



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 7

AÑO 2019  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

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

UNED







# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2019  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

# 7

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

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.7.2019>



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.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA  
Madrid, 2019

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 7 2019

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 Chíncoa 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 de 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 los siguientes Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos internacionales y nacionales, como recomiendan los criterios de la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora: Bibliography of the History of Art (BHA), CARHUS Plus+ 2018, CIRC 2019, Dialnet, DICE (2006-2010), DOAJ, Dulcinea (verde), e-spacio UNED, Emerging Sources Citation Index (ESCI), ERIH PLUS, Fuente Académica Plus (Ebesc), ÍndICES (CSIC) (1989-2011), Latindex, MIAR, MLA-Modern Language Association Database, Periodical Index Online (Proquest), REDIB, RESH (2009-2011), Scopus, SUDOC, Ulrich's Periodicals Directory y ZDB.

**Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII** también ha sido indexada y evaluada en informes como el Índice H de las Revistas Científicas Españolas según Google Scholar Metrics (2013-2017), y en el año 2019 ha obtenido el Sello de Calidad Editorial y Científica de la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT) en la VI Convocatoria de evaluación de revistas.

#### EQUIPO EDITORIAL

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

**Directora del Consejo de Redacción:** Consuelo Gómez López (UNED)

**Editores:** Inmaculada Vivas Sáinz (UNED), Joaquín Martínez Pino (UNED), Álvaro Molina Martín (UNED), Elena Paulino Montero (UNED)

#### EDITOR INVITADO DEL DOSSIER DE ETF SERIE VII. HISTORIA DEL ARTE. N<sup>o</sup> 7, NUEVA ÉPOCA (2019):

Filippo Camerota (Museo Galileo, Firenze)

**Co-editora del dossier:** Consuelo Gómez López (UNED)

#### CONSEJO DE REDACCIÓN

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

Mieke Bal, Cultural Analysis at the University of Amsterdam, Países Bajos

Borja Franco Llopis, Departamento de Historia del Arte, UNED, España

Miguel Ángel García Hernández, Departamento de Historia del Arte, UNED, España  
Susanne Kubersky-Piredda, Biblioteca Hertziana de Roma, Italia  
Jesús López Díaz, Departamento de Historia del Arte, UNED, España  
Alexander Marr, Department of History of Art, Cambridge University, Reino Unido  
Joaquín Martínez Pino, Departamento de Historia del Arte, UNED, España  
Inés Monteiro Arias, Departamento de Historia del Arte, UNED, España  
Esther Pons Mellado, Museo Arqueológico Nacional de Madrid, España  
Victoria Soto Caba, Departamento de Historia del Arte, UNED, España  
Diana Wechsler, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina

#### **COMITÉ CIENTÍFICO**

Ferrán Barenblit, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), España  
Antonio Bonet Correa, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, España  
Diane Bodart, Department of Art History and Archaeology, Columbia University, Estados Unidos  
Miguel Cabañas Bravo, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC, Madrid, España  
Ute Dercks, Kunsthistorische Institut in Florenz (Italia), Italia  
Etelvina Fernández González, Universidad de León, España  
Aurora Fernández Polanco, Facultad de Bellas Artes, UCM, España  
José Manuel García Iglesias, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Santiago de Compostela, España  
Luca Molà, Department of History and Civilization, European University Institute, Italia  
Isabel Ruiz de la Peña, Departamento de Historia del Arte y Musicología, Universidad de Oviedo, España  
Roser Salicrú i Lluçh, Institución Milá y Fontanals, CSIC, Barcelona, España  
Andrea Sommer Mathis, Austrian Academy of Science, Viena, Austria  
Sigrid Weigel, Technischen Universität Berlin, Alemania

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

Yayo Aznar Almazán, Departamento de Historia del Arte, Decana Facultad de Geografía e Historia, UNED

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

Julio Fernández Portela, Departamento de Geografía, UNED

#### **GESTORA PLATAFORMA OJS**

Carmen Chíncoa Gallardo

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

Julio Arroyo Vozmediano, Departamento de Historia Moderna, UNED; 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; Luiza Iordache Cârstea, Departamento de Historia Contemporánea, UNED; Patricia Hevia Gómez, Departamento de Prehistoria y Arqueología, UNED; Ángeles Lario González, Departamento de Historia Contemporánea, UNED; M<sup>a</sup> Luisa de Lázaro Torres, Departamento de Geografía, UNED; José Manuel Maíllo Fernández, Departamento de Prehistoria y Arqueología, UNED; David Martín Marcos, Departamento de Historia Moderna, UNED;

Irene Mañas Romero, Departamento de Historia Antigua, UNED; Alberto Mingo Álvarez, Departamento de Prehistoria y Arqueología, UNED; Álvaro Molina Martín, Departamento de Historia del Arte, 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 4, NUEVA ÉPOCA (2016)

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:

Salvador Andrés Ordax (Universidad de Valladolid)  
Miguel Ángel Aramburu-Zabala Higuera (Universidad de Cantabria)  
Ricardo Anguita Cantero (Universidad de Granada)  
Fernando Arce Sainz (CSIC)  
Selina Blasco (Universidad Complutense de Madrid)  
Pol Capdevila (Universitat Pompeu Fabra)  
Dayron Carrillo Morell (Universität Zürich)  
Robin Celikates (Universiteit van Amsterdam)  
Heidi Rae Cooley (University of South Carolina)  
María Cunillera López (Istituto Europeo di Design – IED Madrid)  
Julián Díaz Sánchez (Universidad de Castilla-La Mancha)  
Eva Fernández del Campo (Universidad Complutense de Madrid)  
Giovanna Fossati (Universiteit van Amsterdam)  
Silvia García Alcázar (Universidad de Castilla-La Mancha)  
Teresa Izquierdo (Universitat de València)  
Marcelo Gustavo Lima de Campos (Universidade do Estado do Rio de Janeiro)  
Miguel Larrañaga Zulueta (IE University)  
Christa-Maria Lerm-Hayes (Universiteit van Amsterdam)  
Jorge Luis Marzo (Universitat de Vic – Universitat Central de Catalunya)  
Pilar Mogollón Cano-Cortés (Universidad de Extremadura)  
Francisco José Moreno Martín (Universidad Complutense de Madrid)  
Juan Miguel Muñoz Corbalán (Universitat de Barcelona)  
Idoia Murga (Universidad Complutense de Madrid)  
Jaime Nuño González (Fundación Santa María la Real de Patrimonio Histórico)  
Begum Ozden Firat (Mimar Sinan Fine Arts University)  
José Antonio Palao Errando (Universitat Jaume I)  
Sergio Rubira (Universidad Complutense de Madrid)  
Ihab Saloul (Universiteit van Amsterdam)  
Roxana Sarion (UiT Norges arktiske universitetet)  
Luis Vasallo Toranzo (Universidad de Valladolid)  
María Victoria Zardoya Loureda (Universidad Tecnológica de La Habana – CUJAE)

#### 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**
- 15 *L'Apelle Vitruviano: Riflessioni sulla cultura architettonica dei pittori nella prima età moderna, per Filippo Camerota*  
*El Apelles vitruviano: Reflexiones en torno a la cultura arquitectónica de los pintores de la Edad Moderna, por Filippo Camerota*
- 17 **FILIPPO CAMEROTA (GUEST EDITOR)**  
Introduzione. La prospettiva come tema vitruviano  
Introduction. Perspective as a Vitruvian Theme
- 41 **FRANCESCO P. DI TEODORO (GUEST AUTHOR)**  
Due *quæstiones* vitruviane riconosciute: la base attica e il capitello composito nel terzo libro del *De prospectiva pingendi* di Piero della Francesca e un plagio conclamato di Luca Pacioli  
Two Recognized Vitruvian Problems: The Attic Base and the Composite Capital in the Third Book of *De Prospectiva Pingendi* by Piero della Francesca and an Evident Plagiarism by Luca Pacioli
- 65 **GIOVANNI MARIA FARA (GUEST AUTHOR)**  
Una nota su Albrecht Dürer e Vitruvio  
A Note on Albrecht Dürer and Vitruvius
- 77 **CARMEN GONZÁLEZ-ROMÁN**  
Metaescenografías pintadas  
Painted Meta-scenographies
- 103 **SARA FUENTES LÁZARO**  
*Ad vitandam confusionem*. Una aproximación analítica al tratado sobre perspectiva de Andrea Pozzo  
*Ad vitandam confusionem*. An Analytical Approach to Andrea Pozzo's Treatise on Perspective
- 131 **Miscelánea · Miscellany**
- 133 **ANTONIO PÉREZ LARGACHA**  
El arte del Egipto predinástico. Ritual, significado y función  
Predynastic Art in Egypt. Ritual, Sense and Function

- 161 **ALEJANDRA IZQUIERDO PERALES**  
El templo de Hathor en Deir el-Medina: un estudio iconográfico en el contexto de los templos ptolemaicos  
The Temple of Hathor in Deir el-Medina: An Iconographic Study in the Context of the Ptolemaic Temples
- 191 **JAIME MORALEDA MORALEDA**  
Los trabajos de iluminación en el Libro de los Juramentos del Ayuntamiento de Toledo  
The Work of Miniatures for the Book of Vows of the City Hall of Toledo
- 209 **SERGIO RAMÍREZ GONZÁLEZ, ANTONIO BRAVO NIETO & JUAN ANTONIO BELLVER GARRIDO**  
La recuperación de dos repuestos de pólvora del siglo XVIII en Melilla: análisis y restauración  
Recovery of Two Spare Gunpowder Warehouses from the XVIII<sup>th</sup> Century in Melilla: Analysis and Restoration
- 231 **ALEJANDRO DE LA FUENTE ESCRIBANO**  
La restauración del castillo de Guadamur en el siglo XIX como expresión del romanticismo en España  
The Restoration of Guadamur Castle in the XIX<sup>th</sup> Century as an Expression of Romanticism in Spain
- 265 **PAULA GABRIELA NÚÑEZ, CAROLINA LEMA, CAROLINA MICHEL & MAIA VARGAS**  
La construcción estatal patagónica en el siglo XIX. El dibujo como arte científico e institucional  
The Patagonian State Construction in XIX<sup>th</sup> Century. The Drawing as Scientific and Institutional Art
- 287 **GUILLERMO JUBERÍAS GRACIA**  
Una visión decimonónica de la España de Carlos IV: diseños para la zarzuela *Pan y Toros* (1864) en las colecciones municipales de Madrid  
A Nineteenth-Century Vision of Charles IV Spain: Designs for the Zarzuela *Pan y Toros* (1864) in the Municipal Collections of Madrid
- 311 **AURORA FERNÁNDEZ POLANCO**  
Ojos curiosos y capital: sobre el turismo visual decimonónico  
Curious Eyes and Capital: About Nineteenth-Century Visual Tourism
- 327 **ANGÉLICA GARCÍA-MANSO**  
Los cinematógrafos diseñados por Fernando Perianes: una lectura patrimonial en torno a los edificios de ocio en la provincia de Cáceres  
The Movie-theaters Planned by Fernando Perianes: A Heritage Reading around Leisure Architecture in the Province of Cáceres (Spain)

- 361 JOSÉ-CARLOS DELGADO GÓMEZ  
Los salones de humoristas durante la posguerra española (1940-1953) y el médico y caricaturista José Delgado Úbeda «Zas»  
The Humorous Halls' during the Spanish Postwar Period (1940-1953) and the Doctor and Caricaturist José Delgado Úbeda «Zas»
- 379 IOANNIS MOURATIDIS  
La dimensión espacial del «ser usuario de museo»: reflexiones sobre la construcción social de un espacio expositivo inclusivo  
The Space Dimension of «Being A Museum User»: Reflections on the Social Construction of an Inclusive Exhibition Space
- 405 **Reseñas · Book Reviews**
- 407 JULIA FERNÁNDEZ TOLEDANO  
Barreiro López, Paula (ed.), *Atlántico Frío. Historias transnacionales del arte y la política en los tiempos del telón de acero*. Madrid, Brumaria, 2019.
- 409 M.<sup>a</sup> CRISTINA HERNÁNDEZ CASTELLÓ  
Schumacher, Andreas (ed.), *Florenz und seine maler: Von Giotto bis Leonardo da Vinci*. Munich, Himer Publishers, 2018.
- 411 FRANCISCO ORTS-RUIZ  
Mínguez, Víctor (dir.), *El linaje del rey monje. La configuración cultural e iconográfica de la Corona aragonensis (1164-1516)*. Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2018.
- 415 **Normas de publicación · Guidelines for authors**



## **DOSSIER**

### **L'APELLE VITRUVIANO: RIFLESSIONI SULLA CULTURA ARCHITETTONICA DEI PITTORI NELLA PRIMA ETÀ MODERNA**

Edito da Filippo Camerota

### **THE VITRUVIAN APELLES: THOUGHTS ON THE ARCHITECTURAL CULTURE OF PAINTERS IN THE EARLY MODERN AGE**

Edited by Filippo Camerota

### **EL APELLES VITRUVIANO: REFLEXIONES EN TORNO A LA CULTURA ARQUITECTÓNICA DE LOS PINTORES DE LA EDAD MODERNA**

Editado por Filippo Camerota



UNKNOWN PAINTER OF CENTRAL ITALY, *IDEAL CITY*, XV-XVI CENTURY, URBINO, GALLERIA NAZIONALE DELLE MARCHE.

## L'APELLE VITRUVIANO: RIFLESSIONI SULLA CULTURA ARCHITETTONICA DEI PITTORI NELLA PRIMA ETÀ MODERNA

## THE VITRUVIAN APELLES: THOUGHTS ON THE ARCHITECTURAL CULTURE OF PAINTERS IN THE EARLY MODERN AGE

## EL APELLES VITRUVIANO: REFLEXIONES EN TORNO A LA CULTURA ARQUITECTÓNICA DE LOS PINTORES DE LA EDAD MODERNA

### Sommario

La rappresentazione dell'architettura nella pittura moderna ha spesso raggiunto risultati di altissimo livello che tradiscono una competenza da parte degli artisti talvolta insospettata e non sufficientemente messa in luce negli studi storiografici. Sia che si tratti di sfondi architettonici per ambientare una storia, sia che l'architettura costituisca il solo oggetto della rappresentazione – come nelle tarsie prospettiche, nelle cosiddette *città ideali*, o nelle quadrature – le raffigurazioni rivelano una forte attenzione alla composizione degli elementi architettonici, alle simmetrie, alle proporzioni e ai caratteri stilistici. Ciò che più sorprende, quando siamo in grado di restituire prospetticamente lo spazio illusorio, è constatare come i pittori abbiano prestato la medesima attenzione anche al disegno degli impianti planimetrici, quasi come se gli edifici rappresentati dovessero essere effettivamente costruiti. Un tale approccio metodologico era necessario alla perfetta riuscita del disegno prospettico ma la preoccupazione dei pittori in molti casi va oltre le necessità tecniche del disegno, rivelando un approccio propriamente architettonico. I saggi raccolti in questo dossier illustrano alcuni esempi significativi di questo contesto culturale, esaminando i casi di Piero della Francesca, Albrecht Dürer, Sebastiano Serlio, Daniele Barbaro e Andrea Pozzo.

### Abstract

The representation of architecture in modern painting has often achieved very high-level results that betray an artist's expertise sometimes unsuspected and not sufficiently highlighted in historiographical studies. Whether the architecture is the background to the composition of the story, whether it is the only object of representation – as in perspective wooden inlays, in the so-called *ideal cities*, or in the *quadrature* – the depictions reveal a strong focus on the composition of architectural elements, symmetries, proportions and stylistic characters. What is most surprising, when we are able to render the illusory space prospectively, is to see how the painters also paid the same attention to the design of plans, almost

as if the buildings represented were actually to be built. Such a methodological approach was necessary for the perfect success of the perspective design but the painters' concern in many cases goes beyond the technical necessities of drawing, revealing a properly architectural approach. The essays collected in this dossier illustrate some significant examples of this cultural context, examining the cases of Piero della Francesca, Albrecht Dürer, Sebastiano Serlio, Daniele Barbaro and Andrea Pozzo.

### Resumen

La representación de la arquitectura en la pintura moderna ha proporcionado con frecuencia unos resultados de altísimo nivel en lo referente a la competencia por parte de los artistas a veces insospechada y no suficientemente destacada en los estudios historiográficos. Bien sea al tratarse de un fondo arquitectónico para ambientar una historia o bien al tratarse del único objeto de la representación –tal y como ocurre en las incrustaciones en perspectiva, en las llamadas *ciudades ideales* o en la *cuadratura*– las figuraciones revelan un fuerte enfoque en la composición de elementos arquitectónicos, simetrías, proporciones y características estilísticas. Lo que más sorprende, cuando podemos restituir el espacio ilusorio de un modo perspectivo, es cómo los artistas prestan la misma atención al diseño de los planos, casi como si los edificios representados fueran a ser efectivamente construidos. Tal enfoque metodológico era necesario para lograr el éxito del diseño perspectivo, pero la preocupación del artista a menudo va más allá de la necesidad técnica del diseño revelando un enfoque propiamente arquitectónico. Los artículos recogidos en este dossier ilustran algunos ejemplos significativos del contexto cultural, examinando los casos de Pietro della Francesca, Albrecht Dürer, Sebastiano Serlio, Daniele Barbaro y Andrea Pozzo.

.....

# INTRODUZIONE. LA PROSPETTIVA COME TEMA VITRUVIANO

## INTRODUCTION. PERSPECTIVE AS A VITRUVIAN THEME

Filippo Camerota<sup>1</sup>

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2019.26188>

### Sommario

Con la diffusione della prospettiva lineare, l'architettura divenne uno dei principali temi di studio degli artisti rinascimentali. La necessità di rappresentare architetture credibili impose ai pittori di imparare a disegnare come gli architetti, combinando piante e alzati e applicando le regole proporzionali e morfologiche tramandate da Vitruvio. I trattati di prospettiva accolsero sistematicamente mirate istruzioni sul disegno degli edifici, così come i trattati di architettura dedicarono spazio alla rappresentazione prospettica, considerandola come una disciplina corrispondente a ciò che Vitruvio chiamava «scaenographia». A sancire lo stretto legame tra la prospettiva dei pittori e la scenografia vitruviana fu principalmente Daniele Barbaro che compose il suo celebre trattato di prospettiva come approfondimento del tema che tanto lo aveva impegnato nel suo altrettanto celebre commento a Vitruvio.

### Parole chiave

Prospettiva lineare; Architettura; Proporzioni; Geometria; Disegno, Vitruvio; Scenografia.

### Abstract

With the spread of linear perspective, architecture became one of the main disciplines studied by Renaissance artists. The need to represent credible architecture forced painters to learn how to draw like architects, combining plans and elevations and applying the proportional and morphological rules handed down by Vitruvius. The treatises of perspective systematically welcomed instructions on the design of buildings, just as the architectural treatises dedicated space to perspective representation, considering it as a discipline corresponding to what Vitruvius called «scaenographia». To establish the close link between the perspective of painters and the Vitruvian scenography was mainly Daniele Barbaro who composed his

---

1. Vice Direttore e Responsabile delle Collezioni, Museo Galileo, Firenze. C. e.: [f.camerota@museogalileo.it](mailto:f.camerota@museogalileo.it)

famous treatise on perspective as a deepening of the theme that had so busy him in his equally famous commentary on Vitruvius.

### Keywords

Linear perspective; Architecture; Proportions; Geometry; Drawing methods; Vitruvius; Scenography.

.....

LA NOTA DI SARCASMO con cui Andrea Pozzo replicò alle critiche ricevute sulla finta cupola di Sant'Ignazio, è una pillola di leggerezza che stempera sul finale il rigore geometrico del suo celebre trattato di prospettiva «per i pittori e per gli architetti». A chi lo accusava di aver dipinto le colonne di sostegno della cupola poggianti a sbalzo «sopra mensole» (Figura 1), rispondeva con le parole di un amico pittore «il quale si obbligò a rifar tutte le spese, ogni volta che fiaccandosi le mensole, le povere colonne venissero giù a rompicollo»<sup>2</sup>. Al di là del tono divertito con cui il gesuita rispondeva ai suoi detrattori, è sintomatico il fatto che le sue architetture illusorie venissero sottoposte a un esame critico così stringente, come se fossero edifici realmente costruiti. Francesco Milizia era «stupefatto [di] come costui abbia potuto sì follemente vaneggiare», suggerendo solo a «chi vuol essere architetto alla rovescia» di studiare «l'architettura di Fra' Pozzo»<sup>3</sup>; mentre Francesco Maria Preti vide in quei dipinti illusionistici «l'ultimo tracollo all'architettura»<sup>4</sup>. Il potere persuasivo dell'illusione prospettica aveva di fatto raggiunto un livello di perfezione tale da non poter esser ignorato in un contesto architettonico. «La Prospettiva degli Aedifici, di cui trattiamo – spiegava Pozzo ai suoi lettori – non può haver bellezza e proportione, se non le prende dall'Architettura» e spronava di conseguenza i pittori ad appropriarsi con decisione del linguaggio architettonico. Era il segno evidente di un processo culturale che fin dalla prima diffusione della prospettiva pittorica, impose ai pittori competenze precedentemente riservate ai matematici e agli architetti. Per almeno tre secoli Euclide e Vitruvio furono le autorità del mondo antico che affiancarono il nome di Apelle nella costruzione teorica del concetto di Disegno come sintesi delle arti.

\*\*\*

«Apelle dei nostri tempi» è l'appellativo che contrassegnò la fama di molti pittori moderni<sup>5</sup>. Leon Battista Alberti scrisse il *De pictura* quasi identificandosi con l'antico maestro, noto ai posteri anche per il suo impegno teorico: «Dicono che Apelle scrisse a Pelleo de pittura»<sup>6</sup>. Lorenzo Ghiberti affermava di essere stato educato secondo la «legge degli Atheniesi» e legittimò il nuovo corso della pittura moderna riconoscendo ad Apelle il primato nell'arte della prospettiva: «volendo mostrare Apelle la nobiltà dell'arte della pictura – si riferisce alla mitica gara con Protogene – e quanto egli era egregio in essa, tolse il pennello e compuose una conclusione in prospettiva appartenente all'arte della pictura»<sup>7</sup>. L'aneddoto tramandato da Plinio

2. POZZO, Andrea: *Perspectiva pictorum atque architectorum – Prospettiva de' pittori e architetti*. Roma, Joannis Jacobi Komarek, 1693, figura 91.

3. MILIZIA, Francesco: *Andrea Pozzo*, in *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Parma, Stamperia Reale, 1781, p. 276.

4. PRETI, Francesco Maria: *Elementi di architettura*. Venezia, Gatti, 1780.

5. Così furono chiamati Hans Holbein il Giovane, Guido Reni il Cavalier D'Arpino, Carlo Maratta e Anton Raphael Mengs.

6. BERTOLINI, Lucia (ed.): *Leon Battista Alberti. De pictura (redazione volgare)*. Edizione Nazionale delle opere di Leon Battista Alberti. Firenze, Edizioni Polistampa, 2011, II, 2, p. 252.

7. BARTOLI, Lorenzo (ed.): *Lorenzo Ghiberti. I Commentarii (Biblioteca Nazionale centrale di Firenze, II, I, 333)*. Firenze, Giunti, 1998, I, VIII.11, p. 74.

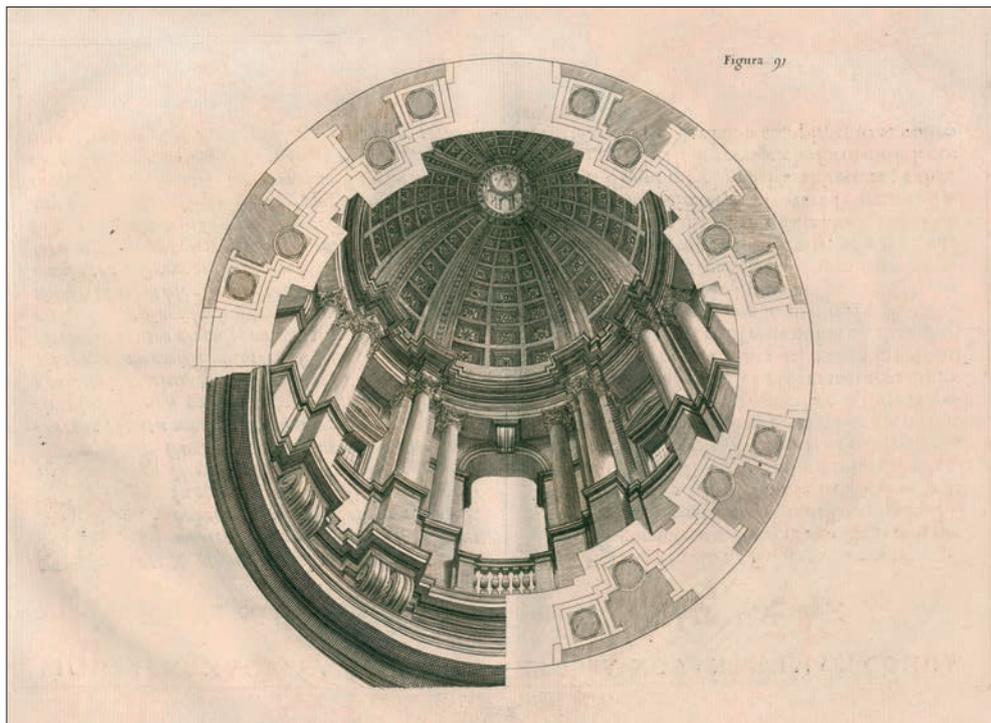


FIGURA 1. ANDREA POZZO, *PERSPECTIVA PICTORUM ATQUE ARCHITECTORUM – PROSPETTIVA DE' PITTORI E ARCHITETTI*, ROMA, JOANNIS JACOBI KOMAREK, 1693, FIGURA 91, LA FINITA CUPOLA DI SANT'IGNAZIO A ROMA

il Vecchio parla di un quadro fatto di sole linee, sottilissime e perfette come quelle che contraddistinguono il segno grafico di Piero della Francesca, oggi noto solo attraverso gli impeccabili disegni del *De prospectiva pingendi*. Come Apelle, che ritrasse re Antigono di profilo per nascondere la mancanza di un occhio perduto in battaglia, Piero dipinse di profilo il duca Federico da Montefeltro, vittima della stessa deturpante ferita di guerra. Più espliciti sono i dipinti di Botticelli che interpretò alcuni mitici capolavori dell'antico maestro, come la *Calunnia* e la *Nascita di Venere* (Afrodite Anadiomene). Raffaello si autoritrasse nelle vesti di Apelle tra i membri della *Scuola di Atene*, Albrecht Dürer fu indicato da Erasmo come l'artista che superò la grandezza dell'antico maestro, mentre Hans Holbein il Giovane assunse il nome di Apelle nei circoli umanistici della cerchia erasmiana<sup>8</sup>.

