-192.

- \* **ARCHIVAL SOURCES.** The first citation must include the complete name of the repository or source followed by its acronym in parenthesis, which will be used in subsequent citations. The document must be referenced as follows: series, section or collection name, box or file, folder and/or folio. If the document is authored, capitalize the author's last name and name in lowercase, followed by the title or the document extract in quotation marks, and the date.

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid (ARCM), Fondos Diputación, Inclusa, caja 28, carpeta 13, fol. 2. ARROYO, Fernando: «Cuenta de los gastos de mayordomía», julio de 1812.

- \* **SUBSEQUENT FOOTNOTES.** When referencing an author previously cited, capitalize in small caps the author's last name, name in lowercase, the abbreviation *op. cit.*, and the page numbers referred to.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María: *op. cit.*, pp. 26-28.

If more than one work by the same author is cited, capitalize in small caps the author's last name followed by the first name in lowercase, a short title containing the work's key words in italics, followed by three dots, and the page numbers.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María: *Historia económica...*, pp. 26-28.

Where two consecutive notes refer to the same author and source, publication details are given in the first note. *Idem*, followed by the corresponding page numbers, is used in the second note.

When referring to the same author, source or document, and page number, use *Ibidem*.

# 5 ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

## SERIE VII HISTORIA DEL ARTE

REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

### Dossier by Avinoam Shalem: *Treasures of the Sea: Art before Craft?* · *Tesoros del mar: ¿El Arte antes de la destreza?* por Avinoam Shalem

15 AVINOAM SHALEM (GUEST EDITOR)  
Introduction · Introducción

35 BARBARA BAERT  
Marble and the Sea or Echo Emerging (A Ricercar) · El mármol y el mar o el surgimiento del eco (una búsqueda)

55 KAREN PINTO  
In God's Eyes: The Sacrality of the Seas in the Islamic Cartographic Vision · A través de los ojos de Dios: la sacralidad de los mares en la visión cartográfica islámica

81 MATTHEW ELLIOTT GILLMAN  
A Tale of Two Ivories: Elephant and Walrus · Una historia de dos marfiles: el elefante y la morsa

107 PERSIS BERLEKAMP  
Reflections on a Bridge and its Waters: Fleeting Access at Jacirat b. 'Umar / Cizre / 'Ain Diwar / (Im)mobile displacements · Reflejos sobre un puente y sus aguas: un acceso rápido a Jacirat b. 'Umar / Cizre / 'Ain Diwar

141 HANNAH BAADER  
Livorno, Lapis Lazuli, Geology and the Treasures of the Sea in 1604 · Livorno, lapislázuli, geología y los tesoros del mar en 1604

### Miscelánea · Miscellany

171 JOAN DURAN-PORTA  
Nuevos datos sobre la temprana difusión del ajedrez en los Pirineos, y una reflexión sobre las piezas de Àger · New Evidences on the Early Spread of Chess in the Pyrenees, and a Consideration about the Àger Set

189 BEGOÑA ALONSO RUIZ  
La Capilla de la Anunciación en la iglesia de Santa María Magdalena de Torrelaguna (Madrid) en el contexto de la construcción de bóvedas baídas en el siglo XVI · The Chapel of the Annunciation in the Church of Santa María Magdalena in Torrelaguna (Madrid) in the Context of the Construction of Pendentives Vaults in the 16<sup>th</sup> Century

213 ESTEBAN ÁNGEL COTILLO TORREJÓN  
El ciclo mariano de Francisco Caro y Andrés de Leito para la Real capilla de San Isidro en Madrid · Marian Cycle of Francisco Caro and Andrés de Leito for the Royal Chapel of San Isidro in Madrid

247 DAVID CHILLÓN RAPOSO  
La sensibilidad estética siciliana en la ciudad de Sevilla a finales del siglo XVII: el origen de la devoción a Santa Rosalía · Sicilian Aesthetic Sensibility in the City Seville at the End of the 17<sup>th</sup> Century: Introduction of the Devotion to Santa Rosalía

273 DAVID SERRANO LEÓN  
La relación del tiempo y la metodología en la pintura del natural. Algunos casos aislados. Euan Uglow y Antonio López · The Relationship between Time and Methodology in Naturalist Painting. Some Isolated Cases. Euan Uglow and Antonio López

289 M<sup>a</sup> DEL PILAR GARRIDO REDONDO  
Isabel Quintanilla: el realismo de lo cotidiano. ¿Hiperrealismo? · Isabel Quintanilla: The Realism of the Daily Life. Hyperrealism?

315 GUILLERMO AGUIRRE-MARTÍNEZ  
La casa como puerta de entrada hacia un orden arquetípico en la obra plástica de Thomas Virnich · The House as an Entrance Door into an Archetypal Order in Thomas Virnich's Sculptural Work

333 LUCAS E. LORDUY OSÉS  
Fotógrafas mexicanas: imágenes de disidencia y empoderamiento · Mexican Women Photographers: Images of Dissidence and Empowerment

353 ESTEFANÍA LÓPEZ SALAS  
Durán Salgado, de la Sota, Samos: dos proyectos de una granja escuela · Durán Salgado, de la Sota, Samos: Two Projects for a Farm School

391 DANIEL LÓPEZ BRAGADO & VÍCTOR-ANTONIO LAFUENTE SÁNCHEZ  
El palacio de los Condes de Alba de Aliste y su transformación en Parador Nacional de Turismo de Zamora · The Palace of the Counts of Alba de Aliste and their Transformation into Parador Nacional de Turismo of Zamora

417 PATRICIA GARCÍA-MONTÓN GONZÁLEZ  
Vino cargado de materiales y proyectos. El diplomático ecuatoriano José Gabriel Navarro y el Museo del Prado · He Came with a Lot of Projects and Materials. The Ecuadorian Diplomat José Gabriel Navarro and the Prado Museum

451 PABLO ALLEPUZ GARCÍA  
El impulso historiográfico y/o arqueológico en España. Génesis, recepción, posibilidades · The Historiographic and/or Archeological Impulse in Spain. Genesis, Reception, Possibilities

473 VERÓNICA CAPASSO  
Sobre la construcción social del espacio: contribuciones para los estudios sociales del arte · About social Construction of Space: Contributions for Social Studies of Art

AÑO 2017  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN: 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

5



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

## Reseñas · Book Review

**493** AMPARO SERRANO DE HARO: Algunos libros recientes de arte y género  
BARROSO VILLAR, Julia, *Mujeres árabes en las artes visuales*, Zaragoza,  
Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016.

MÉNDEZ BAIGES, Maite (ed.), *Arte Escrita: texto, imagen y género en el arte contemporáneo*, Granada , Comaresarte, 2017.

**495** JOSÉ ANTONIO VIGARA ZAFRA  
PUIG, Isidro; COMPANY, Ximo; GARRIDO, Carmen; HERRERO, Miguel  
Àngel, *Francisco de Goya. Carlos IV*. Lleida, CAEM-Universitat de Lleida, 2016.

**497** BORJA FRANCO LLOPIS  
IRIGOYEN-GARCÍA, Javier: *Moors Dressed as Moors. Clothing, Social Distinction, and Ethnicity in Early Modern Iberia*. Toronto, University of Toronto Press, 2017.

**501** ANTONIO PERLA DE LAS PARRAS  
LAGUNA PAÚL, Teresa (coord.): *Facistol de la catedral de Sevilla. Estudios y recuperación*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, Cabildo de la S.M.P.I. Catedral de Sevilla, 2016