L'identificazione di Apelle come maestro di prospettiva, secondo il citato passo di Ghiberti, pone inevitabilmente la pittura in relazione alla geometria e all'architettura, due discipline senza le quali nessun maestro di prospettiva, e perciò nessun pittore moderno, si sarebbe potuto definire tale. Il «nuovo Apelle», dunque, non poteva non confrontarsi con altre due autorità del passato, vale a dire Euclide e Vitruvio, due nomi che, di fatto, segnarono profondamente la cultura scientifica dell'artista rinascimentale. La cultura euclidea rappresentava il fondamento imprescindibile della nuova arte prospettica le cui radici si ancoravano saldamente alle due opere maggiori del matematico alessandrino, gli *Elementi* e l'*Ottica*. La

8. BUCK, Stephanie: *Hans Holbein*. Cologne, Könemann, 1999, 50, p. 112.

cultura architettonica era un necessario complemento di quell'arte, poiché l'oggetto principale della rappresentazione era proprio l'architettura o, meglio, quell'aspetto degli edifici che il *De architectura* di Vitruvio identificava con il termine «venustas» e che si esprimeva soprattutto attraverso la struttura morfologica e proporzionale degli ordini classici. Se l'architettura dipinta di Masaccio trova un riscontro diretto nell'architettura costruita dell'amico Brunelleschi<sup>9</sup>, configurandosi quasi come un 'disegno dal vero' (Figura 2), in altri casi ci troviamo di fronte alla rappresentazione

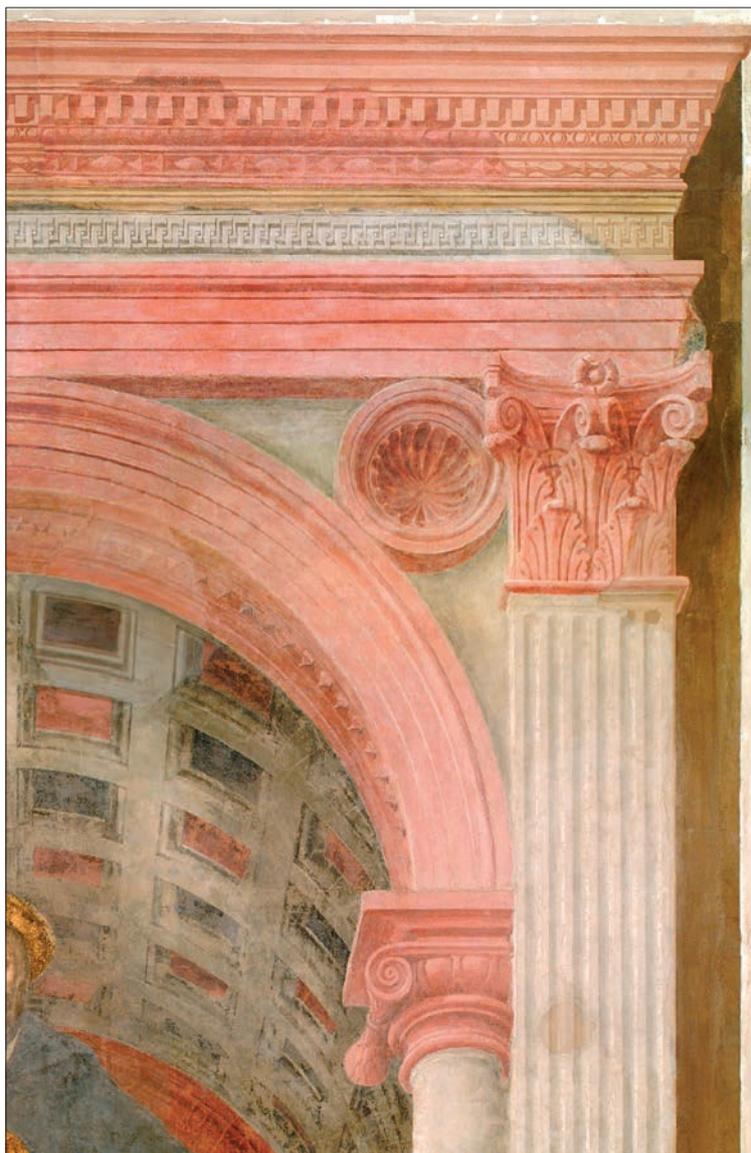


FIGURA 2. MASACCIO, *TRINITÀ*, AFFRESCO, C. 1427, FIRENZE, SANTA MARIA NOVELLA, PARTICOLARE DELL'ARCHITETTURA.

9. DI TEODORO, Francesco Paolo: «L'architettura della Trinità», in CAMEROTA, Filippo (ed.), *Nel segno di Masaccio. L'invenzione della prospettiva*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi). Firenze, Giunti, 2001, pp. 47-51.



FIGURA 3. M.L. VITRUVIO POLLIONE DE ARCHITECTURA ... [ED.: FRANCESCO LUTIO DURANTINO], VENEZIA, GIOVANNI ANTONIO E PIERO DA SABIO, 1524, VI, 62, PROSPETTIVA DI UN ATRIO TESTUDINATO.

figurata di precetti e norme tramandate attraverso l'interpretazione critica dell'opera di Vitruvio. E' il caso di Piero della Francesca, come mette in luce in questo dossier Francesco Paolo di Teodoro, ma anche di Dürer, come illustra il saggio di Giovanni Maria Fara, e di Raffaello la cui collaborazione con il filologo Fabio Calvo per la traduzione del *De architectura* di Vitruvio resta uno degli episodi più significativi del tema che stiamo esaminando<sup>10</sup>.

E' a Raffaello che dobbiamo la prima lucida riflessione sulle caratteristiche del disegno di architettura. Come leggiamo nella lettera a Leone X, «El disegno, adonque, delli edifici pertene a l'architetto si divide in tre parti, delle quali la prima si è la pianta o voglian dire el disegno piano; la seconda si è la parete di fuora con li suoi ornamenti. La terza è la parete di dentro, pur con li suoi ornamenti...»<sup>11</sup>. Le tre parti richiamano chiaramente le tre »species« vitruviane, con la differenza che all'*ichnographia* e *orthographia*, Raffaello aggiunge «la parete

di dentro», cioè la sezione. La *scaenographia* vitruviana, che Raffello interpreta come «prospettiva», è da lui considerata come un metodo pittorico utile all'architetto solo nella fase progettuale: «E benché questo modo di disegno in prospettiva sia proprio del pittore, è tuttavia conveniente anche all'architetto, perché, come al pittore conviene conoscere l'architettura per saper disegnare gli ornamenti ben misurati e con le loro proporzioni, così all'architetto si richiede la conoscenza della prospettiva, attraverso il cui esercizio potrà immaginare meglio l'edificio con i suoi ornamenti» (Figura 3)<sup>12</sup>. La trasmissione dell'idea architettonica è invece affidata totalmente alle proiezioni ortogonali: «E in tali disegni non si diminuisca... Perché l'architetto dalla linea diminuita non può prendere alcuna giusta misura, cosa necessaria a tale artificio che vuole tutte le misure perfette in fatto e tirate con linee parallele; non con quelle che sembrano e non sono...»<sup>13</sup>.

La differenza tra il disegno del pittore e quello dell'architetto era stata sottolineata già da Alberti nel *De re aedificatoria*, là dove suggeriva all'architetto di

10. FONTANA, Vincenzo e MORACCHIELLO, Paolo (eds.): *Vitruvio e Raffaello. Il «De architectura» di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo ravennate*. Roma, Officina, 1975.

11. La citazione è tratta dall'esemplare di Monaco (M, XVIII); v. DI TEODORO, Francesco Paolo: *Raffaello, Baldassar Castiglione e la lettera a Leone X*. Bologna, Minerva, 2003, pp. 141-142.

12. FONTANA, Vincenzo e MORACCHIELLO, Paolo (eds.): *Op. Cit.* 1, 2, p. 2.

13. *Ibidem*.

evitare le ombreggiature e gli scorci prospettici, elementi tipici del disegno pittorico, per affidare il proprio disegno alla sola rappresentazione «di angoli reali e di linee non variabili: come chi vuole che l'opera sua non sia giudicata in base a illusorie parvenze, bensì valutata esattamente in base a misure controllabili»<sup>14</sup>. Per Raffaello che indubbiamente condivideva l'opinione di Alberti, «al pittore conviene conoscere l'architettura» in modo da poter svolgere con competenza il proprio lavoro fin dalle fasi preliminari. Oltre ad abbozzare la composizione della 'storia', il pittore doveva saper progettare e rappresentare gli edifici in pianta e alzato, con le giuste proporzioni e il rispetto delle caratteristiche morfologiche proprie degli ornamenti architettonici. La geometria prospettica interveniva solo in un secondo momento ed era efficace solo se la fase preparatoria era stata svolta in modo adeguato. Prima di vestire i panni del pittore, dunque, l'artista doveva indossare quelli dell'architetto.

Le due professioni in alcuni casi erano perfettamente integrate, tanto da consentire l'emergenza di categorie professionali specializzate nella rappresentazione dell'architettura. I cosiddetti «maestri di prospettiva», ad esempio, ossia gli intarsiatori, furono eccellenti progettisti di

vedute architettoniche (Figura 4). Le loro creazioni non raffiguravano 'storie' ma solo spazi architettonici o urbani pensati e progettati in funzione della loro migliore resa prospettica. La dimensione visuale dell'architettura si consolidò con queste creazioni, favorendo la produzione pittorica delle cosiddette 'città ideali', e manifestandosi attraverso il forte impatto illusionistico della scenografia teatrale e del quadraturismo. È attraverso queste professioni che prende forma il profilo dell'«Apelle vitruviano», il pittore-architetto che trova nella disciplina prospettica l'elemento catalizzante della propria arte.

Nel suo trattato di prospettiva, Piero della Francesca si era limitato a descrivere la morfologia e le proporzioni di due soli elementi architettonici, la base attica e

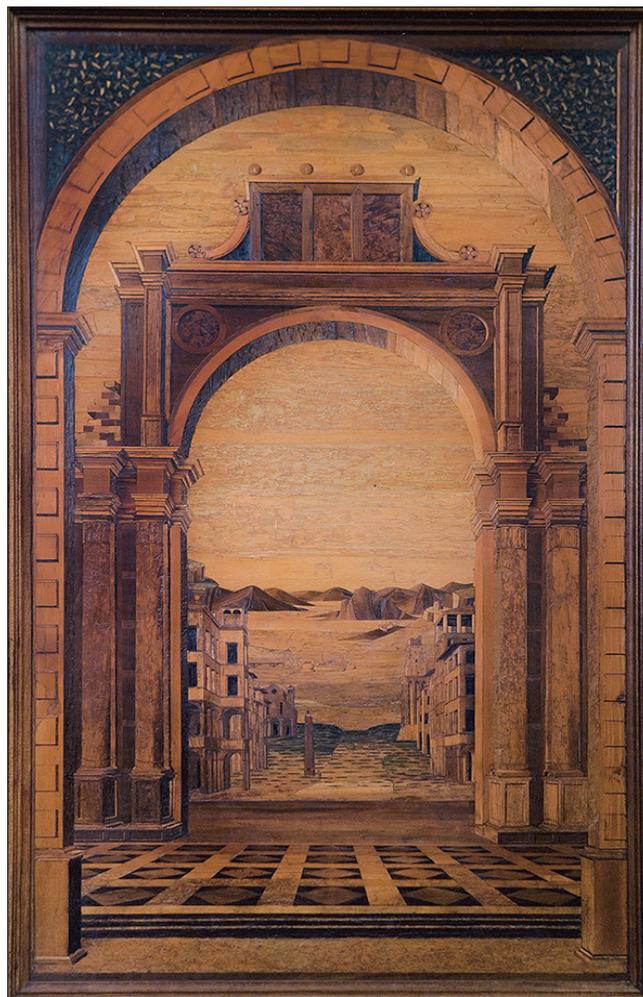


FIGURA 4. FRA GIOVANNI DA VERONA, VEDUTA PROSPETTICA CON ARCO DI TRIONFO, 1518-1525, SACRESTIA DI SANTA MARIA IN ORGANO, VERONA.

14. ORLANDI, Giovanni e PORTOGHESI, Paolo (eds.): *Leon Battista Alberti. De re aedificatoria*, 2 voll. Milano, Il Polifilo, 1966, II, p. 98.

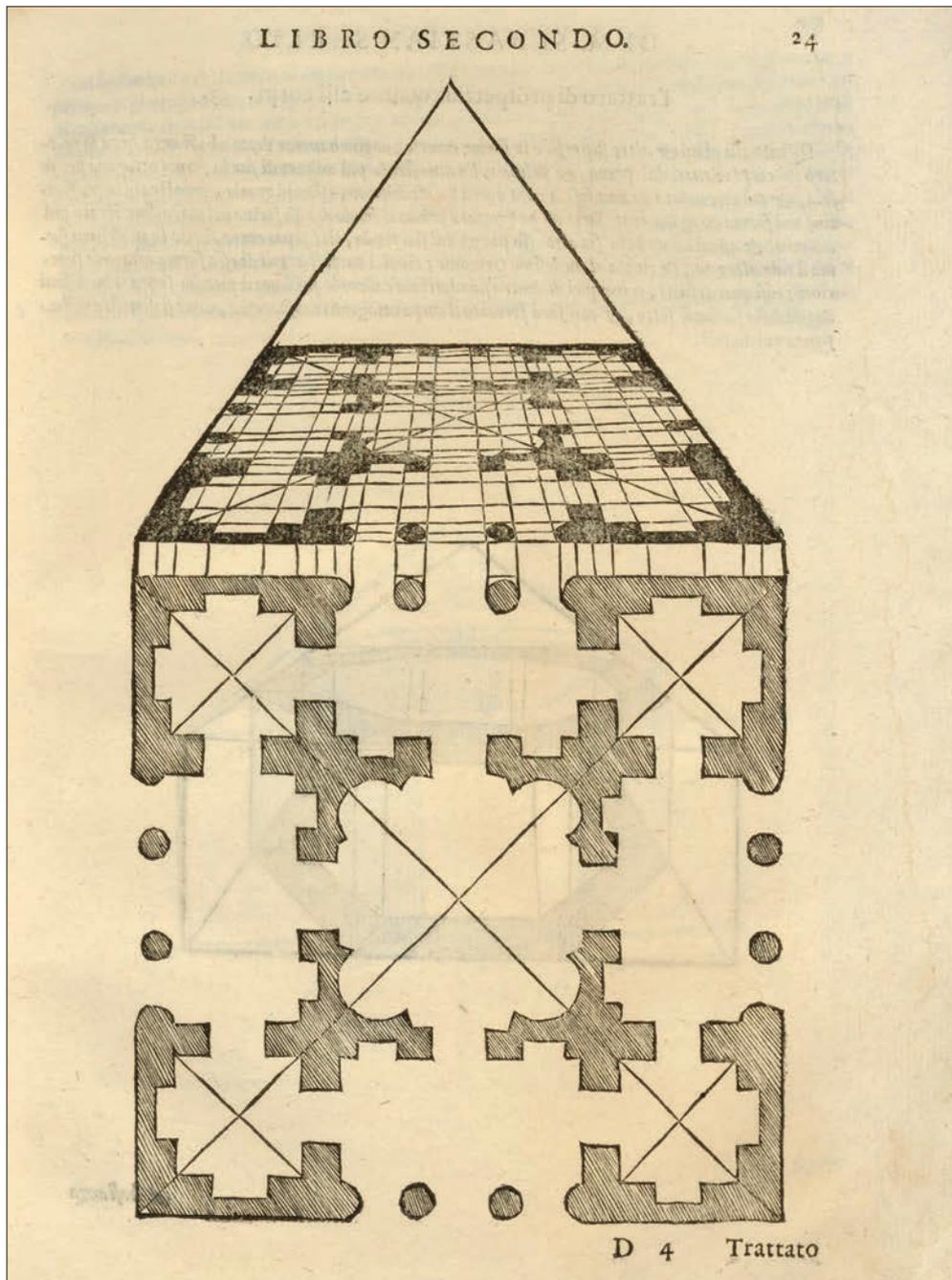


FIGURA 5. SEBASTIANO SERLIO, *TUTTE L'OPERE D'ARCHITETTURA...*, FRANCESCO DE' FRANCESCHI, VENEZIA, 1584, *SECONDO LIBRO* [PARIGI, 1545], 24R, RAPPRESENTAZIONE PROSPETTICA DELLA PIANTA DI UN EDIFICIO.

il capitello composito. Albrecht Dürer fece precedere le sue istruzioni sul disegno prospettico da un corposo trattato di geometria pratica per il disegno di elementi ornamentali per l'architettura: volute, colonne tortili, pinnacoli, iscrizioni, basi e capitelli. Sebastiano Serlio si spinse oltre, illustrando piante di palazzi (Figura 5), portici, facciate e concludendo il secondo dei suoi *Sette Libri di architettura*, quello

dedicato alla prospettiva, con la rappresentazione delle scene teatrali descritte da Vitruvio. Proprio Vitruvio legittimava l'inserimento della prospettiva nel contesto di un trattato di architettura, poiché la «perspectiva – scrive Serlio – è quella cosa che Vitruvio domanda scenographia»<sup>15</sup>. L'identificazione di quella discussa specie della *dispositio* vitruviana con la prospettiva dei pittori era uno dei problemi filologici che occupavano la mente dei traduttori e commentatori del *De architectura*. Per Raffaello e Fabio Calvo la «scenografia è la veduta in prospectiva, over la dimostrazione dell'ordine interno dello edificio che se ha da fare acordato col defora»<sup>16</sup>. E questa era anche la lettura di Serlio che intrecciò a tal punto le competenze del pittore e quelle dell'architetto da renderle sostanzialmente inscindibili: «il prospettivo non farà cosa alcuna senza l'Architettura, ne l'Architetto senza prospettiva»<sup>17</sup>.

L'idea di considerare la prospettiva come un tema vitruviano contraddistingue in particolare modo il trattato di Daniele Barbaro, uno dei più diffusi e influenti testi prospettici del Cinquecento. La composizione de *La pratica della prospettiva* maturò nella mente del Patriarca eletto di Aquileia mentre lavorava alla prima edizione de *I Dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio*, uscita a Venezia nel 1556. A stimolare il suo interesse in questo settore della cultura artistica era il desiderio di colmare una lacuna del testo vitruviano circa le tecniche necessarie alla costruzione delle scene teatrali di cui si legge al capitolo VIII del quinto libro. Vitruvio si era limitato a descrivere la tipologia delle scene secondo i caratteri della tragedia, della commedia e del dramma satiresco ma i commentatori moderni si rivolgevano a quel capitolo per indicare il campo di applicazione della terza specie della *dispositio*, la «scaenographia», un metodo di rappresentazione descritto nel primo libro, solitamente interpretato come «prospettiva»:

Quelli, che interpretano quella parola, che è posta nel primo Libro detta Sciographia – scrive Barbaro – et che intendono in quel luogo, dove si tratta delle specie della Dispositione, la Prospettiva, confermano la loro opinione con questa parte dell'ottavo capitolo del presente Libro... Molti ancho letto hanno Scenographia, et hanno inteso lo istesso, cioè l'arte di far le Scene; la qual arte ricerca mirabilmente l'uso della Prospettiva<sup>18</sup>.

Secondo Vitruvio, le regole di questo metodo di rappresentazione furono definite nel V secolo a.C. da due dei teorici più impegnati nel dibattito sulla natura della visione, Democrito e Anassagora, che avrebbero tratto spunto da una memoria scritta

15. FIORE, Francesco Paolo (ed.): *Sebastiano Serlio. L'architettura. I libri I-VII e Extraordinario nelle prime edizioni*. Milano, Il Polifilo, 2001, *Libro Secondo. Parigi (1545)*, 25r. Vedi anche GROS, Pierre (ed.): *Vitruvio. De architectura*, 2 voll. Torino, Einaudi, 1997, I, 2, 2: «Species dispositionis, quae graece dicuntur ιδεαι, sunt hae, ichnographia orthographia scaenographia [...] Item scaenographia est frontis et laterum abscedentium adumbratio ad circinique centrum omnium linearum responsus [Gli aspetti della disposizione, quelli che in greco si definiscono *idéai*, sono i seguenti: icnografia, ortografia, scenografia [...] Per scenografia poi si intende lo schizzo della facciata e dei lati che si allontanano sullo sfondo, con la convergenza di tutte le linee verso il centro della circonferenza]».

16. FONTANA, Vincenzo e MORACCHIELLO, Paolo (eds.): *Op. Cit.* pp. 78-79.

17. FIORE, Francesco Paolo (ed.): *Op. Cit.* 25v.

18. BARBARO, Daniele: *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradotti et commentati da Monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquilegia*. Venezia, Francesco Marcolini, 1556, V, VIII, p. 157.

dal pittore Agatarco di Samo su una scena dipinta per una tragedia di Eschilo<sup>19</sup>. Quelle antiche fonti, tuttavia, erano andate perdute e Vitruvio aveva appena sfiorato l'argomento. Il trattato nasceva, pertanto, come approfondimento di questo tema, ed è proprio nel commento al citato capitolo del quinto libro, *Di tre sorte di scene*, che nel 1556 Barbaro era già in grado di presentare al lettore un ben articolato piano dell'opera. A quella data la stesura del trattato prevedeva una composizione in cinque libri: il primo dedicato ai principi ottico-geometrici, il secondo al disegno prospettico delle figure piane (*ichnographia*), il terzo al disegno dei corpi (*orthographia*), il quarto alla rappresentazione degli edifici con i loro ornamenti (*scaenographia*), e l'ultimo ad alcuni temi particolari del disegno prospettico, come la proiezione delle ombre, gli strumenti e l'anamorfofi.

[...] però io ho partito quell'opera in cinque volumi. Nel primo de i quali io ho gettati i fondamenti della Prospettiva, & dato le regole generali della pratica di essa, & diffinire, dividere, e dimostrare quanto alla detta ragione è necessario, accioche senza dubitatione l'huomo possa porre la veduta in proprio, & accommodato luogo, accioche non venghino di quelli errori, che di sopra ho detto. Et cosi nella prima parte i precetti, la vista, & i quadrati si pongono. Nel secondo se insegna la Dispositione de i piani regolari, & irregolari, in squadra, & fuor di squadra, & i perfetti di qualunque corpo si sia. Nel terzo sono le misure de i corpi, accioche volendo noi da i piani perfetti tirare i piani di Prospettiva, & da questi levar i detti corpi, sappiamo le misure loro. Nel quarto si dimostra il modo di levar i corpi secondo le altezze loro, & qui si tratterà delle tre sorti delle Scene predette, come si hanno a levare, & de i corpi mathematici, de i loro tagli, rilievi, e piegature, dal che ne nascerà una pratica meravigliosa, & una grande utilità per molte cose, che & per adornamento, & per commodo ci vengono tutto di per le mani. Nella quinta & ultima parte si tratta dell'ombreggiare, de i lumi, d'alcuni strumenti della Prospettiva, & d'alcune altre maniere di questa pratica, come molte cose si dipingono, che non si possono vedere, se non in un certo, & determinato punto, ò con ispecchi, ò con traguardi, ò con altre sorti di vedere<sup>20</sup>.

Dodici anni dopo, quando l'opera fu pubblicata nel 1568, la divisione in cinque libri aveva lasciato il posto a una suddivisione in nove parti che includevano altri due temi vitruviani non considerati precedentemente: le misure del corpo umano, di cui si legge nel terzo libro del *De architectura*, e il planisfero, tema specifico dell'intero nono libro dedicato alla gnomonica.

Quando Barbaro decise di scrivere il trattato di prospettiva, le sue cognizioni ottico-geometriche erano tali da richiedere l'aiuto di un precettore che «in questa cosa» gli «potesse dar lume»<sup>21</sup>. Scelse quindi di avvalersi degli insegnamenti di un autorevole matematico dell'Università di Padova, Giovanni Zamberti, ben noto nei

19. *Idem* VII, proemio. «Democrito, et Anaxagora scrissero [...] in che maniera bisogna con ragione naturale dal centro posto in luogo certo corrisponder all'occhio, et alla drittura de i raggi con le linee, accioche d'una cosa incerta le certe immagini delle fabbriche nelle pitture delle Scene rendessero l'aspetto loro, et quelle, che nelle fronti dritte, et ne i piani fussero figurate, scorzassero fuggendo, et passessero aver rilievo».

20. *Idem*, V, VIII.

21. *Ibidem*, «[...] et pero con diligenza ho cercato, chi in questa cosa mi potesse dar lume, finalmente ho ritrouato un buon precettore, il nome del quale honoreuolmente serà da me posto, nel trattato della Prospettiva, che io intendo di dar in luce».

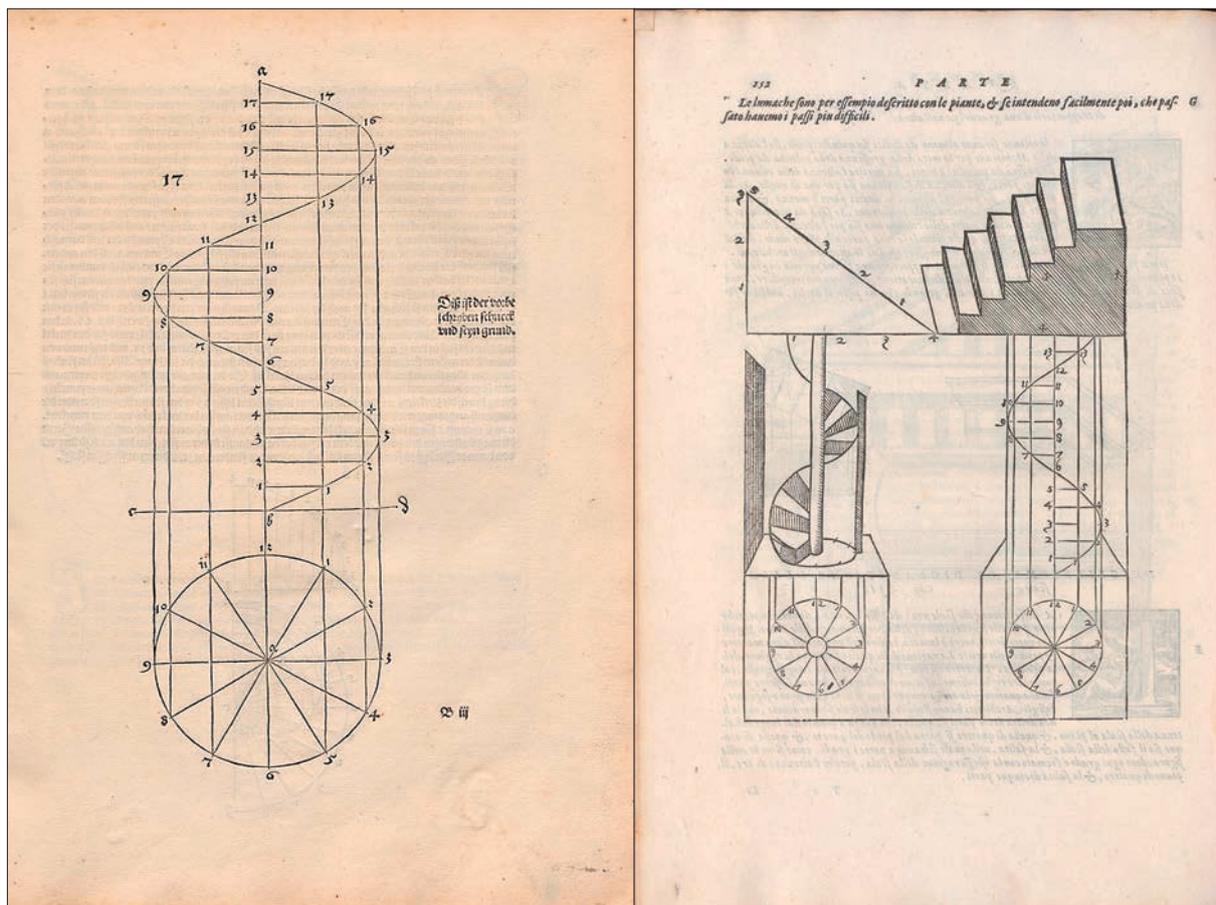


FIGURA 6. PIANTE E ALZATO DI UNA SCALA A CHIOCCIOLA NEI TRATTATI DI ALBRECHT DÜRER (*UNDERWEYSUNG DER MESSUNG*, NORIMBERGA 1525, I, 17) E DANIELE BARBARO (*LA PRATICA DELLA PERSPETTIVA*, VENEZIA, 1569, IV, XIII).

circoli umanistici e scientifici veneziani fin dall'inizio del secolo, quando il fratello Bartolomeo lo aveva incluso tra i dedicatari delle opere di Euclide da lui pubblicate a Venezia nel 1505. A Giovanni era stato dedicato il trattato di *Ottica* che Bartolomeo aveva tradotto direttamente dal greco. L'edizione di Zamberti ebbe un immediato successo e rimase a lungo il principale testo di riferimento per gli studi euclidei<sup>22</sup>. Albrecht Dürer ne acquistò una copia a Venezia nel 1507 – subito dopo il ritorno da Bologna dove un ignoto maestro lo aveva introdotto ai «segreti» della prospettiva<sup>23</sup> – e su quella traduzione fondò le premesse del suo trattato di geometria, *Underweysung der Messung*, che Barbaro utilizzò in modo cospicuo, servendosi certamente dell'edizione latina edita da Joachim Camerarius a Parigi nel 1532 e più volte ristampata (Figura 6).

22. GAVAGNA, Veronica: «Euclide a Venezia», in GIUSTI, Enrico e MARTELLI, Matteo (eds.): *Pacioli 500 anni dopo*, Selci-Lama (PG), L'Artistica, 2010, pp. 97-123.

23. FARA, Giovanni Maria: «Sul secondo soggiorno di Albrecht Dürer in Italia e sulla sua amicizia con Giovanni Bellini», *Prospettiva*, 85 (1997), pp. 91-96.

FARA, Giovanni Maria, *Institutiones Geometricae. Cosimo Bartoli, I Geometrici elementi di Alberto Durero*. Torino, Nino Aragno Editore, 2008.

In generale, Barbaro riteneva che nessun autore prima di lui avesse trattato in modo adeguato il tema della prospettiva: «poche cose ci ha lasciato Alberto Durero – scrive – benche ingegnose, et sottili. Più grossamente si è portato il Serlio; ma l'uno et l'altro (dirò così) si sono fermati sopra il limitare della porta»<sup>24</sup>. Il suo proposito era di superare quella soglia per addentrarsi pienamente nelle stanze multidisciplinari della scienza prospettica, e per questo si servì di varie fonti tra le quali spicca anche il *De prospectiva pingendi* di Piero della Francesca che presumibilmente Giovanni Zamberti usava come libro di testo per le sue lezioni di prospettiva. Quello di Piero, di fatto, era l'unico testo concepito come un manuale operativo; guidava la mano dell'apprendista in ogni suo movimento, replicando moltissime volte gli stessi gesti, e forse per questo Barbaro ne diede il giudizio poco edificante che si legge nel proemio, dove definisce Piero come autore di «alcune pratiche leggieri poste senza ordine, et fondamento, et esplicate rozzamente [...] che per gli idioti ci potriano servire»<sup>25</sup>. Quelle pratiche leggere, tuttavia, gli servirono moltissimo a giudicare dalla quantità di «precetti et regole», disegni e citazioni estratte dall'opera del pittore di Sansepolcro. Nel discorso sull'ampiezza ideale dell'angolo ottico, ad esempio, Piero è citato alla lettera per un'intera proposizione: «Pietro dal borgo S. Sepulchro, il quale ha lasciato alcune cose di Perspettiva, dal quale ho preso alcune delle soprapposte descrizioni, dice queste formali parole»<sup>26</sup>.

Il solo giudizio positivo è riservato a uno dei più eminenti matematici del tempo, Federico Commandino che «nella sfera piana di Tolomeo ha posto alcune dotte dimostrazioni, come egli è solito sempre di fare, pertinenti alla Perspettiva»<sup>27</sup>. Nel 1558, Commandino aveva pubblicato a Venezia un commentario al planisfero di Claudio Tolomeo in cui illustrava il problema proiettivo della sfera ridotta in piano usando la prospettiva dei pittori e descrivendo in modo assai più preciso di quanto avesse fatto il Serlio, le due regole che poi furono limpidamente codificate dal Vignola<sup>28</sup>. La dimostrazione «scenografica» della proiezione piana della sfera celeste era stata illuminante per Barbaro che da quel testo ebbe l'idea di inserire nel suo trattato una parte dedicata al planisfero. Il tema si inseriva perfettamente nel programma dell'opera perché esaminava il problema della costruzione dell'analemma discusso da Vitruvio nel nono libro del *De architectura*.

*La pratica della prospettiva* uscì un anno dopo la seconda edizione del *De architectura* (1567), dove Barbaro anticipava nuovamente la pubblicazione del trattato, omettendo però la descrizione del contenuto data nel 1556 e ormai

24. BARBARO, Daniele: *La pratica della prospettiva [...] opera molto utile a pittori, a scultori & ad architetti [...]*, Venetia, Camillo & Rutilio Borgominieri, 1569, *Proemio*, 3.

25. *Ibidem*.

26. *Idem*, II, VIII, p. 36.

27. *Idem*, *Proemio*, p. 3.

28. COMMANDINO, Federico: *Ptolemaei Planisphaerium. Iordani Planisphaerium. Federici Commandini ... In Ptolemaei Planisphaerium commentarius, in quo uniuersa scenographices ratio quambreuissime traditur ac demonstrationibus confirmatur*, Venetiis, Aldus Manutius, 1558; FIORE, Francesco Paolo (ed.): *Op. Cit., Libro Secondo*, Parigi 1545, p. 19; VIGNOLA, Giacomo Barozzi da: *Le due regole della prospettiva pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola. Con i commentarij del R.P.M. Egnatio Danti [...]*. Roma, Francesco Zannetti, 1583.

superata. Come nella prima edizione, ne parla nel commento al capitolo VIII del quinto libro, dove ribadisce che la costruzione delle scene si fonda sulla

intelligenza, et la pratica della prospettiva [...] Questa necessità mi ha mosso a voler giovare, quanto per me si può, anche in questa parte agli studiosi, et però io ho scritto di prospettiva con vie, et modi ragionevoli drizzati alla pratica che è detta scenografia, et ho gettato i fondamenti di questa cognizione, et le regole di questa pratica<sup>29</sup>.

Il legame con la scenografia vitruviana è sancito fin dall'*incipit* del trattato di prospettiva (*proemio*): «Tra molte belle, et illustri parti della Perspettiva [cioè l'Ottica], una ven'hà, la quale da Greci è detta Scenografia. Di questa ne i miei commentari sopra Vitruvio mi ricordo d'haver promesso di trattare». Il termine greco *skenographia*, da cui deriva quello usato da Vitruvio, discende dalla classificazione delle scienze matematiche di Gemino che nel I secolo a.C. indicava questa disciplina come una sezione dell'ottica destinata al controllo delle proporzioni in architettura e nelle arti figurative. Da questa tradizione derivano le *temperaturae* di Vitruvio, ossia quelle correzioni ottiche del sistema proporzionale che dovevano garantire la conservazione delle perfette simmetrie anche nei casi in cui la percezione ottica ne avrebbe pregiudicato la fruizione. E da quella disciplina si presume che derivino anche le regole del disegno prospettico destinate alla costruzione delle scene teatrali, quelle già illustrate nei perduti scritti di Democrito e Anassagora ricordati nuovamente da Barbaro nel proemio del trattato prospettico.

Le istruzioni sul disegno prospettico iniziano con la costruzione delle piante, «perché senza la Ichnographia [prima specie della *dispositio* vitruviana], cioè disegno basso e piano delle cose, non si può descrivere alcuna figura, essendo che ogni cosa elevata nasce dalla pianta come l'albero nasce dalla radice»<sup>30</sup>. Seguendo le istruzioni di Piero della Francesca, le piante sono disegnate all'interno di un «quadro perfetto» da digradare «nel posto termine secondo l'occhio et la distanza» (Figura 7). Il quadro è chiamato «termine», secondo la definizione di Piero, e dai teoremi XII-XV di «Pietro pittore» derivavano le dimostrazioni sul modo di ottenere il «quadro digradato» da suddividere in riquadri più piccoli con il metodo della diagonale.

Successivamente Barbaro tratta «della Orthographia [seconda specie della *dispositio*], cioè della elevazione dritta dei corpi, dalle piante loro», illustrando in questa sezione tutta la serie dei corpi regolari illustrata da Piero nel *Libellus de quinque corporibus regularibus* e da Luca Pacioli nella *Divina proporzione*. La «spiegatura» dei corpi (Figura 8), cioè lo sviluppo delle facce che li compongono, deriva invece dal trattato di geometria di Albrecht Dürer, fonte di riferimento anche per la serie dei corpi irregolari che, come i precedenti, sono tutti raffigurati in prospettiva («dritto») con le loro ombre («adombrazione»).

29. BARBARO, Daniele: *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquileggia*. Venezia, appresso Francesco de' Franceschi Senese et Giovanni Chrieger Alemano compagni, 1567, 257. Un riferimento al trattato di prospettiva si trova anche in IX, 8, pp. 398-399: «Hora per più facile intelligenza dirò cosa [a proposito dell'analemma], che bene considerata, et appresa darà un lume mirabile al presente discorso, et gioverà in molte altre cose degne; et specialmente nella prospettiva, si come nel nostro trattato della scenographia havemo chiaramente esplicato».

30. BARBARO, Daniele: *La pratica della prospettiva...* II, II, 27.

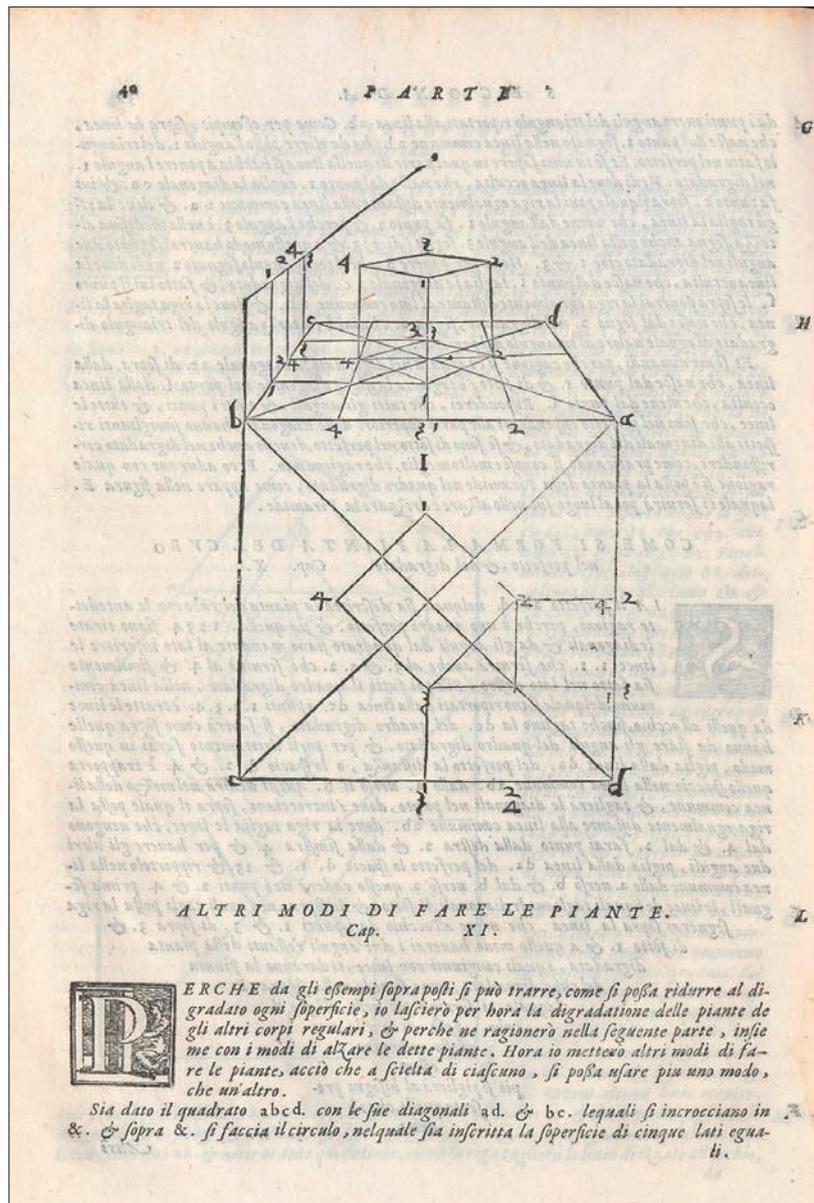


FIGURA 7. DANIELE BARBARO, LA PRATICA DELLA PERSPETTIVA, VENEZIA, 1569, PARTE SECONDA, CAP. X, COME SI FORMA LA PIANTE DEL CUBO NEL PERFETTO, ET NEL DIGRADATO.

Le regole per il disegno prospettico delle piante e degli alzati servivano alla costruzione delle scene che costituiva l'obiettivo principale dell'opera: «io spero – scrive Barbaro – che la difficoltà delle cose passate, ci farà parere facile la Scenographia, per l'uso della quale ho detto tutto quello, che si contiene nelle tre parti precedenti»<sup>31</sup>. Qui Barbaro senti la necessità di replicare la sua «opinione sopra quella parola, che pone Vitruvio nel primo libro al cap. II, dove egli parla delle idee della disposizione»,

31. *Idem* IV, I, p. 129.

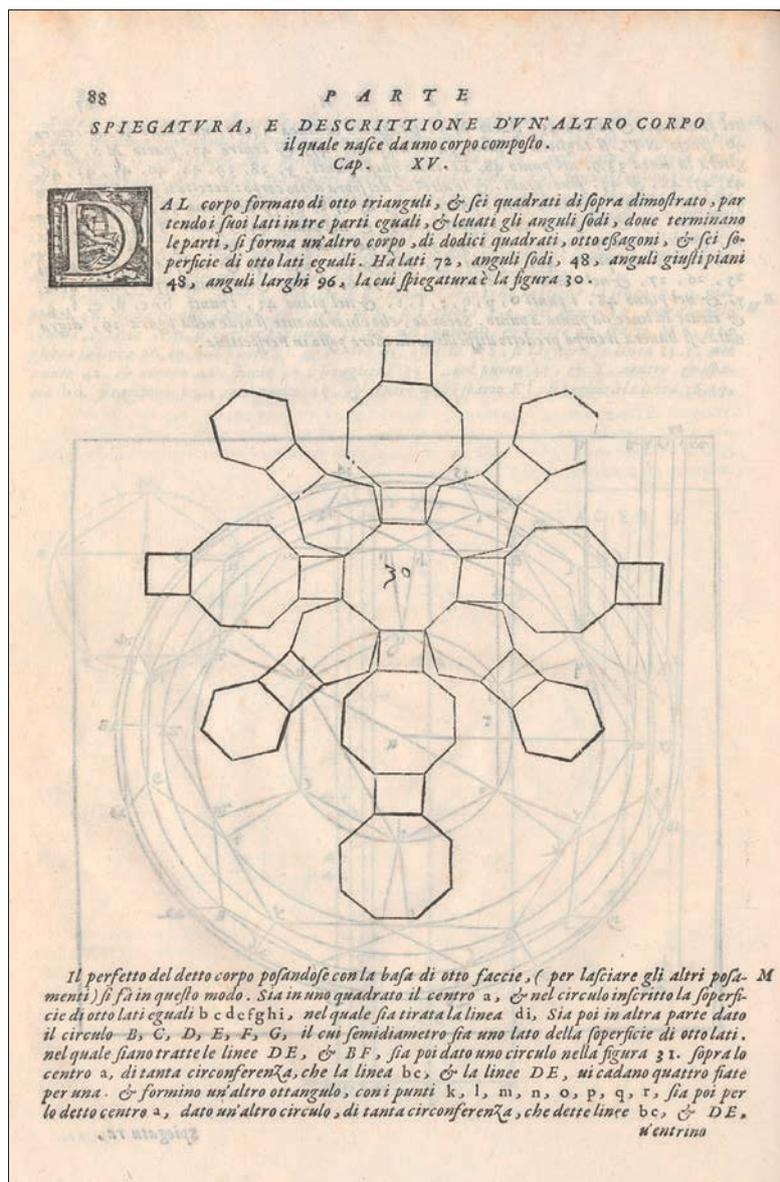


FIGURA 8. DANIELE BARBARO, LA PRATICA DELLA PERSPETTIVA, VENEZIA, 1569, PARTE TERZA, CAP. XV, SPIEGATURA, E DESCRITZIONE D'UN ALTRO CORPO IL QUALE NASCE DA UNO CORPO COMPOSTO.

e ribadì che molti «hanno interpretato quella parola Sciographia per la Prospettiva, la quale è come una adombratione. Molti anche hanno letto Scenographia, in luogo di Sciographia, et hanno inteso lo istesso, cioè la descrizione delle Scene»<sup>32</sup>. La sua opinione era che le specie della *diposizione* dovevano essere necessariamente dello

32. *Idem* IV, I, p. 130. Tra coloro che hanno letto «sciographia» come prospettiva, vedi ad esempio Serlio nel *Libro Quarto* [FIORE, Francesco Paolo (ed.): *Op. Cit., Libro Quarto*, Venezia 1537, 3], dove descrive il contenuto del suo Terzo libro di architettura: «Nel terzo si vedrà la Ichnographia, cioè è la pianta: la Orthographia, che è il diritto; la Sciographia, che viene a dir lo Scortio de la maggior parte degli edificij, che sono in Roma, in Italia, et fuori, diligentemente misurati, et postovi in scritto il loco dove sono e 'l nome loro».

stesso genere, cioè tutte proiezioni ortogonali «di modo, che quello, che nasce, et quello, che cresce è una istessa cosa». Come le prime due specie – *ichnographia* e *ortographia* che raffiguravano l'edificio in proiezione ortogonale, rispettivamente in pianta e in prospetto – la terza, per completezza del disegno, avrebbe dovuto rappresentare in proiezione ortogonale gli oggetti e gli spessori murari. La terza specie quindi, come già sostenuto da Raffaello, avrebbe dovuto essere una sezione, non una prospettiva, e se Vitruvio non avesse inteso comprendere nella *disposizione* anche «il profilo, egli haverebbe mancato grandemente, sì perché avrebbe lasciato una specie necessaria, sì perché ne avrebbe posta una, che non partecipa della natura del suo genere»<sup>33</sup>; la prospettiva, infatti, non è una proiezione ortogonale.

Barbaro tentò di risolvere il problema esegetico mettendo in discussione l'autenticità del termine «scaenographia» che potrebbe essere derivato da una corruzione di «sciografia», termine derivato dal greco «skiagraphia» (rappresentazione dell'ombra) cui meglio si legherebbe il sostantivo «adumbratio» adottato da Vitruvio nella sua definizione: «Scaenographia [sciographia, secondo Barbaro] est frontis et laterum abscedentium adumbratio ad circinique centrum omnium linearum responsus»<sup>34</sup>. Nel commento a Vitruvio, Barbaro aveva spiegato che

La terza idea è il profilo, detto sciografia, dal quale grande utilità si prende, perche per la descrizione del profilo si rende conto delle grossezze de i muri, de gli sporti, delle ritrattioni d'ogni membro, et in questo l'Architetto come Medico dimostra tutte le parti interiori, et esteriori delle opere... Questa utilità del profilo mi muove ad interpretare sciografia, et non scenografia, perché se bene la scenografia, che è descrizione delle scene, et prospettiva, è necessaria nelle cose de i teatri, come si vedrà nel quinto libro; non però pare, che sia secondo le idee della disposizione, delle quali si parla [...] Io per me, quando avessi ad intendere in questo luogo la prospettiva, vorrei che fossero quattro le idee della disposizione, per ponervi il profilo; tanto egli mi pare necessario [...] perché tutte le linee vengono all'occhio senza impedimento et si conoscono gli sporti, et le ritrattioni, et le grossezze come sono, et non come appaiono con linee, et anguli proporzionati, come si fa nella prospettiva<sup>35</sup>.

L'interpretazione di Barbaro sembra aver avuto un immediato riscontro nella letteratura scientifica del tempo, o forse si fondava essa stessa sullo scambio intellettuale che il patriarca eletto di Aquileia dovette avere sulla questione con Francesco Barozzi. La traduzione del commento di Proclo al primo libro degli *Elementi* di Euclide che Barozzi pubblicò a Padova nel 1560 con dedica a Daniele Barbaro – opera

33. *Ibidem*.

34. GROS, Pierre: *Op. Cit.* I, 2, 2. Sulle traduzioni e interpretazioni rinascimentali, vedi DI TEODORO, Francesco Paolo: «Vitruvio, Piero della Francesca, Raffaello: note sulla teoria del disegno di architettura nel Rinascimento», *Annali di Architettura - Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, 14 (2002), pp. 35-54. La critica moderna tende generalmente a seguire l'interpretazione più diffusa fin dal Rinascimento, così tradotta in PANOFSKY, Erwin: «Die Perspektive als «symbolische Form», in *Wortrage der Bibliothek Warburg*, 1924-25, Lipsia 1927, 258-330; trad. it., NERI, Guido Davide e DALAI EMILIANI, Marisa (eds.): *La prospettiva come forma simbolica*. Milano, Feltrinelli, 1977, nota 19: «La scenografia è la resa illusionistica (così si può tradurre *adumbratio*...) della facciata e delle pareti laterali e la corrispondenza delle linee in riferimento al centro del cerchio».

35. BARBARO, Daniele: *I dieci libri dell'architettura...* (1567), I, pp. 29-30.

in cui il filosofo bizantino rammenta la classificazione delle scienze matematiche di Gemino – riportava infatti «sciographice» in luogo di «skēnographikē»<sup>36</sup>.

Un esempio eloquente di come le tre specie della *dispositio* potessero esprimere le caratteristiche dell'edificio in un solo disegno – appartenendo tutte allo stesso genere – è illustrato in una tavola pubblicata nel Libro IV de *I Dieci libri dell'architettura* e riproposta nel trattato di prospettiva: un tempio rotondo raffigurato in «pianta et impiè et profilo», vale a dire in *ichnographia*, *orthographia* e *sciographia* (Figura 9)<sup>37</sup>. Barbaro, tuttavia, era ben consapevole dell'ambiguità della definizione vitruviana – «se bene pare, che la diffinitione della sciografia adottata da Vitruvio accenni la

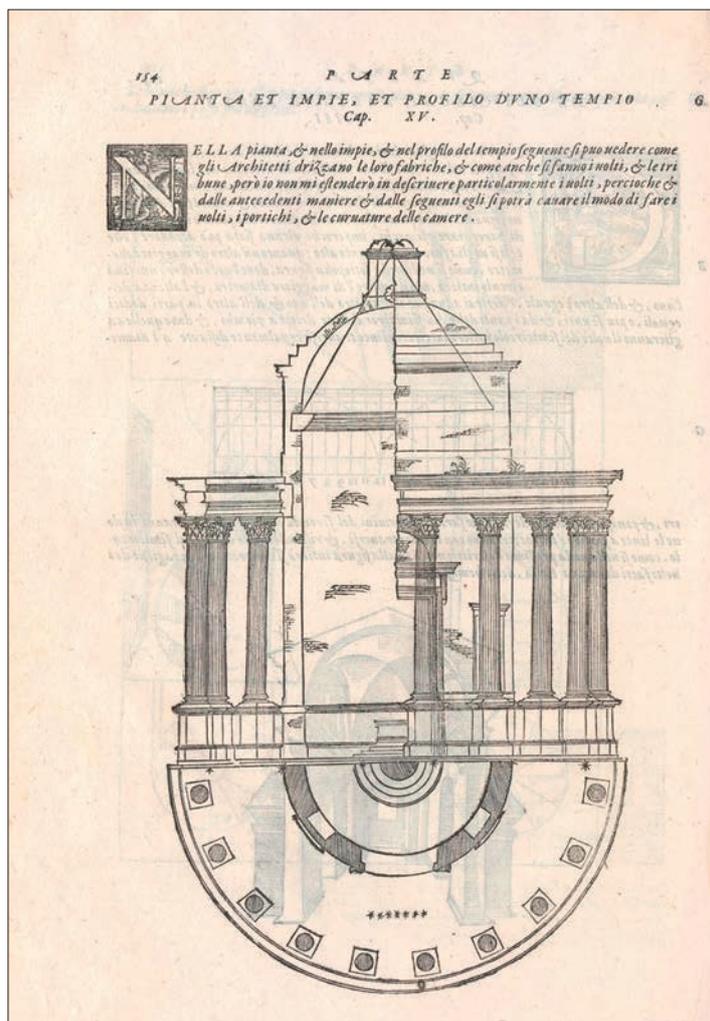


FIGURA 9. DANIELE BARBARO, *LA PRATICA DELLA PERSPETTIVA*, VENEZIA, 1569, PARTE QUARTA, CAP. XV, PIANTA ET IMPIE, ET PROFILO D'UNO TEMPIO.

36. Proclus Diadochus, *Procli Diadichi Lycii... in Primum Euclidis Elementorum librum commentario rum... A Francisco Barocio Patritio veneto... editi*, Padova, Excudebat Gartiosus Perhacinus, 1560, I, XIII: *Alia totius Mathematicae scientiae divisio ex mente Gemini*.

37. BARBARO, *La pratica della prospettiva...*, IV, XV, p. 154.

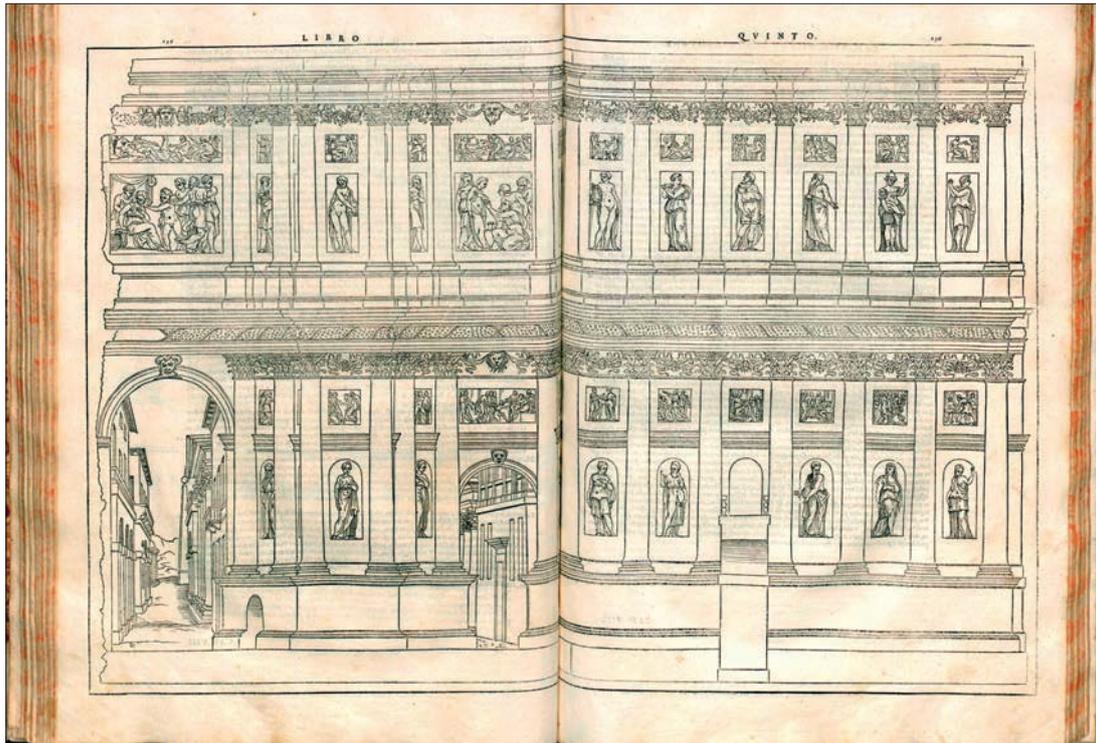


FIGURA 10. I DIECI LIBRI DELL'ARCHITETTURA DI M. VITRUVIO TRADUTTI ET COMMENTATI DA MONSIGNOR BARBARO ELETTO PATRIARCA D'AQUILEGGIA, VENEZIA, FRANCESCO MARCOLINI, 1556, LIB. V, P. 156, SCENE PROSPETTICHE DIPINTE SULLE TELE DEI PERIACI.

diffinitione della prospettiva»<sup>38</sup> – e conclude che qualunque fosse stata l'intenzione di Vitruvio riguardo alla terza idea della disposizione, la *scenographia* restava una disciplina fondamentale per la costruzione delle scene: «è necessario», quindi, «che si habbia Perspettiva, per fare le scene»<sup>39</sup>.

Il primo compito dello scenografo, dovendo rappresentare edifici in prospettiva, era quello di imparare le regole dell'architettura: la sintassi degli ordini classici, le proporzioni, il disegno dei motivi ornamentali. Doveva quindi imparare le regole del disegno in proiezione ortogonale secondo le tre specie della *dispositio*, in modo da poter «descrivere», «digradare» e «adombrare» correttamente tutte le parti degli edifici da dipingere sui vari 'quadri' che compongono la scena. Il disegno prospettico dello scenografo era più complicato di quello dei pittori. Non si trattava soltanto di dipingere un fondale ma di comporre l'immagine attraverso una serie di tele frontali e oblique disposte su un palcoscenico in pendenza.

Seguendo Vitruvio, ma ricavando l'iconografia da Serlio, Barbaro descrive brevemente i caratteri delle tre scene classiche, contribuendo ad affermarne la tipologia nella cultura teatrale del Cinquecento. Il riferimento alla scena antica, tuttavia, è solo letterario. Dal punto di vista tecnico la scena di Barbaro, come

38. BARBARO, Daniele: *I dieci libri dell'architettura...* (1567), I, pp. 31-32.

39. BARBARO, *La pratica della prospettiva...*, IV, I, p. 130.

quella di Serlio, è assolutamente moderna. La scena antica non era altrettanto complessa. Come illustra lo stesso Barbaro nel commento a Vitruvio, il teatro antico prevedeva solitamente una grande facciata frontale (*frons scenae*) chiusa lateralmente da due brevi aggetti ortogonali (*versurae*). I cambi di scena avvenivano per mezzo di semplici meccanismi girevoli, i cosiddetti «periacti» o «machine triangolari», che si trovavano dietro le porte della *frons scenae*: la *porta regia* e le *hospitalia*. Su quei prismi triangolari si trovavano le tele dipinte che mostravano i vari luoghi in cui si svolgeva l'azione scenica. Nell'interpretazione di Barbaro disegnata da Andrea Palladio, le immagini dipinte mostravano scorci di edifici allineati lungo strade immaginarie che confluivano sul palcoscenico (Figura 10)<sup>40</sup>. Non sappiamo cosa avesse previsto Palladio per il Teatro Olimpico di Vicenza che di quella ricostruzione filologica costituiva, a distanza di tempo, l'espressione materiale, ma è possibile che dietro le porte della maestosa *frons scenae* avesse immaginato dei moderni *periacti* piuttosto che le scene tridimensionali poi costruite da Vincenzo Scamozzi.

Le scene di Scamozzi cristallizzano un'immagine urbana che fin dall'inizio del secolo precedente si era progressivamente imposta come modello iconografico nelle rappresentazioni prospettiche; una città idealizzata ma al tempo stesso riconoscibile attraverso citazioni architettoniche più o meno esplicite che nel caso specifico richiamano chiaramente la città di Vicenza. Il tema sarebbe stato quello conclusivo, e certamente il più importante, del perduto trattato di prospettiva composto da Scamozzi nel 1575. Un trattato composto di sei libri che l'architetto vicentino compose, come Barbaro, nel tentativo di definire la disciplina condensata nel termine vitruviano «scaenographia». Scamozzi fu meno assoluto di Daniele Barbaro e non escluse la *scenographia* dalle specie della *dispositio*, attribuendo al termine un significato più ampio per indicare la disciplina come una tecnica di rappresentazione degli oggetti dell'edificio che poteva esprimersi sia attraverso il disegno ortografico («semplice disegno») sia attraverso il disegno prospettico, e perfino attraverso il modello<sup>41</sup>. Il «Vitruvio della nostra età» – come ebbe a chiamarlo lo stampatore Francesco de' Franceschi nel dedicargli il *Settimo libro* delle *Opere* di Sebastiano Serlio edite dal padre Gian Domenico Scamozzi nel 1584 – consolidava con il suo trattato un'opinione ormai diffusa e condivisa perfino tra i matematici. Per Federico Commandino, ad esempio, la prospettiva era «quella parte dell'ottica che gli antichi chiamarono scenografia»<sup>42</sup>; e così Guidobaldo Del Monte: «sto parlando di quella parte della prospettiva che dai Greci è chiamata Scenografia»<sup>43</sup>; e ancora Jean François Niceron che nell'edizione latina della sua *Perspective curieuse* tradusse

40. BARBARO, Daniele: *I dieci libri dell'architettura...* (1567), V, 6, 249, pp. 253-254.

41. CAMEROTA, Filippo: «I Sei Libri di Prospettiva di Vincenzo Scamozzi. Il grande assente della letteratura prospettica rinascimentale», *Atti del Convegno su Vincenzo Scamozzi teorico europeo*, BARBIERI, Franco et alii., Vicenza, Accademia Olimpica, 2016, pp. 19-39.

42. *Ptolemaei Planisphaerium. Iordani Planisphaerium. Federici Commandini ... In Ptolemaei Planisphaerium commentarius, in quo uniuersa scenographices ratio quambreuissime traditur ac demonstrationibus confirmatur. Venetiis, Aldus Manutius, 1558* [dedicatoria al cardinale Ranuccio Farnese]; v. SINISGALLI, Rocco (ed.): *La prospettiva di Federico Commandino*. Firenze, Edizioni Cadmo, 1993, pp. 55-56.

43. DEL MONTE, Guidobaldo: *Perspectivae libri sex*, Pesaro, Hyeronimum Concordiam, 1600, dedicatoria: «loquor autem de ea perspectivae parte, quae à Graecis Scenographice nuncupatur»; v. SINISGALLI, Rocco (ed.): *Guidobaldo del Monte. I sei libri di prospettiva*. Roma, L'Erma di Bretschneider, 1984, p. 35.

«perspective» con «scaenographia». Nel trattato di prospettiva più diffuso del XVII secolo, *La Perspective pratique* di Jean DuBreuil (1642), la prospettiva era definita come una «scienza [che] può vantarsi di essere l'anima e la vita della pittura» e che trovava il suo più alto grado di bellezza nella rappresentazione di «edifici ricchi e sontuosi, costruiti secondo gli ordini di colonne, la bellezza dei quali dipende dalle proporzioni e dalle misure che devono essere osservate per non ferire l'occhio»<sup>44</sup>. E infine Andrea Pozzo che nell'*Avviso ai principianti* del suo celebre trattato ribadiva il concetto lapidariamente: «La Prospettiva degli Aedifici, di cui trattiamo, non può haver bellezza e proportione, se non le prende dall'Architettura. Perciò conviene che vi esercitate alcun tempo nel Disegno e intelligenza di questa facultà, finchè da ogni elevatione sappiate cavarne la sua pianta, e formar da essa lo spaccato o profilo [...] Poiché le piante e i profili danno a ciascuna parte delle Prospettive lo sfondato che le conviene» (Fig. 11)<sup>45</sup>.

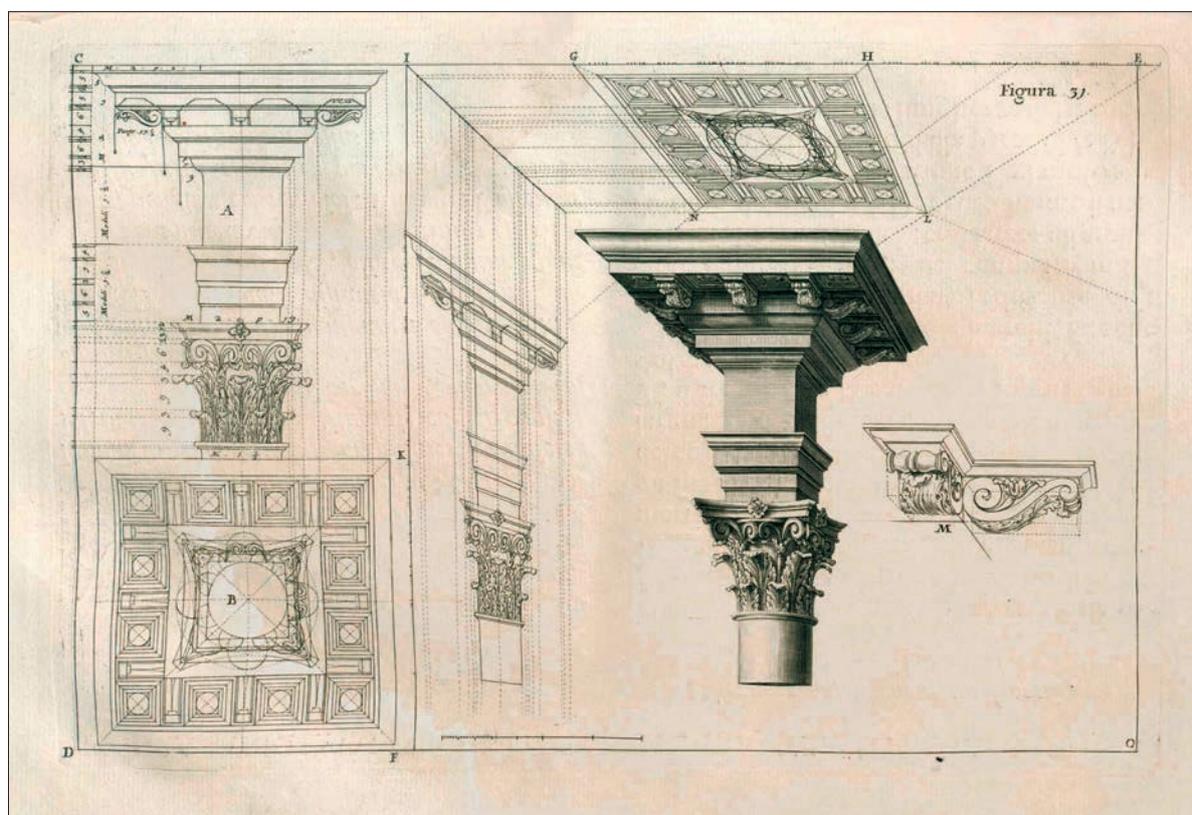


FIGURA 11. ANDREA POZZO, *PERSPECTIVA PICTORUM ET ARCHITECTORUM*, ROMA, J. J. KOMAREK, 1693, FIGURA 31, PROSPETTIVA DAL BASSO DI UN CAPITELLO E TRABEAZIONE DELL'ORDINE CORINZIO.

44. DUBREUIL Jean: *La perspective pratique nécessaire à tous peintres, graveurs, sculpteurs, architectes, orfèvres, brodeurs, tapissiers, & autres se servans du dessein* [...]. Paris, Melchior Tavernier, 1642, *Preface*, «Cette science se peut vanter d'estre l'ame et la vie de la Peinture [...] le plus belle pieces de Perspective, se font de Bastimens riches et somptueux, construits selon les ordres des Colomnes, la beauté desquels dépend des proportions et des mesures qui doivent estre observées, autrement elles blesseront l'oeil».

45. POZZO, Andrea: *Perspectiva pictorum atque architectorum – Prospettiva de' pittori e architetti*. Roma, Joannis Jacobi Komarek, 1693 (Parte I)-1700 (Parte II), I, *Avvisi a i principianti*.

I saggi che seguono approfondiscono alcuni punti chiave menzionati in questa nota introduttiva: le competenze architettoniche di Piero della Francesca e Albrecht Dürer, esaminate rispettivamente da Francesco Paolo Di Teodoro e da Giovanni Maria Fara; la diffusione della cultura scenografica attraverso la produzione pittorica del tempo, con particolare riguardo per il prototipo della scena tragica elaborato da Serlio, oggetto del contributo di Carmen Sanchez Román; e la composizione del trattato che alla fine del Seicento condensò il sapere prospettico in un manuale dotato di eccezionale potenza comunicativa, la *Perspectiva pictorum et architectorum* di Andrea Pozzo, qui analizzato da Sara Fuentes Lazaro.

## BIBLIOGRAFIA

- BARBARO, Daniele: *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquileggia*. Venezia, Francesco Marcolini, 1556.
- BARBARO, Daniele: *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquileggia*, Venezia, appresso Francesco de' Franceschi Senese et Giovanni Chrieger Alemano compagni, 1567.
- BARBARO, Daniele: *La pratica della prospettiva [...] opera molto vtile a pittori, a scultori & ad architetti [...]*. Venetia, Camillo & Rutilio Borgominieri, 1569.
- BARTOLI, Lorenzo (ed.): *Lorenzo Ghiberti. I Commentarii (Biblioteca Nazionale centrale di Firenze, II, I, 333)*. Firenze, Giunti, 1998.
- BERTOLINI, Lucia (ed.): *Leon Battista Alberti. De pictura (redazione volgare)*, Edizione Nazionale delle opere di Leon Battista Alberti. Firenze, Edizioni Polistampa, 2011.
- BUCK, Stephanie: *Hans Holbein*. Cologne, Könemann, 1999.
- CAMEROTA, Filippo: «I Sei Libri di Prospettiva di Vincenzo Scamozzi. Il grande assente della letteratura prospettica rinascimentale», *Atti del Convegno su Vincenzo Scamozzi teorico europeo*, BARBIERI, Franco et alii. Vicenza, Accademia Olimpica, 2016, 19-39.
- COMMANDINO, Federico: *Ptolemaei Planisphaerium. Iordani Planisphaerium. Federici Commandini ... In Ptolemaei Planisphaerium commentarius, in quo uniuersa scenographices ratio quambreuisse traditur ac demonstrationibus confirmatur*. Venetiis, Aldus Manutius, 1558.
- DEL MONTE, Guidobaldo: *Perspectivae libri sex*. Pesaro, Hyeronimum Concordiam, 1600.
- DI TEODORO, Francesco Paolo: *Raffello, Baldassar Castiglione e la lettera a Leone X*. Bologna, Minerva, 2003.
- DI TEODORO, Francesco Paolo: «L'architettura della Trinità», in CAMEROTA, Filippo (ed.), *Nel segno di Masaccio. L'invenzione della prospettiva*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi). Firenze, Giunti, 2001.
- DI TEODORO, Francesco Paolo: «Vitruvio, Piero della Francesca, Raffaello: note sulla teoria del disegno di architettura nel Rinascimento», *Annali di Architettura - Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, 14, 2002, 35-54.
- DUBREUIL JEAN: *La perspective pratique nécessaire à tous peintres, graveurs, sculpteurs, architectes, orfèvres, brodeurs, tapissiers, & autres se servans du dessein [...]*. Paris, Melchior, 1642.
- FARA, Giovanni Maria: «Sul secondo soggiorno di Albrecht Dürer in Italia e sulla sua amicizia con Giovanni Bellini», *Prospettiva*, 85, 1997, 91-96.
- FARA, Giovanni Maria, *Institutiones Geometricae. Cosimo Bartoli, I Geometrici elementi di Alberto Durer*. Torino, Nino Aragno Editore, 2008.
- IORE, Francesco Paolo (ed.): *Sebastiano Serlio. L'architettura. I libri I-VII e Extraordinario nelle prime edizioni*. Milano, Il Polifilo, 2001.
- FONTANA, Vincenzo e MORACHIELLO, Paolo (eds.): *Vitruvio e Raffaello. Il «De architectura» di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo ravennate*. Roma, Officina, 1975.
- GAVAGNA, Veronica: «Euclide a Venezia», in GIUSTI, Enrico e MARTELLI, Matteo (eds.): *Pacioli 500 anni dopo*. Selci-Lama (PG), L'Artistica, 2010.
- GROS, Pierre (ed.): *Vitruvio. De architectura*, 2 voll. Torino, Einaudi, 1997.
- MILIZIA, Francesco: «Andrea Pozzo», in *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Parma, Stamperia Reale, 1785.

- ORLANDI, Giovanni e PORTOGHESI, Paolo (eds.): *Leon Battista Alberti. De re aedificatoria*, 2 voll. Milano, Il Polifilo, 1966.
- PANOFKY, Erwin: «Die Perspektive als «symbolische Form», in *Wortrage der Bibliothek Warburg*, 1924-25, Lipsia 1927, 258-330; trad. it., NERI, Guido Davide e DALAI EMILIANI, Marisa (eds.): *La prospettiva come forma simbolica*. Milano, Feltrinelli, 1977.
- POZZO, Andrea: *Perspectiva pictorum atque architectorum – Prospettiva de' pittori e architetti*, Roma, Joannis Jacobi Komarek, 1693 (Parte I)-1700 (Parte II).
- PRETI, Francesco Maria: *Elementi di architettura*. Venezia, Gatti, 1780.
- SINISGALLI, Rocco (ed.): *Guidobaldo del Monte. I sei libri di prospettiva*. Roma, L'Erma di Bretschneider, 1984.
- SINISGALLI, Rocco (ed.): *La prospettiva di Federico Commandino*. Firenze, Edizioni Cadmo, 1993.
- VIGNOLA, Giacomo Barozzi da: *Le due regole della prospettiva pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola. Con i commentarij del R.P.M. Egnatio Danti [...]*, Roma, Francesco Zannetti, 1583.



# DUE *QUÆSTIONES* VITRUVIANE RICONOSCIUTE: LA BASE ATTICA E IL CAPITELLO COMPOSITO NEL TERZO LIBRO DEL *DE PROSPECTIVA PINGENDI* DI PIERO DELLA FRANCESCA E UN PLAGIO CONCLAMATO DI LUCA PACIOLI

## TWO RECOGNIZED VITRUVIAN PROBLEMS: THE ATTIC BASE AND THE COMPOSITE CAPITAL IN THE THIRD BOOK OF *DE PROSPECTIVA PINGENDI* BY PIERO DELLA FRANCESCA AND AN EVIDENT PLAGIARISM BY LUCA PACIOLI

Francesco P. Di Teodoro<sup>1</sup>

doi: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2019.26181>

*A James (Jim) Banker*

*«in hoc octogesimo aetatis suae calculo»*

### Sommario

Il saggio prende in considerazione due problemi vitruviano-pierfrancescani rimasti sino a oggi senza spiegazione e neppure riconosciuti come tali dai moderni esegeti del *De prospectiva pingendi*: la lunghezza del plinto della base attica (Libro III, *propositio sexta*) e la dimensione della concavità dell'abaco del capitello composito (Libro III, *propositio septima*).

In ambedue i casi i dati numerici danno conto dell'obbligata impossibilità di Piero nell'offrire soluzioni ai passi guasti dei codici vitruviani, tutti con numerosi errori. La condizione di Piero è la stessa di Leon Battista Alberti: nessuno dei due è un filologo. Lo studio rende ragione anche delle oscillazioni dimensionali proposte da Alberti per il lato del plinto.

Il saggio è occasione per «smascherare» un plagio di Luca Pacioli proprio in relazione ai due temi principali dell'intervento.

---

1. Politecnico di Torino (Professore ordinario di Storia dell'architettura) e Museo Galileo, Firenze.  
C. e.: [francescopaolo.diteodoro@tin.it](mailto:francescopaolo.diteodoro@tin.it)

Il testo è rielaborazione di un intervento presentato al convegno «Piero della Francesca and disegno», London, The Courtland Institute of Art, 19-20 June 2015, organised by J.R. Banker, T. Henry, M. Brüggén Israels, S. Nethersole, N. Silver, C. Campbell. Sono grato a Tom Henry per avermi consentito di pubblicarlo. Ringrazio l'amico Howard Burns che ha discusso con me l'argomento di questo saggio e, come di consueto, è stato generoso nei suggerimenti.

### Parole chiave

Piero della Francesca; Vitruvio; Proiezioni ortogonali; *De re aedificatoria*; *De architectura*; *De prospectiva pingendi*; Base attica; Capitello composito.

### Abstract

The essay takes into consideration two problems related to Vitruvius and Piero della Francesca that have remained unexplained up to now and are not even recognized as such by the modern exegetes of *De prospectiva pingendi*: the length of the plinth of the Attic base (Book III, *propositio sexta*) and the size of the concavity of the abacus of the composite capital (Book III, *propositio septima*).

In both cases the numerical data reveal Piero's impossibility to offer solutions to faulty passages of the Vitruvian codices, all with numerous errors. Piero's condition is the same as Leon Battista Alberti: neither is a philologist. The study also explains the dimensional oscillations proposed by Alberti for the plinth side.

The essay is an opportunity to «unmask» a plagiarism by Luca Pacioli precisely in relation to the two main themes examined here.

### Keywords

Piero della Francesca; Vitruvius; Orthogonal projections; *De re aedificatoria*; *De architectura*; *De prospectiva pingendi*; Attic base; Composite capital.

.....

UNO DEGLI ELEMENTI di maggior fascino nei dipinti a sfondo architettonico di Piero della Francesca è costituito dalla profusione di marmi e commessi sontuosi di geometrico rigore: porfido verde, porfido rosso, pavonazzetto, alabastro cotognino, portasanta, giallo antico, rari alabastrini.

Tale ricchezza di ornamenti non è soltanto un riferimento all'arte e all'architettura classiche dovuto a quanto l'artista di Borgo Sansepolcro aveva potuto vedere e studiare nel corso dei suoi due soggiorni a Roma<sup>2</sup>, o un'allusione allo splendore dei rivestimenti parietali del vestibolo e dell'interno di Hagia Sophia – struggentemente celebrati e rimpianti dagli esuli di Bisanzio anelanti al νόστος – o memoria della sua esperienza fiorentina della fine degli anni Trenta del secolo: essa riflette anche la conoscenza del *De architectura* di Vitruvio.

Infatti, se già Leonardo Bruni nella *Laudatio florentine urbis* (ca 1403-1404) aveva esaltato la città toscana come caratterizzata da «marmorea templa»<sup>3</sup> e se il Battistero di San Giovanni, totalmente rivestito di marmo all'esterno come all'interno, altro non era, secondo la storiografia fiorentina, se non un tempio dedicato a Marte (Villani, II, 5, 10-31) – identificazione riaffermata dal Bruni nell'*Historia florentini populi* (circa 1415)<sup>4</sup> – dagli esempi della Città del Fiore derivava la facciata del tempio di Venere nel *Ritrovamento e prova della vera Croce*<sup>5</sup>, al centro della parete sinistra del coro di San Francesco ad Arezzo; ma certamente il trattato di Vitruvio giustificava, con un puntuale riferimento radicato nella tradizione artistico-costruttiva romana, il ricorso al marmo, il solo materiale capace di conferire prestigio ai templi attraverso la magnificenza e il dispendio di mezzi:

[...] nam q(uat)tuor locis sunt ædiu(m) sacrar(um) marmoreis operibus ornate dispositiones, e quibus p(ro)pr̄ie de is no(m)i(n)atio(n)es clarissima fama no(m)i(n)antur [...] id vero si marmoreu(m) fuisset, ut h(abe)ret que(m)admodu(m) ab arte subtilitatem sic a magnifice(n)tia & impe(n)sis auc(torita)tem, i(n) primis & summis operibus no(m)i(n)aret(ur)<sup>6</sup>.

Il rinvio a Vitruvio non stupisce, d'altro canto, giacché dopo Euclide e Archimede, l'antico architetto è l'*auctor* più citato da Piero, direttamente o indirettamente. Infatti, dalla prefazione al Terzo Libro del *De architectura*<sup>7</sup>, Piero trae sia le citazioni

2. Si pensi soprattutto all'interno del Pantheon e alle grandi *rotæ* di San Lorenzo fuori le Mura e di San Giovanni in Laterano.

3. Cfr. DI TEODORO, Francesco Paolo, «“Marmorea templa”: Firenze, identità romana e tutela identitaria», in BURNS, Howard e MUSSOLINI, Mauro (eds.), con la collaborazione di ALTAVISTA, Clara: *Architettura e identità locali*, II. Firenze, Olschki, 2013, 449-469.

4. La selettività del marmo per le chiese è conservazione e specchio dell'identità romana di Firenze.

5. Segnalo, solo di tangenza, come il motivo delle sfere entro tondi dipinto da Piero abbia consonanza con le patene campite su un fondo che imita marmi venati, nella porzione basamentale degli affreschi di Paolo Uccello e Scuola nel chiostro di San Miniato, oltre che precisi riferimenti nell'architettura tardogotica; ad esempio nella facciata della Ca' d'Oro a Venezia.

6. Vitr. VII, *praef.*, 16-18. Cito dall'*editio princeps* (Firenze, BNC, C.3.25). Vitruvio, d'altro canto, è in linea con gli *auctores* quali Virgilio, Servio, Ovidio, Properzio che avevano affermato che i *templa* erano di marmo.

7. Cfr. Vitr. III, *praef.*, 2. Cito dall'*editio princeps* (Firenze, BNC, C.3.25): «Maxime aut(em) id a(n)i(m)advertere possunt ad antiquis statuariis & pictoribus, q(uod) ex his qui dignitatis notas et co(m)mendatio(n)is gra(tia)m habueru(n)t, aeterna memoria ad posteritate(m) su(n)t permanen(t)es, uti Myron Polycletus, Phidias, Lysippus, ceteriq(ue) qui nobilitate(m) ex arte sunt consecuti. Namq(ue) ut in civitatibus magnis aut regibus aut nobilibus civibus opera fecerunt, ita id sunt adepti. At qui non minore studio & ingenio sollertiaq(ue) fueru(n)t nobilibus, &

nell'introduzione al Terzo Libro del *De prospectiva pingendi*<sup>8</sup> sia quelle presenti nella dedicatoria a Guidubaldo da Montefeltro nel tardo *Libellus de quinque corporibus regularibus* (Cod. Vat. Urb. Lat. 632)<sup>9</sup> composto, come lo stesso artista-matematico scrive, «in hoc ultimo aetatis meae calculo». In questo secondo caso – lo ha riconosciuto per prima Margaret Daly Davies – si tratta addirittura di una parafrasi<sup>10</sup>.

Come noto il foglio con la dedicatoria venne aggiunto in un secondo tempo al codice vaticano, il che starebbe a suggerire l'esistenza di una precedente lettera, sostituita (in fretta?) dopo la scomparsa di Federico da Montefeltro. È verosimile, però, che il testo eliminato non sia stato del tutto rimpiazzato da uno nuovo, ma solo modificato e, per dir così, aggiornato. Infatti, la parafrasi vitruviana suggerirebbe una dedica proprio all'indirizzo di Federico che, stanti le sue non comuni competenze architettoniche, avrebbe immediatamente riconosciuto il celebre *incipit* vitruviano gustando, perciò, l'*anticus sapor* della lettera.

Infine, con il ricorso a Vitruvio, così nel *Libellus* come già nel *De prospectiva pingendi*, Piero continuava ad accreditarsi come architetto.

## I. LA BASE ATTICA

Nell'architettura dipinta Piero raffigura sempre colonne o paraste con la base attica, soggetto, quest'ultimo, che l'artista toscano tratta anche nella *propositio sexta* del Terzo Libro del *De prospectiva pingendi*, disegnandone in doppia proiezione ortogonale pianta e prospetto, grafici necessari per poter poi tracciare la veduta in prospettiva<sup>11</sup> (Figure 1-4), secondo il metodo dell'*intersezione* esposto, per l'appunto, nel Terzo Libro del trattato:

Per seguire l'ordine dato, fa' p(ri)ma la basa i(n) p(ro)pria forma, che se veggha solo una faccia, co(m)mo vederai nella figura dell'alteçça. La quale basa vole essere alta la metà della groseçça della colonna, et larga da piè quanto hè grossa la colonna, et più doi quinti, la quale largheça sia GH. Poi dividi l'alteçça in dodici parti equali, delle quali

---

humili fortuna civibus no(n) minus egregie perfecta fecerunt opera, nulla(m) memoriam sunt assecuti, q(uod) hi no(n) ab industria neq(ue) artis solertia sed a felicitate fueru(n)t disert, ut Hellas Atheniensis, Dhion Corynthius, Miagrius Phoceus, Pharax Ephesius; Boedas Byzantius, etiamq(ue) alii plures. No(n) minus ite(m) pictores, uti Aristomenes Thasius, Polydes & Andramites, Niteomagnius ceteriq(ue), quos neq(ue) industria neq(ue) artis studiu(m) neq(ue) solertia defecit [...].»

8. «La quale [*prospettiva*] seguitando molti antichi dipintori acquistaro p(er)petua laude; co(m)mo Aristomenes Thasius, Polides, Apello, Andramides, Nitheo et molti altri» (*De p.p.*, III, proemio: Mss. Regg. A 41/2, c. 38v).

9. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. Lat. 632, c. 1r: «Inter antiquos pictores et statuarios, GVIDO princeps insignis, Policretum, Phidiam, Mironem, Praxitelem, Apellem, Lisippum ceterosq(ue) qui nobilitatem ex arte sunt consecuti, non ob aliud digniores fuisse, & apud suos maiorem gratiam, apud v(er)o posteritatem memoriam & famam diuturniorem, Aristomene Thasio, Polide, Chione, Pharaxe, Boeda ceterisq(ue), qui non minori artis studio, ingenio, solertia & industria fuerunt, habuisse p(er)hibent, nisi q(uo)d ii aut civitatibus magnis, aut regibus, aut principibus virtutis experimenta opera fecerunt».

10. Cfr. DALY DAVIS, Margaret: *Piero della Francesca's Mathematical Treatises, The «Trattato d'abaco» and «Libellus de quinque corporibus regularibus»*. Ravenna, Longo, 1977, 44-45.

11. Per la costruzione della base seguendo il dettato pierfrancescano si veda CAMEROTA, Filippo, «Scheda VI.1», in CAMEROTA, Filippo, DI TEODORO, Francesco Paolo e GRASSELLI, Luigi (eds.): *Piero della Francesca, il disegno tra arte e scienza, cat. della mostra* (Reggio Emilia 14 marzo-13 giugno 2015). Milano, Skira, 2015, 356-357.

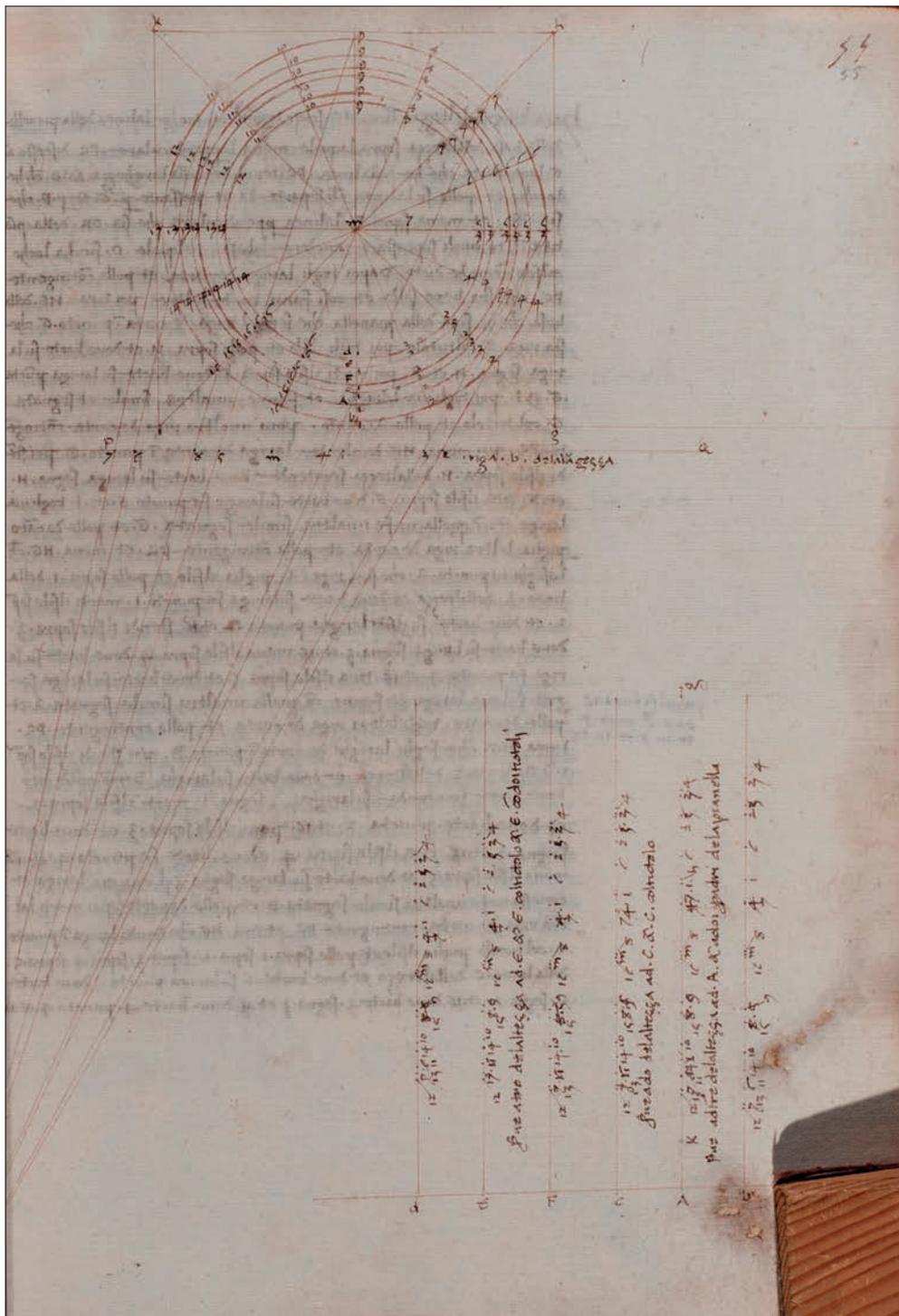


FIGURA 1. PIANTA DI UNA BASE ATTICA. PIERO DELLA FRANCESCA, DE PROSPECTIVA PINGENDI, REGGIO EMILIA, BIBLIOTECA COMUNALE «A. PANIZZI», COD. REGG. A 41/2, C. 55R.

pon(n)e quattro sopra G, che sia A, p(er) la pianellecta che h  dicta plintho. Et tre parti ne poni sopra A, che sia C p(er) lo tondo, ch(e) h  dicto thoro; et me  a de una de queste parti poni sopra C, che sir  pur C. Et doi parti ne poni sopra C, che sia E p(er) la cinta; et me  a parte sopra E, p(er) lo regolecto che h  sopra la cinta che sia E; et il resto h  p(er) lo tondino de sopra, che sia pure E<sup>12</sup>.

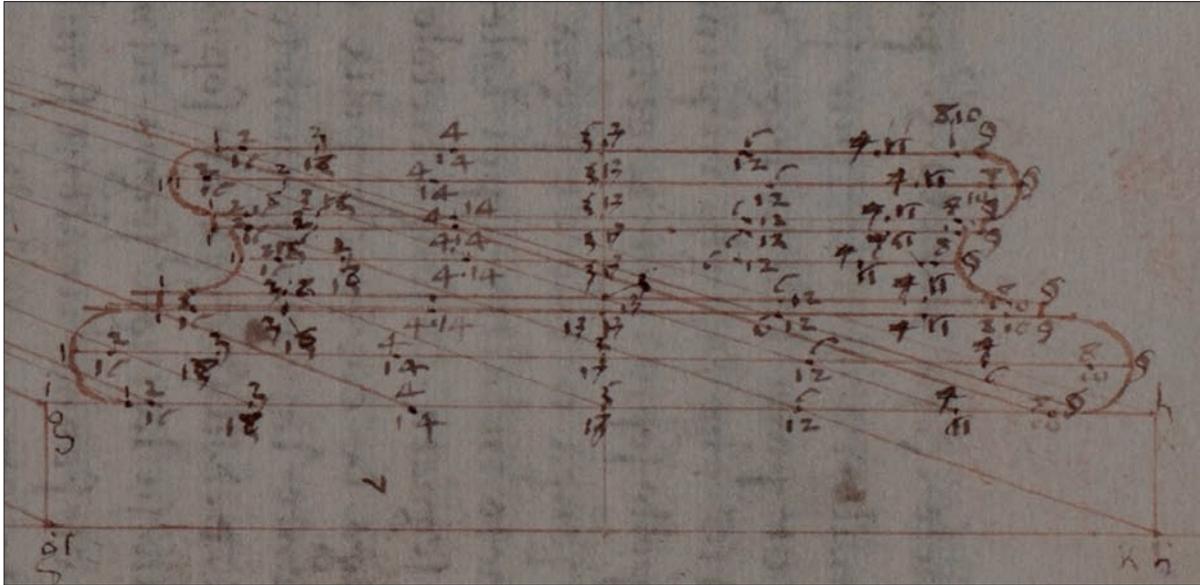


FIGURA 2. PROSPETTO DI UNA BASE ATTICA. PIERO DELLA FRANCESCA, *DE PROSPECTIVA PINGENDI*, REGGIO EMILIA, BIBLIOTECA COMUNALE «A. PANIZZI», COD. REGG. A 41/2, C. 56V, PARTICOLARE.

Non sorprende, ed   gi  stato notato, che le proporzioni della base siano desunte da un codice del *De architectura* di Vitruvio, testo imprescindibile per chiunque si fosse voluto occupare di architettura:

His perfectis in suis locis spire collocent(ur) heaeq(ue) ad symmetriam sic perficiant(ur) uti crassitudo cum plinthio sit Columne ex dimidia crassitudine proiecturamq(ue), quam graeci *esphoran* vocant, habea(n)t sexta(n)tem; ita t(a)n(tum) lata & longa erit columne crassitudinis unius & dimidie. Altitudo eius si attigures erit, ita dividatur ut superior pars tertia parte sit crassitudinis columne, reliquum plintho relinquat(ur). Dempta plintho reliquu(m) dividat(ur) in p(ar)tes quatuor fiatq(ue) sup(er)ior chorus [*torus quartae, reliquae tres aequaliter dividantur et una sit inferior torus*] altera pars cu(m) suis quadris scotica quam greci *trochilion* dicunt.<sup>13</sup>

12. Cito da: Reggio Emilia, Biblioteca Comunale «A. Panizzi», Mss. Regg. A 41/2, c. 53r. E cfr. PIERO DELLA FRANCESCA: *De prospectiva pingendi*, GIZZI, Chiara (ed.). Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2016, 228. Per la datazione della traduzione latina del trattato prospettico di Piero si veda ora BERTOLINI, Lucia: «Appunti su cronologia e circolazione del *De prospectiva pingendi*», in CAMEROTA, Filippo e DI TEODORO, Francesco Paolo (eds.): *Piero della Francesca, la seduzione della prospettiva*, catalogo della mostra (Sansepolcro, 21 marzo 2018-6 gennaio 2019). Venezia, Marsilio, 2018, 25-31.

13. Cito dall'*editio princeps* (Firenze, BNC, C.3.25) integrata, quanto a una omissione, da un passo del Cod. Magl. XVII.5, c. 19r, della stessa biblioteca, un ms. datato 1453.

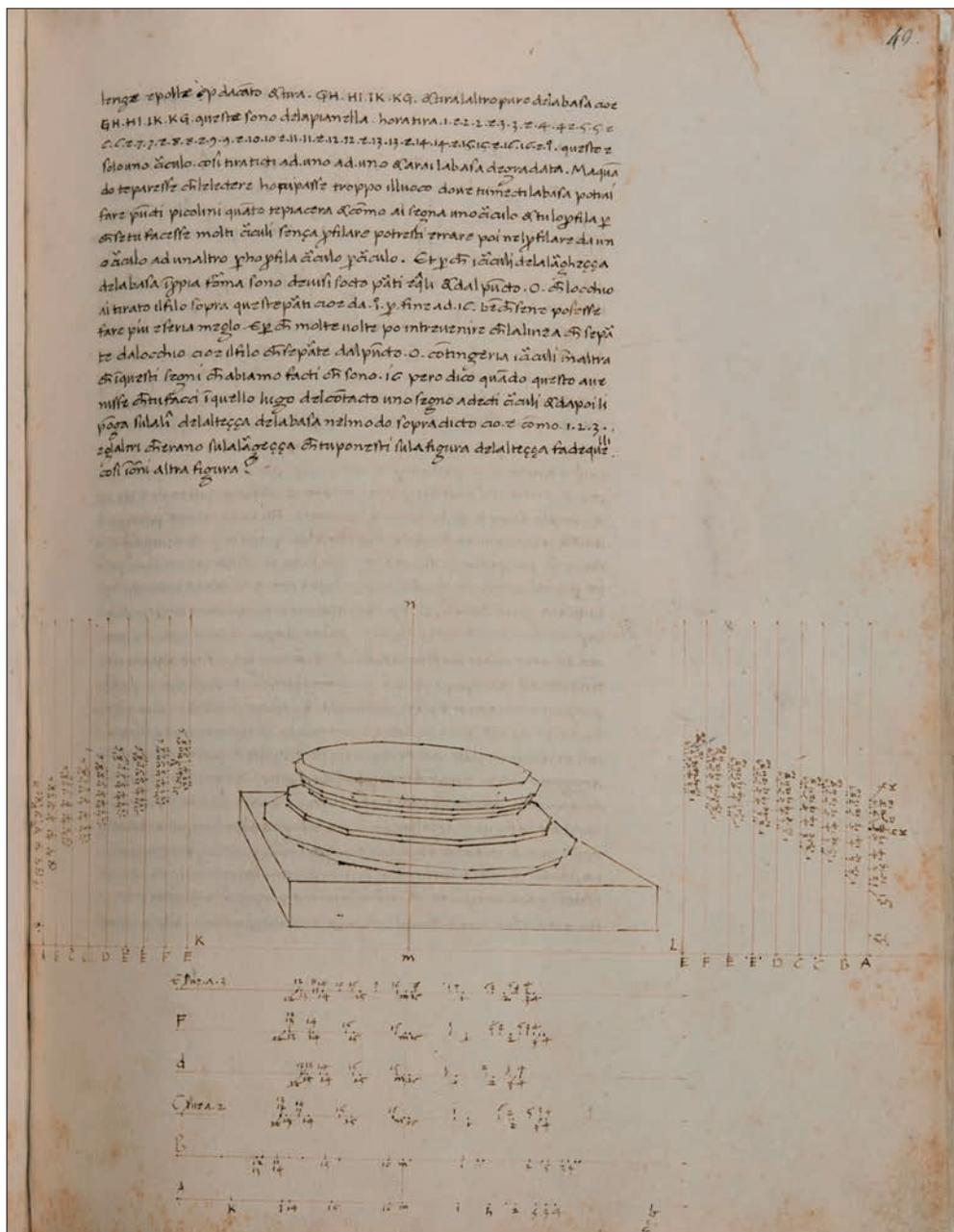


FIGURA 3. PROSPETTIVA DI UNA BASE ATTICA. PIERO DELLA FRANCESCA, *DE PROSPECTIVA PINGENDI*, PARMA, BIBLIOTECA PALATINA, MS. PARMENSE 1576, C. 49R.

La base di Piero, dunque, ha l'altezza indicata da Vitruvio (III, 5, 1-2) e ripetuta da Leon Battista Alberti (VII, 7)<sup>14</sup>, cioè pari al raggio della colonna all'imoscapo, misurato sopra l'apofige e non alla cintura (Figura 5).

14. La base dorica albertiana, come noto, segue le proporzioni della base attica vitruviana: cfr. L.B. ALBERTI, *De re aed.*, VII, 7.

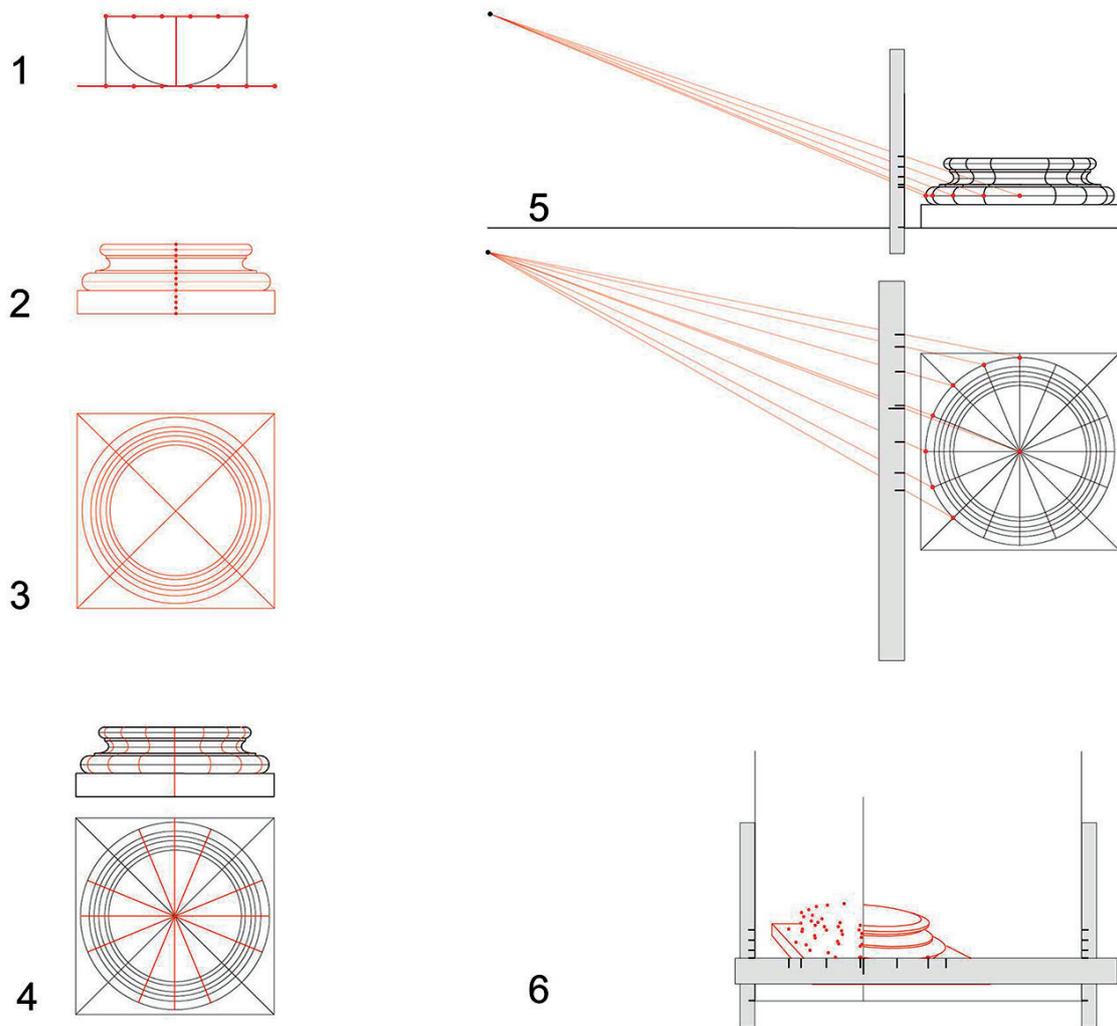


FIGURA 4. COSTRUZIONE PROSPETTICA DELLA BASE ATTICA DA DE PROSPECTIVA PINGENDI (F. CAMEROTA). DA PIERO DELLA FRANCESCA, IL DISEGNO TRA ARTE E SCIENZA...MILANO 2015, P. 222.

Anche le altezze del plinto e dei due tori, pari rispettivamente a  $1/6$ ,  $1/8$  e  $1/12$  del diametro all'imoscapo, sono le medesime di Vitruvio e di Alberti.

Se Vitruvio non dà le dimensioni dei listelli che precedono e seguono la scozia, ma una misura complessiva –  $1/8$  del diametro –, Alberti le indica ciascuna pari a  $1/7$  del totale mentre Piero le dice pari a  $1/6$ .

Anche l'altezza del plinto è la stessa data da Vitruvio e da Alberti:  $1/6$  del diametro della colonna all'imoscapo. Piero ne specifica, però, la lunghezza del lato pari a  $7/5$  del diametro, cioè  $1,4 d$ ; egli, infatti, scrive che il lato è largo «da piè qua(n)to è grossa la colon(n)a, più doi qui(n)ti le la grosseçça de la colo(n)na» (Cod. Parm. 1576, c. 44r), dove «doi quinti» è la dimensione complessiva della sporgenza del plinto rispetto al diametro della colonna all'imoscapo (dunque  $1/5$  da ambedue le parti):

$$L_{\text{Piero}} = d + 1/5 d + 1/5 d = 7/5 d = 1,4 d$$

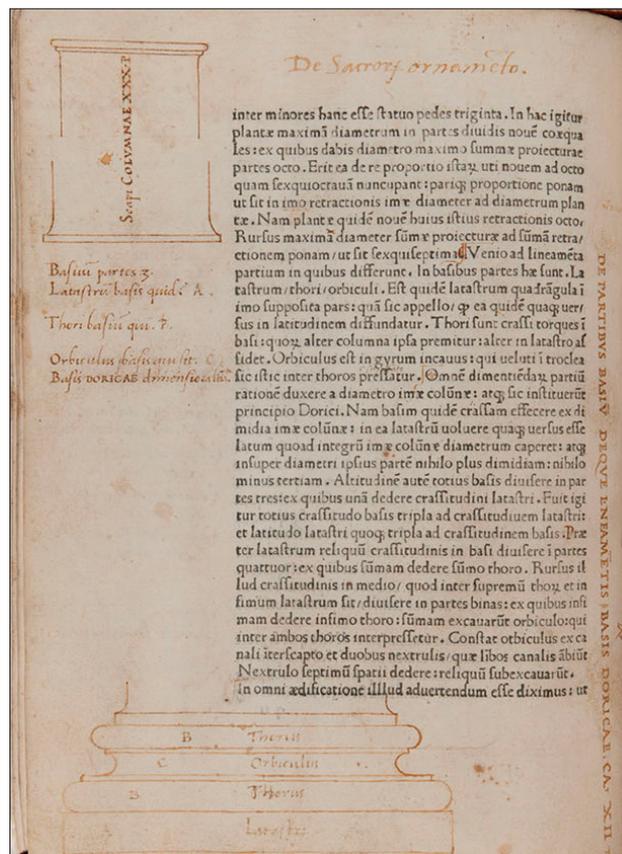


FIGURA 5. PROSPETTO DI UNA BASE ATTICA. IN L.B. ALBERTI, *DE RE AEDIFICATORIA*, FIRENZE 1485, LIBRO VII, C. 118V. TORINO, ARCHIVIO ARCIVESCOVILE, S. C.

Nel quinto capitolo del Terzo Libro del *De architectura* (Vitr. III, 5, 1-2) Vitruvio scrive, invece, che il lato del plinto è  $3/2$  del diametro, cioè una volta e mezzo il diametro ( $1,5 d$ ), dove, dunque, l'ἐκφορά (*esphoran* nella *princeps*) è complessivamente  $1/2$  del diametro, cioè a dire  $1/4$  e  $1/4$  da ogni banda rispetto all'asse:

$$L_{\text{Vitruvio}} = d + 1/2 d = d + 1/4 d + 1/4 d = 3/2 d = 1,5 d$$

mentre l'Alberti afferma che esso è compreso tra una volta e un terzo ( $1,33 d$ ) e una volta e mezzo il diametro ( $1,5 d$ ): «in ea latastr(um) voluere quaq(ue) versus esse latum, quoad integru(m) imae colu(m)nae diametrum caperet atq(ue) insuper diametri ipsius parte(m) nihilo plus dimidiam nihilo minus tertiam»<sup>15</sup>:

15. Cito da ALBERTI, Leon Battista: *De re aedificatoria*. Firenze, Niccolò di Lorenzo Alamanni, 1485 (esemplare dell'Archivio arcivescovile di Torino, s. collocazione, c. 118v). Per tale esemplare con un apparato notevole di disegni a penna cfr. DI TEODORO, Francesco Paolo: «Intorno a una princeps del *De re aedificatoria*», in CALZONA, Arturo et alii: *Leon Battista Alberti, architetture e committenti, atti dei convegni internazionali*. Firenze, Rimini, Mantova, 12-16 ottobre 2004), II. Firenze, Olschki, 2009, 589-615.

$$d + \frac{1}{3} d \leq L_{\text{Alberti}} \leq d + \frac{1}{2} d \rightarrow d + \frac{1}{6} d + \frac{1}{6} d \leq L_{\text{Alberti}} \leq d + \frac{1}{4} d + \frac{1}{4} d \rightarrow 1,33 d \leq L_{\text{Alberti}} \leq 1,5 d$$

Le discrepanze maggiori fra Piero, Vitruvio e Alberti si riscontrano, dunque, nella lunghezza del lato del plinto, o meglio, nella dimensione dell'ἐκφορά. Quale ne è la ragione? E perché Alberti non dà la stessa grandezza di Vitruvio (1,5 d), ma suggerisce un'oscillazione che, peraltro, giustifica il valore dato da Piero (che è compreso tra 1,33 d e 1,5 d)?.

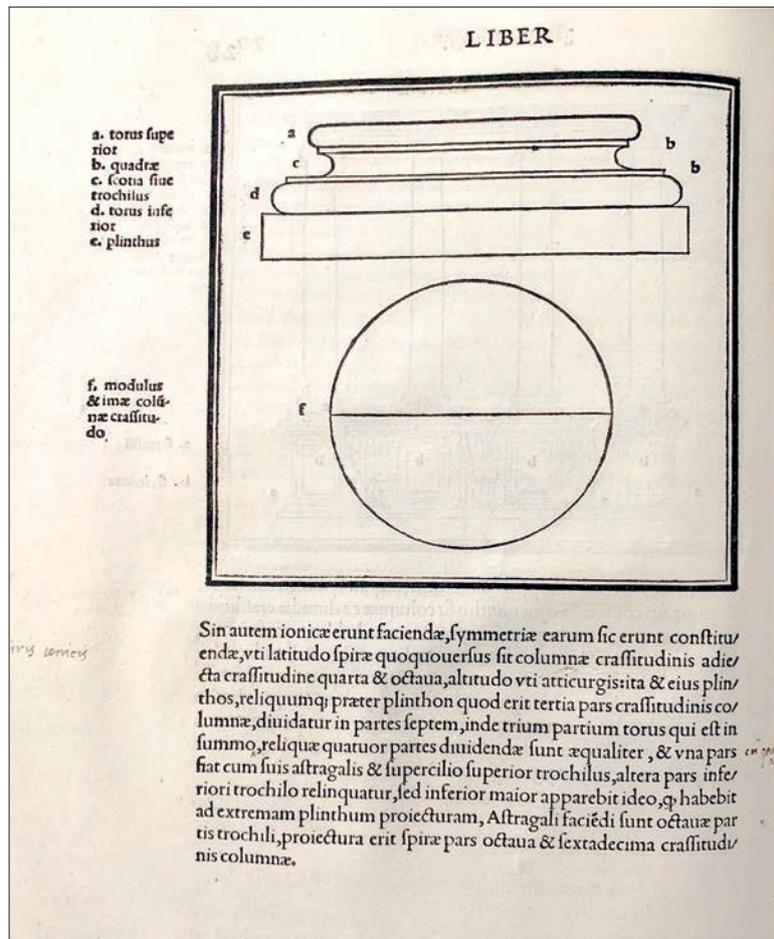


FIGURA 6. PIANTE E PROSPETTO DI UNA BASE ATTICA. IN M. VITRUVIUS PER IOCUNDUM ..., VENEZIA 1511, C. 28V.

Se ce ne stiamo a quanto si legge nelle moderne edizioni critiche e nelle attuali traduzioni – cioè ai testi ai quali sempre, senza eccezione, sono soliti riferirsi gli storici dell'architettura e gli storici dell'arte – siamo destinati a non trovare risposte e a formulare ipotesi più o meno suggestive. E, anzi: il problema neppure esiste.

L'architettura studiata filologicamente – una modalità su cui gli studiosi convergono – imporrebbe un analogo atteggiamento filologico nei confronti delle fonti scritte (in questo caso Vitruvio); è un paradosso, ma nessuno lo ha mai praticato, tutt'altro. L'errore più grave che si possa compiere è ricorrere, come tuttora si fa, alle edizioni critiche del *De architectura* e alla loro luce giudicare l'architettura del XV e del XVI

secolo, conferendo o meno patenti di correttezza vitruviana ora all'uno ora all'altro artefice. Ebbene, anche per Vitruvio è del tutto fuorviante il ricorso persino alla migliore delle edizioni critiche per la semplice ragione che quel testo non è mai stato noto nel corso dei secoli così come noi oggi abbiamo il privilegio di conoscerlo. Disporre del testo emendato degli errori di trasmissione dei testimoni pone il moderno lettore di fronte all'antico trattato come se si trovasse allo scrittoio stesso di Vitruvio. In tal modo, però, si oscura il tempo e si cancella la storia poiché il *De architectura* è stato letto nei secoli solo ed esclusivamente attraverso la lente di codici guasti e lacunosi: ma sono proprio gli errori ad aver condizionato e orientato la storia architettonica occidentale. Ogni testimone, grazie al nome quasi mitico del suo autore, ha costituito il riferimento principe per coloro che quel manoscritto hanno posseduto o avuto l'occasione di leggere, copiare o consultare. Dunque: *quot homines tot sententiae*: tanti codici, tanti Vitruvio. Ogni esemplare, per guasto che fosse, era la verità e dettava le *normae*.

La ragione, dunque, dei valori diversi tra Piero, Alberti e Vitruvio relativamente alla lunghezza del lato del plinto della base attica risiede nel passo contraddittorio presente nella tradizione manoscritta e nelle edizioni quattrocentesche del *De architectura* (ma non nelle edizioni critiche moderne: è la ragione per cui il problema non è mai stato riconosciuto, né affrontato, ma oscurato alla luce abbagliante di un testo emendato e senza errori: una sorta di copertura antibiotica che nasconde la natura di un male alle indagini cliniche). Vitruvio scrive (cito dall'*editio princeps*, ma è lo stesso nei codici):

His perfectis in suis locis spiræ collocent(ur) heæq(ue) ad symmetriam sic perficiant(ur) uti crassitudo cum plinthio sit columnæ ex dimidia crassitudine proiecturamq(ue), quam Graeci *esphoran* vocant, habea(n)t *sexta(n)tem*; ita t(a)nt(um) lata & longa erit columnæ crassitudinis *unius & dimidia*<sup>16</sup>

«Sextantem» vuol dire  $1/6$ , quindi, per l'intera lunghezza  $1/6$  più  $1/6$  (la misura va sommata due volte in relazione all'asse della colonna), cioè  $1/3$ , da cui la lunghezza del plinto pari a  $1+1/3$ , ossia 1,33 volte il diametro (esattamente la dimensione inferiore data da Alberti). In tal modo, però, non c'è coincidenza tra «sextantem» e «dimidia». Perché il lato del plinto sia «unius & dimidia» occorrerebbe correggere *sextantem* con *quadrantem* (è quello che fa, ad esempio, Fra Giocondo nella sua edizione illustrata del 1511)<sup>17</sup> (Figura 6). In tal caso *quadrantem*, che vuol dire  $1/4$ , darebbe come lunghezza  $1+1/4+1/4$  cioè 1,5 volte il diametro (esattamente il limite superiore suggerito da Alberti, ma anche da Vitruvio alla fine del passo in esame).

Si capisce, intanto, la doppia possibilità offerta da Alberti che, non essendo un filologo, non abituato a collazionare i testi e neppure a fare congetture, di fronte al dilemma taglia la testa al toro e accoglie entrambe le possibilità: mantiene la

16. Miei i corsivi.

17. Cfr. GIOCONDO, Giovanni (ed.): *M. Vitruvius ... solito castigatior factus cum figuris*. Venezia, Ioannis de Tridino alias Tacuino, 1511, c. 28r: «His perfectis in suis locis spiræ collocentur, eaeq(ue) ad symmetriam sic perficiantur, uti crassitudo cum plinthio sit columnæ ex dimidia crassitudine, proiecturamq(ue) quam graeci ἐκφορὰν vocitant, habeant quadrantem. Ita tum lata & longa erit columnæ crassitudinis unius & dimidia».

lunghezza del plinto entro due limiti, l'uno che vede aggiunto al diametro della colonna all'imoscapo un *sextantem* l'altro che vi vede aggiunto un *dimidium*. Piero – neppure lui un filologo –, per parte sua, cerca di tenere il lato del suo plinto all'interno del margine di variabilità di Alberti – di cui solo adesso sono chiare le motivazioni, mai fino a ora spiegate – e indica il valore di 1,4. Tale grandezza, peraltro, è molto prossima a quella della lunghezza del plinto ionico (o efesio), pari a 1,375 (lo stesso è in Alberti), di cui Vitruvio (Vitr., III, 3) tratta nel passo successivo a quello appena rammentato («*Proiectura erit sperae pars octava & sextadecima p(ar)s grassitudinis columnae*»)<sup>18</sup>.

Può darsi che Piero si sia servito di un codice vitruviano guasto in cui la *proiectura* non era  $1/6$  né  $1/4$  ma  $1/5$ ; tuttavia gli esemplari che ho esaminato sino a ora sono concordi nel tramandare *sextantem*. In ogni caso la soluzione del passo del *De architectura*, decisamente problematico e, come si è visto, contraddittorio, è stata data solo nel 1912 da Fritz Krohn che ha suggerito di separare la lettera «s» dal resto nella parola *sextantem* ottenendo, quindi, *s(emissem) extantem*, cioè «sporgente di  $1/2$ », dato, dunque, in perfetta sintonia con «*unius et dimidia*»<sup>19</sup>.

## II. IL CAPITELLO COMPOSITO

Nell'architettura dipinta Piero ricorre a più specie di capitelli, in particolare composti: da quello all'antica con cornucopie in luogo di volute angolari della *Resurrezione di Cristo*<sup>20</sup> (Figura 7) di Sansepolcro (impiegato anche da artisti suoi contemporanei) a quelli della *Flagellazione* e della *Leggenda della vera croce*.

Il capitello a otto volute della *Flagellazione* – che resta un *unicum* nella pittura pierfrancescana – è verosimilmente rielaborazione dei corinzi brunelleschiani o di quelli dipinti dall'Orcagna in Santa Croce<sup>21</sup>. João Basto ha segnalato non pochi esemplari della stessa foggia di quelli di Piero<sup>22</sup>.

18. Cito dall'*editio princeps*. Firenze, BNC, C.3.25.

19. Cfr. VITRUVIUS: *De architectura libri decem*. KROHN, Fritz (ed.). Leipzig, Teubner, 1912 («Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana»).

20. Come noto il dipinto murale ci è giunto mutilo nella porzione inferiore, tanto che la scritta latina in caratteri capitali che l'accompagnava è decisamente frammentaria. Colgo l'occasione per proporre una integrazione pertinente al soggetto del dipinto. Rispetto alla proposta da me elaborata (in grassetto le lettere ancora comprensibili, benché incomplete): «PRO **HVMANITATEM A MORTE RESVRREXIT**»), ne ha proposta una più congrua, nel rispetto dei margini, ai moduli delle lettere e della spaziatura, Giacomo Guazzini (al quale si deve anche la figura schematica e che ringrazio) che mi suggerisce: «PRO **HVMANITATEM A MORTE RESVRGENS**». Il participio presente, piuttosto che il tempo al passato, illustra esattamente ciò che si vede: il Cristo risorto che sta uscendo dal sepolcro.

21. Da Andrea Orcagna – Tabernacolo in Orsanmichele – aveva attinto anche Masaccio per le piccole piramidi collocate nell'intradosso dell'arco introduttivo al sacello dipinto nella Trinità. Cfr. DI TEODORO, Francesco Paolo: «L'architettura della Trinità», in CAMEROTA, Filippo (ed.): *Nel segno di Masaccio. L'invenzione della prospettiva*, cat. della mostra (Firenze 16 ottobre 2001-20 gennaio 2002). Firenze, Giunti, 2001, pp. 47-51; Id., «... che pare sia bucato quel muro: l'architettura «verosimile» della Trinità di Masaccio», in CAZZATO, Vincenzo, ROBERTO, Sebastiano e BEVILACQUA, Mario (eds.): *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per i cinquant'anni di studi*, I. Roma, Gangemi, 2014, pp. 206-211.

22. BASTO, João: «The composite capitals in Piero della Francesca's *Flagellation*», in DALAI EMILIANI, Marisa e CURZI, Valter (eds.): *Piero della Francesca tra arte e scienza*, Atti del convegno internazionale di studi (Arezzo, 8-11 ottobre 1992, Sansepolcro, 12 ottobre 1992). Venezia, Marsilio, 1996, pp. 77-94.

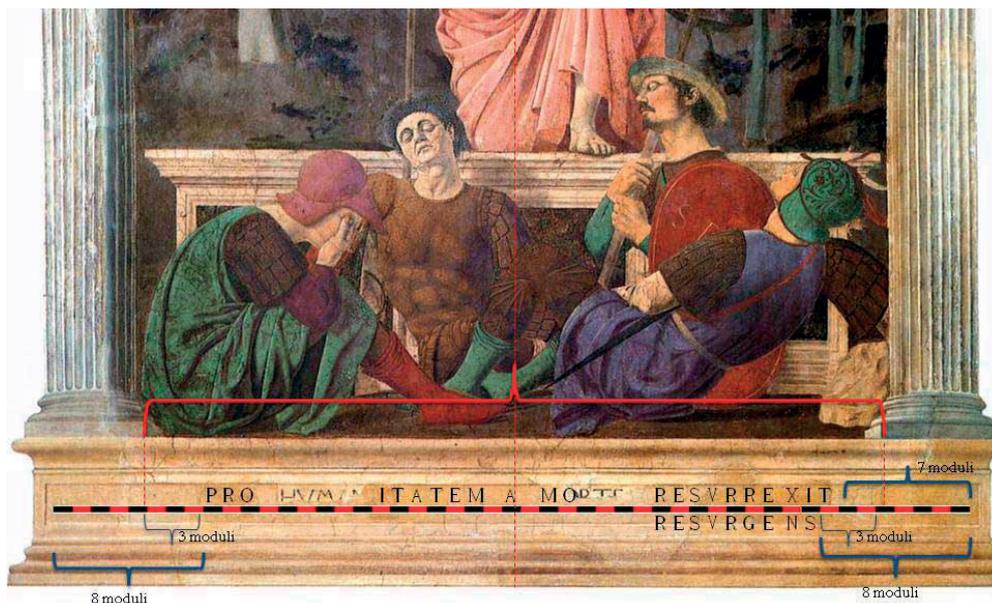


FIGURA 7. PROPOSTA DI LETTURA INTEGRATIVA ALLA BASE DELLA RESURREZIONE DEL MUSEO CIVICO DI SAN SEPOLCRO (F.P. DI TEODORO E G. GUAZZINI; DIS. DI G. GUAZZINI).

Di maggior momento, però, sono i capitelli composti della *Leggenda della vera croce*, della cimasa del *Polittico di Sant'Antonio* e della *Madonna di Williamstown*.

Si tratta di un tipo all'antica noto da esemplari d'età imperiale e medievali, comuni nell'architettura romanica fiorentina (San Miniato, Battistero, Santissimi Apostoli) e nella pittura quattrocentesca (rammento soltanto la *Madonna delle ombre* dell'Angelico).

Per quanto competa all'Alberti aver riconosciuto il composito (*Italicus*) come un ordine a sé stante dal capitello avente le stesse proporzioni di quello corinzio (Figure 8, 9), contrariamente a quanto si è soliti ripetere, non è vero che Vitruvio non ne parli. Egli ne accenna, infatti, a conclusione del primo paragrafo del Libro Quarto aggiungendo che «sed ipsoru(m) vocabula traducta & co(m)mutata ex corinthiis & pulvinatis & doricis videmus»<sup>23</sup> (Vitr., IV, 1, 12).

Si spiega meglio, allora, l'orientamento di Piero verso un composito in cui la porzione ionica e quella corinzia mantengono la loro piena riconoscibilità<sup>24</sup>. Il canale ionico, infatti, è continuo tra una voluta e l'altra, correndo al di sopra dell'echino a ovoli e dardi del *labrum* del *vas* corinzio a doppia corona di foglie d'acanto.

23. Cito dall'*editio princeps*, Firenze, BNC, C.3.25: «Sunt aut(em) hisdem columnis inponunt(ur) capitulor(um) genera variis vocabulis no(m)i(n)ata, quor(um) nec p(ro)prietates symmetriar(um) nec colu(m)nar(um) genus aliud no(m)i(n)are possumus, sed ipsoru(m) vocabula traducta & co(m)mutata ex corinthiis & pulvinatis & doricis videmus. Quor(um) symmetriae sunt in novarum sculpturarum translate subtilitatem».

24. Devono essere le proporzioni corinzie che, ad avviso di Pellegrino Prisciani (*Orthopasca*: Modena, Biblioteca Estense, Cod. Lat. 466 (alfa.X.1.6), c. 35r) rendono il capitello troppo slanciato: «el capitello de M° Petro dal Borgo qual invero è alto oltre rasonabil mensura».

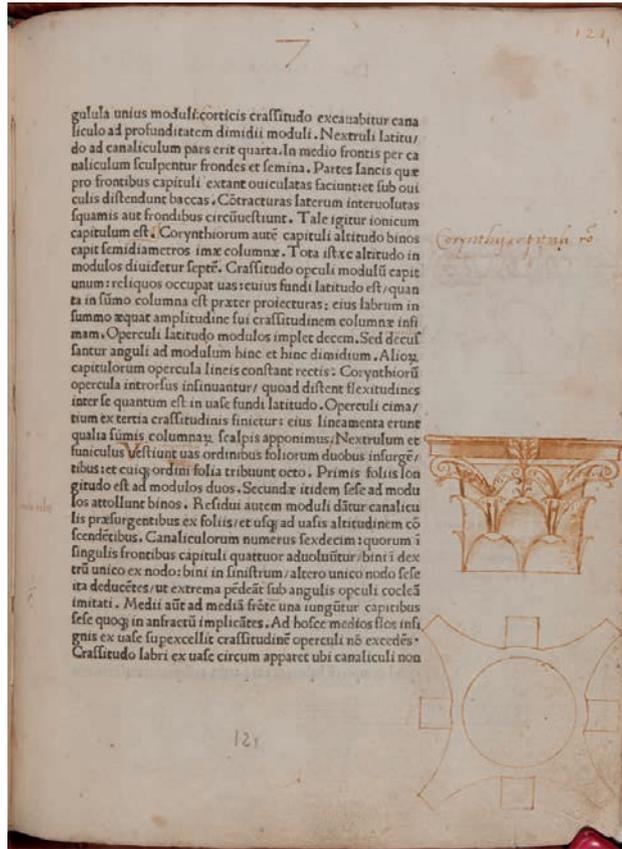


FIGURA 8. PIANTE E PROSPETTO DI UN CAPITELLO CORINZIO IN DOPPIA P.O., IN L.B. ALBERTI, *DE RE AEDIFICATORIA*, FIRENZE 1485, LIBRO VII, C. 121R. TORINO, ARCHIVIO ARCIVESCOVILE, S. C.

Anche il capitello composito<sup>25</sup> è disegnato nella *propositio septima* del Terzo Libro del *De prospectiva pingendi* (Figure 10-12):

Adunque, p(er) volere degradare el descripto capitello no(n) lasciando il modo cominciato, farai i(n) propria forma il capitello il quale tu vuoi fare che se vegga da una faccia, del quale fa' ch(e) sia la linea della sua largheça da piè, dove se ferma su la colonna, 4, la quale devidi p(er) equali in puncto K, et sopra K mena la linea p(er)pendicolare AK, che sia 5; poi tira una linea passante p(er) A, equidistante la linea K, che sia 7. Poi devidi AK in secte parti equali, delle quali ne poni una delle secte socto A, che sia AC; poi mena la linea equidistante A passante p(er) C, che sia  $5 \frac{4}{7}$  devisa in C p(er) equali; poi devidi AC in tre parti equali, delle quali po(n)ne una socto A, che sia B, et tira la linea eq(ui)distante A passante p(er) B, che sia  $6 \frac{11}{21}$ , divisa p(er) equali in B; poi piglia il terço de BA et pollo socto B, che sia B col tictolo, ch(e) sia el regolecto. Questi sono su la cimasa [...] et hai posti tucti i termini in propria forma su le doi figure.<sup>26</sup>

25. Per la costruzione del capitello composito seguendo il dettato pierfrancescano si veda CAMEROTA, Filippo: «Scheda VI.2», in CAMEROTA, Filippo, DI TEODORO, Francesco Paolo e GRASSELLI, Luigi (eds.): *Op. Cit.*, pp. 357-358 (Figura 13).

26. La lunga descrizione (qui riprodotta in parte) che si sviluppa per 9 carte, è desunta dal Mss. Regg. A 41/2, cc. 59r-63r.

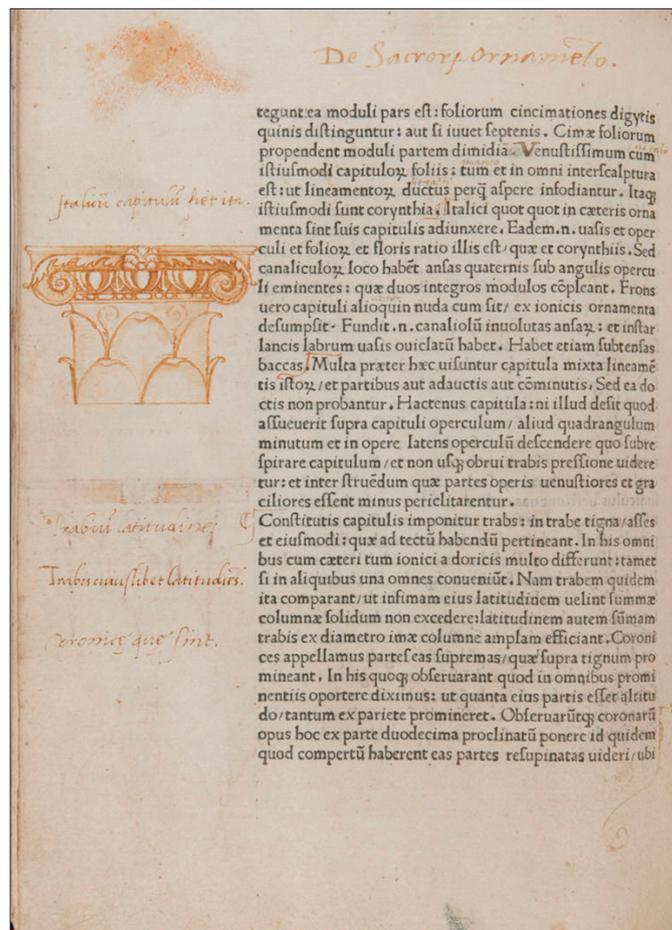


FIGURA 9. PROSPETTO DI UN CAPITELLO COMPOSITO (O «ITALICO»), IN L.B. ALBERTI, DE RE AEDIFICATORIA, FIRENZE 1485, LIBRO VII, C. 121V. TORINO, ARCHIVIO ARCIVESCOVILE, S. C.

Il modo del tracciamento, in pianta e prospetto, e le proporzioni del capitello seguono sia il dettato vitruviano<sup>27</sup> sia quello albertiano<sup>28</sup>. Né Piero né Alberti, però, propongono i passaggi vitruviani per la definizione delle dimensioni dell'abaco e,

27. «Cori(n)thii generis distribuit r(ati)ones. Eius aut(em) capituli symmetria sic est facie(n)da uti q(uan)ta fuerit crassitudo imæ colu(m)nae, tanta sit altitudo capituli cu(m) abaco. Abaci latitudo ita habeat r(ati)o(n)em ut q(uan)ta fuerit altitudo, ta(n)ta duo sint diagonia ab angulo ad angulu(m). Spatia eni(m) ita iustas hebebu(n)t frontes quoquoversus latitudinis frontes sumentur introrsus ab extremis angulis abaci suae frontis latitudinis non ad imu(m) capituli tantam habea(n)t crassitudine(m), q(uan)tam h(ab)et su(m)ma colu(m)na p(rae)ter apothesis & astragalu(m). Et abaci crassitudo septi(m)a capituli altitudinis. De(m)pta abaci crassitudine, dividat(ur) reliq(ua) pars i(n) partes tres [...]» (Vitr., IV, 1, 11-12). Cito dall'editio princeps, Firenze, BNC, C.3.25.

28. «Coryntiorum aute(m) capituli altitudo binos capit semidiametros imæ columnæ. Tota ista(c) altitudo in modulos dividetur septe(m). Crassitudo op(er)culi modulu(m) capit unum, reliquos occupat vas, cuius fundi latitudo est, quanta sit in su(m)mo columna est praeter proiecturas; eius labrum in summo aequat amplitudine sui crassitudinem columnæ infimam. Operculi latitudo modulos implet decem; sed decussantur anguli ad modulum hinc et hinc dimidium [...] Operculi cimatiu(m) ex tertia crassitudinis finietur; eius lineamenta erunt qualia su(m)mis columnar(um) scalpis apponimus. Nextrulum et funiculus vestiunt vas ordinibus foliorum duobus insurge(n)tibus; et cuiq(ue) ordini folia tribuunt octo. Primis foliis longitudo est ad modulos duos. Secundae itidem sese ad modulos attollunt binos. Residui autem moduli da(n)tur canaliculis praesurgentibus ex foliis et usq(ue) ad vasis altitudinem co(n)scende(n)tibus [...] Italici, quot quot in caeteris ornamenta sint [...]» (De re aed., VII, VIII). Cito dall'editio princeps, Torino, esemplare dell'Archivio arcivescovile, s. collocazione, cc. 121r-121v.

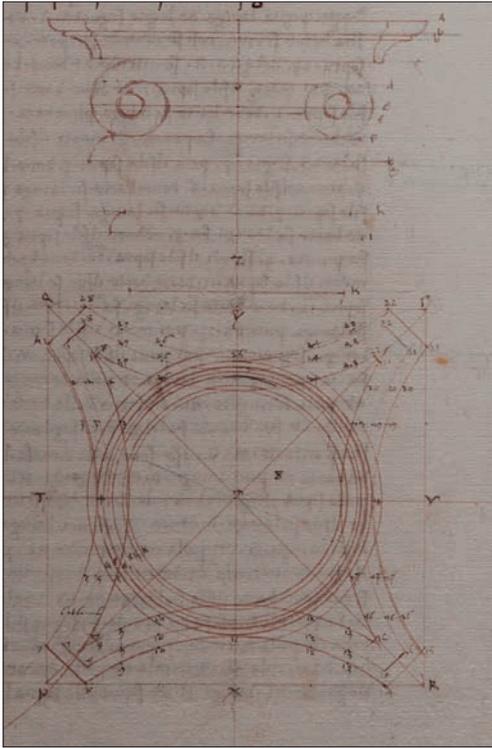


FIGURA 10. PIANTE E PROSPETTO DI UN CAPITELLO COMPOSITO IN DOPPIA P. O. PIERO DELLA FRANCESCA, DE PROSPECTIVA PINGENDI, REGGIO EMILIA, BIBLIOTECA COMUNALE «A. PANIZZI», COD. REGG. A 41/2, C. 63R, PARTICOLARE.

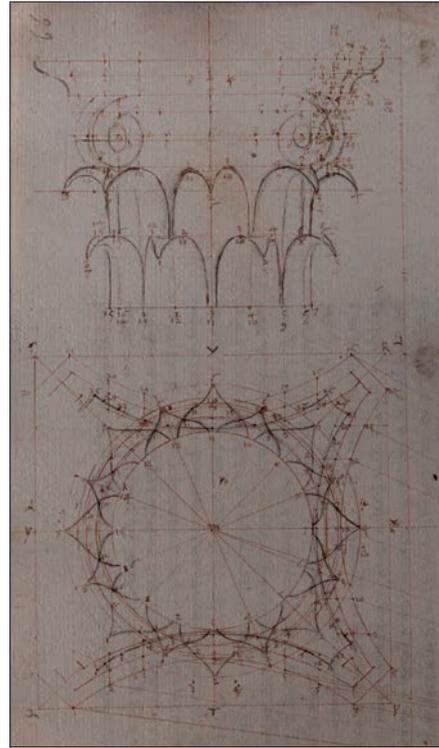


FIGURA 11. PIANTE E PROSPETTO DI UN CAPITELLO COMPOSITO IN DOPPIA P. O. PIERO DELLA FRANCESCA, DE PROSPECTIVA PINGENDI, REGGIO EMILIA, BIBLIOTECA COMUNALE «A. PANIZZI», COD. REGG. A 41/2, C. 66R, PARTICOLARE.

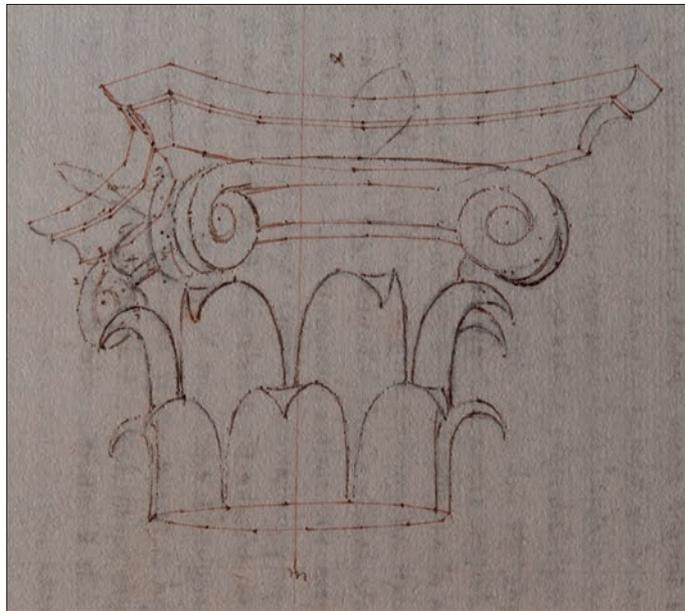


FIGURA 12. PROSPETTIVA DI UN CAPITELLO COMPOSITO. PIERO DELLA FRANCESCA, DE PROSPECTIVA PINGENDI, REGGIO EMILIA, BIBLIOTECA COMUNALE «A. PANIZZI», COD. REGG. A 41/2, C. 67V, PARTICOLARE.

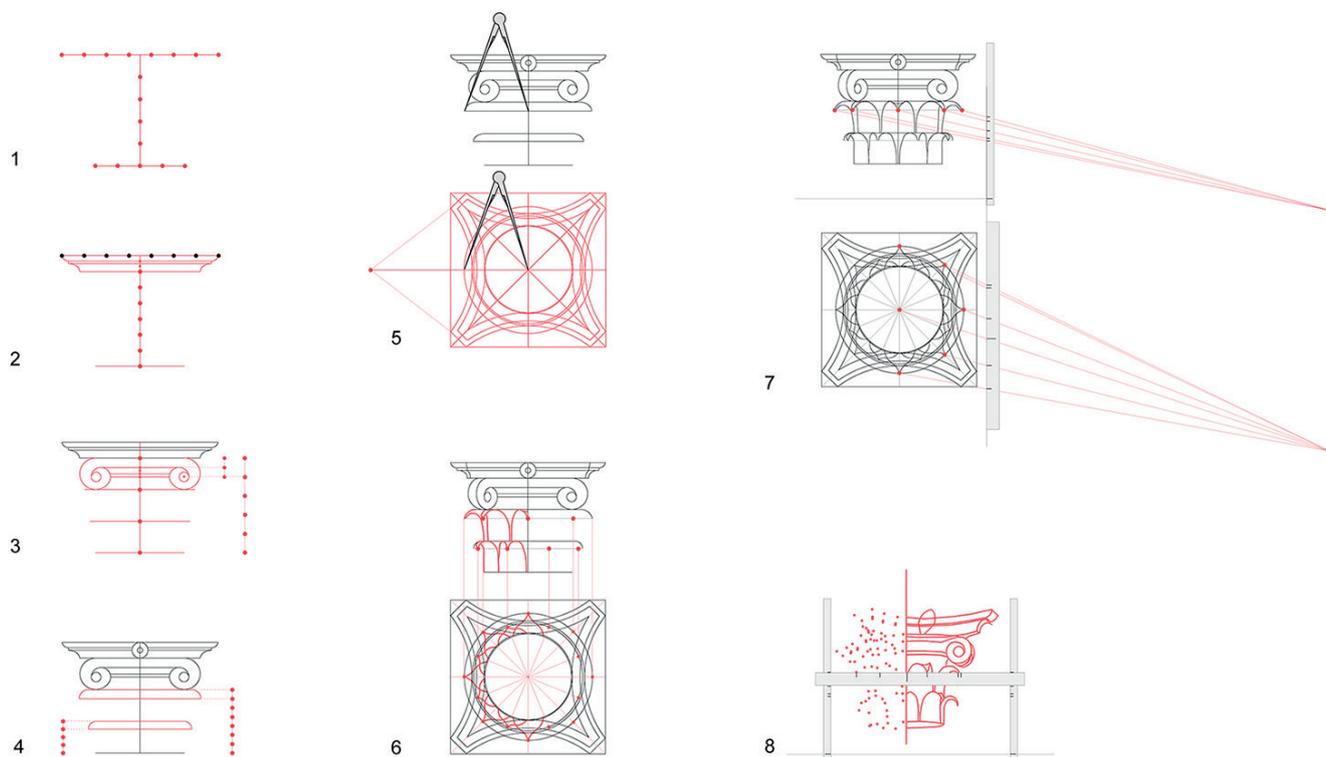


FIGURA 13. COSTRUZIONE PROSPETTICA DI UN CAPITELLO COMPOSITO DA DE PROSPECTIVA PINGENDI (F. CAMEROTA). DA PIERO DELLA FRANCESCA, IL DISEGNO TRA ARTE E SCIENZA...MILANO 2015, P. 224.

soprattutto, non indicano in  $1/9$  del lato del quadrato circoscritto all'abaco il valore della freccia della concavità dei lati curvilinei dell'abaco stesso. Sia Piero sia Alberti partono dalla constatazione che la proiezione della curvatura del lato dell'abaco è tangente al sommoscapo della colonna. È lecito chiedersene la ragione.

Le moderne edizioni critiche e le correnti traduzioni vitruviane riportano tutte la cifra  $1/9$ , ma tale numero frazionario non è rintracciabile in nessun codice del *De architectura* né nelle tre stampe quattrocentesche dell'*opus maius* dell'antico trattatista. Il passo era, dunque, corrotto. Spetta, infatti, a Fra Giocondo, averlo emendato per congettura nella sua edizione pubblicata a Venezia nel 1511 (Figura 14).

Infatti, lì dove la tradizione manoscritta e le stampe del XV secolo recitano: «latitudinis frontes sumentur introrsus ab extremis angulis abaci suae frontis latitudinis non ad imu(m) capituli tantam habea(n)t crassitudine(m)»<sup>29</sup> Giocondo corregge in: «Latitudinis frontes sinuentur introrsus ab extremis angulis abaci, suae fro(n)tis latitudinis nona. Ad imum capituli tantam habeant crassitudinem».

Sia Leon Battista Alberti sia Piero, dunque, hanno dovuto aggirare l'ostacolo.

29. Mio il corsivo.

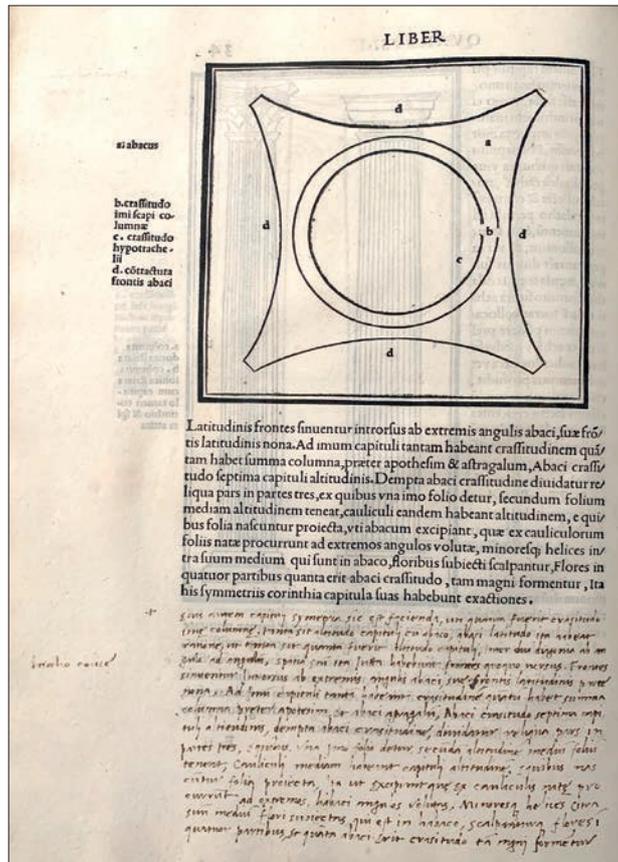


FIGURA 14. PIANTE DI UN CAPITELLO CORINZIO. IN M. VITRUVIUS PER IOCONDUM ..., VENEZIA 1511, C. 34V.

### III. UN (ENNESIMO) PLAGIO DI PACIOLI

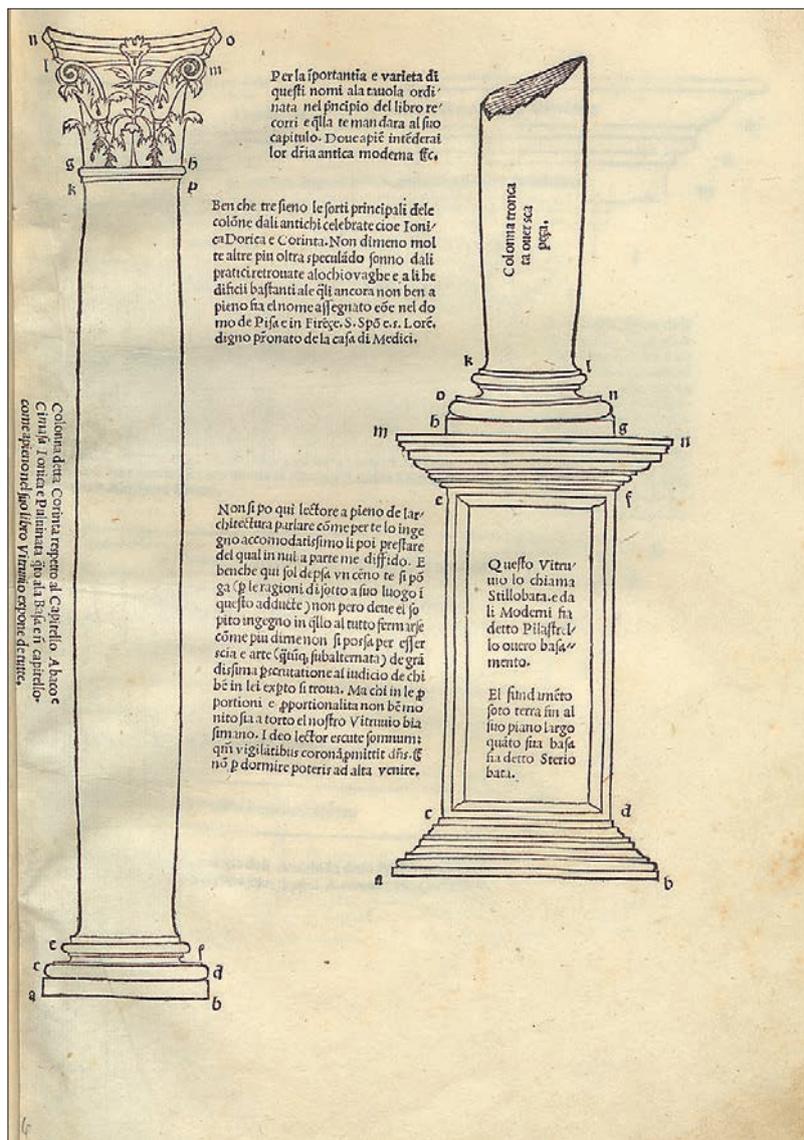
Anche Luca Pacioli nel suo trattatello d'architettura, poche pagine, appena ventuno, all'interno della *Divina proportione*<sup>30</sup>, Venezia 1509, si occupa sia della base attica sia del capitello composto.

Al pari di Piero della Francesca e di Leon Battista Alberti anche Pacioli, trattando della lunghezza del plinto, dev'essersi trovato di fronte al dilemma tra «sextantem» e «unius & dimidia», ma sembra averlo risolto. Egli scrive, infatti, adottando la terminologia albertiana (Figura 15):

La sua basa dev'esser alta la mità del dia(m)etro del suo trochilo inferiore cioè del ef; la qual basa fia co(m)posta de più gradi; che 'l primo ab si chiama da li antichi plinto e da li nostri latastro, qual dev'essere *una grosseça e meçça de la colonna longo, con tutto el sportafore* o ver proiectura e dev'esser alto el sexto de la grosseça.<sup>31</sup>

30. Cfr. PACIOLI, Luca: *Divina proportione*. Venezia, per Paganinum de Paganinis de Brixia, 1509, Pars prima [sed Secunda], cc. 23r-33v.

31. *Idem*, cap. V, c. 28r.

FIGURA 15. ELEMENTI DI UNA COLONNA CORINZIA. DA L. PACIOLI, *DE DIVINA PROPORZIONE*, VENEZIA 1509, C. N.N.

Come d'incanto Pacioli pare aver risolto anche la questione della curvatura dei lati dell'abaco mistilineo del capitello composto. Pacioli scrive:

[...] in cadauno abaco sono 4 tetranti. Questi tetranti si formano in questo modo videlicet: se prende el diametro de la contractura de socto cioè de quella gola che posa in su la basa de sotto e quello se dopia e fasse diagonale de un quadrato situato nel cerchio, aponto. E quel tal quadrato, aponto, fia l'abaco de dicto capitello. El suo tetrante se fa cavo verso el centro de dicto quadro o ver tondo, *curuandolo el nono* de la costa del dicto quadro, cioè curuato fin al sito de l'ochio suo in fronte.<sup>32</sup>

32. *Idem*, cap. IV, c. 27v. Mio il corsivo.

Tutte le citazioni latine da Vitruvio nel trattatello di Pacioli – e non sono poche – sono desunte dall'*editio florentina*, 1496<sup>33</sup>. In ambedue i casi (lunghezza del plinto della base attica e curvatura dell'abaco del capitello composito) il Vitruvio di Pacioli si presenta con la problematicità delle altre due edizioni quattrocentesche (la princeps del 1487/1488, l'*editio veneta* del 1497) e dei testimoni manoscritti di cui si è discusso sinora<sup>34</sup>. Stranamente, però, le espressioni usate da Fra Luca sono in volgare e non sono traduzione dei corrispondenti passi dell'edizione fiorentina, che il francescano consultava o possedeva.

La versione italiana di Pacioli presupporrebbe una soluzione filologica del testo latino. Pacioli, però, al pari di Alberti, non era un filologo e non sarebbe stato in grado di dare risposta alcuna ai problemi testuali.

Non resta che una possibilità: i testi di Pacioli sono un plagio da Fra Giocondo.

Il frate veronese, infatti, era il solo che avesse risolto i due problemi: aveva sostituito *sestante* con *quadrante*, evitando – seppure non correttamente – la contraddizione nel periodo riguardante l'ἔκφορά e, per congettura, aveva corretto il passo riguardante la freccia del lato curvilineo dell'abaco composito.

Fin dagli anni Ottanta del Quattrocento Giocondo<sup>35</sup> lavorava all'edizione del *De architectura* che vide poi la luce a Venezia nel 1511.

Luca<sup>36</sup> e Giocondo erano ambedue francescani. Forse si erano conosciuti già a Napoli dove Fra Luca stette dal 1488 al 1489 e il veronese dal 1489 al 1495<sup>37</sup>. Certamente i due ebbero modo di frequentarsi a Venezia nel 1508. Fra Giocondo vi risiedeva dal 1506 e vi sarebbe rimasto fino al 1514; Pacioli vi tenne una memorabile prolusione al commento del quinto libro degli *Elementi* di Euclide l'11 agosto 1508, nella chiesa di San Bartolomeo. Tra i presenti, elencati dallo stesso Pacioli nella sua edizione di Euclide, con altri confratelli, notabili e alte personalità delle scienze e

33. Cfr. DI TEODORO, Francesco Paolo, «Vitruvius in the *Trattato dell'Architettura* by Luca Pacioli», in MOFFAT, Constance and TAGLIAGAMBA, Sara (eds.): *Illuminating Leonardo. A Festschrift for Carlo Pedretti Celebrating His 70 Years of Scholarship (1944-2014)*. Leiden/Boston, Brill, 2016, 114-119.

34. «His perfectis in suis locis spirae collocentur haec(ue) ad symmetriam sic perficiantur uti crassitudo cum plintho sit. Columnae ex dimidia crassitudine proiecturamq(ue), quam graeci Ecphoran vocant, habeant sextantem; ita tamen lata & lo(n)ga erit columnae crassitudinis unius & dimidia. Altitudo eius si attigures erit, ita dividatur ut superior pars tertia parte sit crassitudinis columnae, reliquu(m) plintho relinquatur» (Vitr., III, 5, 1-2). «Eius autem capituli symmetria sic est facienda: uti q(ua)nta fuerit crassitudo imae colu(m)nae, tanta sit altitudo capituli cu(m) abaco. Abaci latitudo ita habeat r(atio)nem ut q(ua)nta fuerit altitudo, ta(n)ta duo sint diagonia ab angulo ad angulu(m). Spatia eni(m) ita iustas habebu(n)t fro(n)tes quoquoversus latitudinis. Frontes sumentur introrsus ab extremis angulis abaci suae fro(n)tis latitudinis non ad imu(m) capituli tantam habea(n)t crassitudinem [...]» (Vitr., IV, 1, 11). Cito dall'*editio florentina* 1496, servendomi dell'esemplare: Firenze, BNC, C.2.11a; miei i corsivi.

35. Per una biografia di Giocondo Cfr. PAGLIARA, Pier Nicola: «Giovanni Giocondo da Verona (Fra Giocondo)», voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVI, Roma, 2001; la si legga anche in: <[36. Per una biografia del frate matematico di Borgo Sansepolcro Cfr. DI TEODORO, Francesco Paolo, «Pacioli, Luca», voce in \*Dizionario Biografico degli Italiani\*, LXXX, Roma, 2014; la si legga anche in: <\[37. La giovinezza di Giocondo si era svolta a Roma ed è certo che avesse relazione con i Riario e i Della Rovere. Certamente Raffaele Riario era un suo mecenate e Giocondo aveva avuto accesso al palazzo dei Santissimi Apostoli. Fu Giulio II a chiedergli nel 1505 o nel 1506 un progetto per la nuova basilica di San Pietro. Con la stessa famiglia dei papi Sisto IV e Giulio II aveva rapporti Pacioli. Fu, infatti, nel palazzo dell'allora cardinale Giuliano della Rovere che Fra Luca mostrò a Guidubaldo da Montefeltro alcuni modelli \\(le «forme materiali»\\) dei cinque poliedri regolari con «molti altri da ditti regolari dependenti».\]\(http://www.treccani.it/enciclopedia/luca-pacioli\_\(Dizionario-Biografico\)/></a>.</p>
</div>
<div data-bbox=\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-giocondo-da-verona_(Dizionario-Biografico)/></a>.</p>
</div>
<div data-bbox=)

<sup>33</sup> Cfr. *Euclidis megarensis ... op(er)a... Lucas Pacioli ... detersit*. Venezia, 1509, c. 31r.

delle arti compariva anche «Frater Iocundus Veronensis Antiquarius» nella sezione «*Reverendi Sacre Theologie Professores*»<sup>33</sup>. A Venezia Pacioli dovette avere accesso ai materiali di Giocondo discutendo con lui di architettura e di Vitruvio mentre era intento alla pubblicazione degli *Elementa* di Euclide e della *Divina proportione* stampati da Paganino de' Paganini nel 1509<sup>38</sup>.

In quest'ultima opera fece «suoi»<sup>39</sup> alcuni risultati del faticoso e più che trentennale impegno profuso da Fra Giovanni Giocondo nello studio, nell'insegnamento e nell'*emendatio* del *De architectura*, consultando e cercando codici tra l'Italia, percorsa in lungo e in largo, e la Francia di Carlo VIII e Luigi XII<sup>40</sup>.

---

38. È ipotizzabile anche una non breve consuetudine tra i due francescani per l'intermediario di Giovan Marco Canozzi, figlio di Lorenzo Canozzi da Lendinara, amico fraterno di Piero della Francesca. Giovan Marco, che lavorava per la Repubblica veneta nei medesimi anni in cui lo stesso Giocondo vi era all'opera, viene ricordato nella prefazione al trattatello di architettura come «Giovanmarco mio caro co(m)pare», architetto e cavatore di canali a Venezia. Lo stesso Canozzi è rammentato tra i presenti in San Bartolomeo come «Ioa(n)nes Marcus Canotius Patavinus», incluso nell'elenco dei «Medici Illustres».

39. «Stranamente» quando traduce Pacioli non sente di dover rendere conto del nome dell'autore. Aveva fatto così anche con il volgarizzamento del *Libellus de quinque corporibus regularibus* di Piero della Francesca, pubblicato nella *Divina proportione* con il titolo *Libellus in tres partiales divisus q(ui)nq(ue) corporu(m) regularium et depe(n)dentiu(m)* con dedica a Pier Soderini.

40. Sul frate architetto veronese si veda ora GROS, Pierre e PAGLIARA, Pier Nicola (eds.): *Giovanni Giocondo umanista, architetto e antiquario*. Venezia, Marsilio, 2014.

## BIBLIOGRAFIA

- ALBERTI, Leon Battista: *De re aedificatoria*. Firenze, Niccolò di Lorenzo Alamanni, 1485.
- BASTO, João: «The composite capitals in Piero della Francesca's *Flagellation*», in DALAI EMILIANI, Marisa e CURZI, Valter (eds.): *Piero della Francesca tra arte e scienza, Atti del convegno internazionale di studi* (Arezzo, 8-11 ottobre 1992, Sansepolcro, 12 ottobre 1992) Venezia, Marsilio, 1996, 77-94.
- BERTOLINI, Lucia: «Appunti su cronologia e circolazione del *De prospectiva pingendi*», in CAMEROTA, Filippo e DI TEODORO, Francesco Paolo (eds.): *Piero della Francesca, la seduzione della prospettiva*, catalogo della mostra (Sansepolcro, 21 marzo 2018-6 gennaio 2019). Venezia, Marsilio, 2018, 25-31.
- CAMEROTA, Filippo: «Scheda VI.1», in CAMEROTA, Filippo, DI TEODORO, Francesco Paolo e GRASSELLI, Luigi (eds.): *Piero della Francesca, il disegno tra arte e scienza*, cat. della mostra (Reggio Emilia 14 marzo-13 giugno 2015). Milano, Skira, 2015, 356-357.
- CAMEROTA, Filippo: «Scheda VI.2», in CAMEROTA, Filippo, DI TEODORO, Francesco Paolo e GRASSELLI, Luigi (eds.): *Piero della Francesca, il disegno tra arte e scienza*, cat. della mostra (Reggio Emilia 14 marzo-13 giugno 2015). Milano, Skira, 2015, 357-358.
- DALY DAVIS, Margaret: *Piero della Francesca's Mathematical Treatises, The «Trattato d'abaco» and «Libellus de quinque corporibus regularibus»*. Ravenna, Longo, 1977.
- DI TEODORO, Francesco Paolo: «L'architettura della Trinità», in Camerota, Filippo (ed.): *Nel segno di Masaccio. L'invenzione della prospettiva*, cat. della mostra (Firenze 16 ottobre 2001-20 gennaio 2002). Firenze, Giunti, 2001, 47-51.
- DI TEODORO, Francesco Paolo: «Intorno a una princeps del *De re aedificatoria*», in CALZONA, Arturo et alii: *Leon Battista Alberti, architetture e committenti*, atti dei convegni internazionali (Firenze, Rimini, Mantova, 12-16 ottobre 2004), II. Firenze, Olschki, 2009, 589-615.
- DI TEODORO, Francesco Paolo: «Marmorea templa»: Firenze, identità romana e tutela identitaria», in BURNS, H, MUSSOLIN, Mauro (eds.), con la collaborazione di ALTAVISTA, Clara: *Architettura e identità locali*, II. Firenze, Olschki, 2013, 449-469.
- DI TEODORO, Francesco Paolo: ««... che pare sia bucato quel muro»: l'architettura verosimile della Trinità di Masaccio», in CAZZATO, Vincenzo, ROBERTO, Sebastiano e BEVILACQUA, Mario (eds.): *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per i cinquant'anni di studi*, I. Roma, Gangemi, 2014, 206-211.
- DI TEODORO, Francesco Paolo: «Pacioli, Luca», voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXX, Roma, 2014.
- DI TEODORO, Francesco Paolo: «Vitruvius in the *Trattato dell'Architettura* by Luca Pacioli», in Moffat, Constance and Tagliagambe, Sara (eds.): *Illuminating Leonardo. A Festschrift for Carlo Pedretti Celebrating His 70 Years of Scholarship (1944-2014)*. Leiden/Boston, Brill, 2016, 114-119.
- Euclidis megarensis ... op(er)a... Lucas Pacioli ... detersit*. Venezia, 1509.
- GIOCONDO, Giovanni (ed.): *M. Vitruvius ... solito castigatior factus cum figuris*. Venezia, Ioannis de Tridino alias Tacuino, 1511.
- GROS, Pierre e PAGLIARA, Pier Nicola (eds.): *Giovanni Giocondo umanista, architetto e antiquario*. Venezia, Marsilio, 2014.
- PACIOLI, Luca: *Divina proportione*. Venezia, per Paganinum de Paganinis de Brixia, 1509.
- PAGLIARA, Pier Nicola: «Giovanni Giocondo da Verona (Fra Giocondo)», voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVI, Roma 2001.

PIERO DELLA FRANCESCA: *De prospectiva pingendi*. GIZZI, Chiara (ed.). Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2016.

VITRUVIUS: *De architectura libri decem*. KROHN, Fritz (ed.). Leipzig, Teubner, 1912 («Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana»).



# UNA NOTA SU ALBRECHT DÜRER E VITRUVIO

## A NOTE ON ALBRECHT DÜRER AND VITRUVIUS

Giovanni Maria Fara<sup>1</sup>

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2019.26177>

### Sommario

In questo saggio l'autore propone una riconsiderazione globale del rapporto di Albrecht Dürer con il *De Architectura* di Vitruvio, prestando costante attenzione alle fonti rimaste. Inoltre, l'autore indaga anche un aspetto trascurato di questo rapporto, che riguarda la significativa accoglienza dei trattati di Dürer tra i traduttori e i commentatori di Vitruvio tra il XVI e il XVII secolo.

### Parole chiave

Albrecht Dürer; Vitruvio; Traduttori e commentatori del *De Architectura*.

### Abstract

In this essay the author proposes an overall reconsideration of Albrecht Dürer's relationship with Vitruvius' *De Architectura*, paying constant attention to the surviving sources. Furthermore, the author also investigates an overlooked aspect of this relationship that concerns the significant reception of Dürer's treatises among Vitruvius' translators and commentators between the XVI<sup>th</sup> and the XVII<sup>th</sup> centuries.

### Keywords

Albrecht Dürer; Vitruvius; Translators and commentators of *De Architectura*.

---

1. Professore associato di Storia dell'arte moderna, Università Ca' Foscari di Venezia, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali. C. e.: [giovannimaria.fara@unive.it](mailto:giovannimaria.fara@unive.it)

## VITRUVIO IN DÜRER

Vitruvio è una presenza costante negli scritti di Albrecht Dürer. Il suo nome ricorre nei primi due trattati pubblicati. Per la precisione all'interno della *Unterweisung der Messung* (Norimberga 1525), un denso corso di misurazione, architettura e prospettiva diviso in quattro libri, e nel breve trattato di fortificazione *Etliche Unterricht zu Befestigung der Stett, Schlosz und Flecken* (Norimberga 1527)<sup>2</sup>. Ma pure negli imponenti *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, pubblicati postumi, sei mesi dopo la morte di Dürer, nel novembre 1528, anche se Vitruvio non viene esplicitamente citato, ne sono tenuti presenti gli insegnamenti soprattutto nel Libro I, allorché viene descritta la costruzione del corpo maschile e femminile alto otto teste. Un fatto implicitamente riconosciuto dallo stesso Dürer in un abbozzo di introduzione al trattato datato 1523, che rimase manoscritto e non venne poi pubblicato, nonostante la significativa citazione di un pittore come Jacopo de' Barbari, del quale viene sottolineata la sua origine veneziana, facendo quindi riferimento a una città che rivestì un ruolo essenziale nella formazione del pensiero di Dürer e del suo *habitus* teorico, e che probabilmente gli consentì, come vedremo, la conoscenza diretta con il testo vitruviano:

Jdoch so ich keinen find, der do etwas beschriben hett van menschlicher mas zw machen, dan einen man Jacobus genent, van Venedig geporn, ein liblicher moler. Der wies mir man vnd weib, dy er aws der mas gemacht het, vnd das ich awff dyse tzeit liber sehen wolt, was sein mainung wer gewest dann ein new kunigraich, vnd wen ichs hett, so wolt ich ims zw eren jn trug pringen, gemeinem nutz zw gut. Aber ich was zw der selben tzeit noch jung vnd het nie fan sölchem ding gehört. Vnd dy kunst ward mir fast liben, vnd nam dy ding zw sin, wy man solche ding möcht zw wegen pringen. Dan mir wolt diser forgemelt Jacobus seinen grunt nit klerlich an tzeigen, das merkett ich woll an jm. Doch nam ich mein eygen ding für mych vnd las den Fitrufium, der beschreibet ein wenig van der glidmas eines mans. Also van oder aws den zweien obgenanten manen hab ich meinen anfang genumen, vnd hab dornoch aws meinem für nemen gesucht van dag zw dag [Comunque non ho trovato nessuno che abbia scritto qualcosa su come devono essere condotte le proporzioni umane, all'infuori di un uomo, chiamato Jacopo, originario di Venezia, un pittore grazioso. Costui mi mostrò le figure dell'uomo e della donna, che aveva realizzato in accordo al canone delle proporzioni, ed io ora anteporrei la visione della ragione di questo canone al possesso di un nuovo regno, e se lo avessi non esiterei a stamparlo a beneficio di tutti gli uomini. Allora, comunque, io ero ancora giovane e non avevo sentito di queste cose prima. Nondimeno ero veramente appassionato dell'arte, così mi impegnai a scoprire come un tale canone poteva essere stato elaborato. Il suddetto Jacopo, come vidi chiaramente, non mi avrebbe spiegato i principi cui era giunto. In seguito a ciò mi misi al lavoro su una mia idea e lessi Vitruvio, che scrive delle cose sopra la figura umana. Quindi fu da, o piuttosto fuori di, questi due uomini suddetti che io cominciai, e di lì, giorno dopo giorno, ho proseguito la mia ricerca seguendo le mie nozioni]<sup>3</sup>.

2. Sui trattati di Dürer, rimando alla scheda di chi scrive in AIKEMA, Bernard & MARTIN, Andrew (eds.): *Dürer e il Rinascimento tra Germania e Italia*. Milano, 24Ore Cultura, 2018, n. 2/1-3 a, pp. 338, con la bibliografia precedente.

3. FARA, Giovanni Maria: *Albrecht Dürer teorico dell'architettura. Una storia italiana*. Firenze, Olschki, 1999, p. 14.

Anche nei brani della *Unterweisung der Messung* e del trattato di fortificazione, Vitruvio assolve una precisa funzione di *auctoritas*. Nel primo testo, all'interno del terzo libro, specificamente dedicato alla costruzione e proprietà dei solidi, in principio di una ricca digressione sull'architettura, e in particolare su vari tipi di colonne, basi e capitelli, Dürer precisa che:

So man aber von dem gantzen bauwerck oder seynen teylen reden will, acht jch es sey keynem berümbten baumeister oder werckman verborgen wie künstlich und meysterlich der alt Römer Vitruuius in seinem bücheren von der bsteendigkeyt, nutzbarkeyt vnnd zierden der gebeu geschryben hab, der halb jme auch for anderen zu folgen, und sich seiner ler zebrauchen ist [Se si volesse disputare di tutta l'architettura, o di parte di essa, io stimo che non ci sia alcun rinomato architetto o maestro di cantiere che non sappia quanto ingegnosamente e con quanta arte l'antico romano Vitruvio abbia scritto ne' suoi libri della solidità, dell'utilità e della bellezza degli edifici, e perciò penso che si debba seguire la sua dottrina prima di quella altrui]<sup>4</sup>.

È qui evidente la citazione della famosa triade vitruviana: *firmitas, utilitas, e venustatis*<sup>5</sup> nel tedesco di Dürer diventano *bsteendigkeyt, nutzbarkeyt, e zierden*, termini riusati (i primi due) da Walther Ryff nella prima versione tedesca del *De architectura*<sup>6</sup>, e che formano appunto i predicati necessari di ogni costruzione secondo Vitruvio (*De ar.*, I, 3, 2).

*Der alt Römer Vitruuius* compare pure nel trattato di fortificazione, in relazione alla costruzione di una residenza regale all'interno di una città fortificata a pianta quadrangolare:

Wie aber ein sollich Königlich hauß gapaut sol werden schreybt Vitruuius, der alt Römer klar. [...] So nun des Königs hauß nach der leer Vitruuij oder ander verstendiger werckleut gemacht ist [Come si deve costruire una tale residenza regale, lo ha scritto chiaramente l'antico romano Vitruvio. [...] Così pertanto è costruita la residenza regale secondo gli insegnamenti di Vitruvio o di altri architetti capaci]<sup>7</sup>.

Anche se Dürer chiama direttamente in causa il testo vitruviano, non è possibile trovare, nel *De architectura*, un preciso riferimento alla costruzione di una residenza regale come quella düreriana: a pianta quadrata, con un recinto fortificato e un fossato esterno, con quattro porte, ognuna a metà di ogni lato, e quattro torri circolari sovrastanti, e inoltre una sorta di torre di avvistamento nell'angolo ad oriente<sup>8</sup>. Tale apparente incongruenza ritengo possa essere spiegata col richiamo

4. Per il testo tedesco: DÜRER, Albrecht: *Unterweisung der Messung*. Nürnberg, 1525, c. s.n. segnata G<sub>3</sub>v.

5. Da notare che quest'ultima viene sostituita, nella traduzione latina della *Unterweisung der Messung*, tradizionalmente attribuita a Joachim Camerarius, con il sinonimo *ornamentus*, vocabolo comunque più aderente al düreriano *zierden* (DÜRER, Albrecht: *Quatuor his suarum Institutionum Geometricarum libris, lineas, superficies, et solida corpora tractavit, adhibitis designationibus ad eam rem accommodissimis*. Lutetia, Christian Wechel, 1532, p. 79).

6. *Vitruvius Teutsch*. Nürnberg, Johann Petreius, 1548, c. XXXIIr.

7. FARA, Giovanni Maria: *op. cit.*, pp. 142, 144 e 143, 145, rispettivamente per il testo originale tedesco e la traduzione italiana.

8. Trovo quindi incomprensibile il riferimento al «Book IV, chapter I of *De architectura*» avanzato, senza ulteriore spiegazione, da ASHCROFT, Jeffrey: *Albrecht Dürer. Documentary biography*. New Haven and London, Yale University Press, 2017, vol. II, n. 13, p. 852. Il libro IV, come è noto, è dedicato all'esposizione dell'architettura templare

agli «architetti capaci» contenuto nella seconda citazione: è probabile che Dürer abbia qui in mente coeve rappresentazioni di una fortezza ubicata nel centro di una città fortificata, in cui abbondano i riferimenti a Vitruvio.

Ma quale Vitruvio può aver conosciuto Dürer? Una redazione, anche parziale, confinata in qualche codice manoscritto, uno degli incunaboli quattrocenteschi, l'edizione veneziana curata da Giovanni Giocondo nel 1511 (ristampata a Firenze nel 1513, insieme al *De aqueductibus* di Frontino), oppure quella milanese del 1521, con la versione di Cesare Cesariano, o addirittura quella di Francesco Lucio Durantino, stampata sempre a Venezia, ma nel 1524? La lista dei libri posseduti da Dürer è importante, ma, allo stato attuale delle conoscenze, ancora limitata, e anche quanto conosciamo della ricca biblioteca norimberghese di Willibald Pirckheimer, presso la quale Dürer aveva, si può dire, un libero e continuo accesso, non ci aiuta in tal senso<sup>9</sup>.

Alcuni studiosi hanno ritenuto che Dürer conoscesse tanto l'edizione curata da Giocondo, quanto quella curata da Cesariano, non offrendo però alcuna chiara spiegazione di questi loro convincimenti<sup>10</sup>. Hans Rupprich, più correttamente, riconosceva i debiti dureriani, ma non individuava una tradizione manoscritta o una specifica edizione vitruviana<sup>11</sup>. Recentemente, Arnold Nesselrath ha avanzato la proposta di riconoscere la grafia dello stesso Giocondo in alcuni fogli conservati nel codice *Additional* 5229 della British Library, e fino ad allora genericamente considerati derivazioni vitruviane di mano differente da quella di Dürer<sup>12</sup>. In attesa di ulteriori e decisivi confronti sull'autografia, è però indubitabile che, come osservato da Nesselrath, il disegno a c. 71r di del codice della British Library, conservato in mezzo ad altri fogli di Dürer, raffigura una replica fedele della pianta del teatro greco pubblicata da Giocondo, e che la pianta schematica di capitello corinzio disegnata

---

iniziata nel libro III, e nel capitolo I Vitruvio tratta dell'ordine corinzio, in logica continuità con l'ultimo capitolo del libro III sull'ordine ionico.

9. Sui libri posseduti da Dürer, si consulti: RUPPRICH, Hans (ed.): *Dürer. Schriftlicher Nachlaß*. Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1956-1969, vol. 1, pp. 221-222. Sulla biblioteca di Pirckheimer: OFFENBACHER, Émile: «La Bibliothèque de Willibald Pirckheimer», *La Bibliofilia*, XL (1938), pp. 241-263.

10. STECK, Max: *Dürers Gestaltlehre der Mathematik und der bildenden Künste*. Halle (Saale), Max Niemeyer Verlag, 1948, p. 113. Questa posizione viene riecheggiata nei più recenti studi di SCHADENDORF, Wulf: «Das Werk: Die konstruierte und proportionierte Figur», in *Albrecht Dürer 1471-1971*, München, Prestel-Verlag, 1971, p. 241 e MENDE, Matthias: «Albrecht Dürer: Die Befestigungslehre», in SCHÖCH, Rainer, MENDE, Matthias & SCHERBAUM, Anna (eds.): *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Band III. Buchillustrationen*, Nürnberg, Germanischen National Museum, 2004, p. 284.

11. RUPPRICH, Hans (ed.): *op. cit.*, 2, pp. 58-75, 355-366 (una posizione seguita anche da W. L. Strauss nel suo catalogo dei disegni, e da J. Ashcroft nella recentissima biografia documentaria in inglese).

12. Il codice londinese, per la massima parte autografo di Dürer, si compone di 187 carte di differenti dimensioni e formato, in cui sono riuniti studi soprattutto di geometria, architettura e prospettiva, datati ad epoche diverse: al primo e secondo decennio del XVI secolo, ma anche a ridosso della pubblicazione del corso di misurazione e del trattato di fortificazione, documentandone in tal modo le stesure (per ulteriori informazioni, rimando alla mia scheda in AIKEMA, Bernard & MARTIN, Andrew (a cura di): *op. cit.*, n. 2/6 a pp. 338-339, con i necessari riferimenti bibliografici). Per le nuove attribuzioni di alcuni fogli a Fra Giocondo, vedi: NESSELRATH, Arnold: «A Little Gift from an Old Friend: Dürer's Drawings by Fra Giocondo», *Print Quarterly*, vol. 28, n° 3 (2011), pp.244-248; Id.: «Disegni di Fra Giocondo», in GROS, Pierre & PAGLIARA, Pier Nicola (eds.): *Giovanni Giocondo. Umanista, architetto, antiquario*. Venezia, Marsilio, 2014, pp. 211-219, tenendo però presente che in RUPPRICH, Hans (a cura di): *op. cit.* vol. 3, pp. 364-365, si riconosceva, a mio giudizio a ragione, la stessa confrontabile grafia in un disegno di ellissografo conservato all'Albertina, inv. n. 22448, che testimonia la fortuna di un'invenzione leonardesca transitata in Dürer, come ha dimostrato KURZ, Otto: «Dürer, Leonardo and the invention of the Ellipsograph», *Raccolta Vinciana*, XVIII (1960), pp. 15-25.

da Dürer a c. 153v mostri un'innegabile somiglianza con la xilografia pubblicata da Giocondo a c. 60v della sua edizione del trattato di Vitruvio<sup>13</sup>.

L'edizione del *De architectura* curata da Giocondo viene pubblicata da Giovanni da Tridino, detto il Tacuino, uno dei maggiori editori attivi a Venezia ad inizio XVI secolo, che nel 1505 aveva stampato la fondamentale edizione di Euclide curata da Bartolomeo Zamberti, acquistata da Dürer a Venezia, nel gennaio del 1507, prima di ritornare a Norimberga<sup>14</sup>. Inoltre, lo stesso Giocondo è esplicitamente ricordato («Frater Iocundus Veronensis Antiquarius») da Luca Pacioli, all'interno dell'introduzione al Libro Quinto degli *Elementa* di Euclide nell'edizione da lui curata (Venezia 1509), come presente, insieme a un folto uditorio composto da più di cinquecento teologi, filosofi, medici, artisti, alla prolusione di un ciclo di lezioni per la Scuola di Rialto, da lui tenuta l'11 agosto 1508 in San Bartolomeo presso il ponte di Rialto, la chiesa della nazione Tedesca in cui era stata da poco collocata, la grande pala della *Festa del Rosario* di Albrecht Dürer<sup>15</sup>. Un fatto che, unito alla stabile presenza di Giocondo a Venezia fra il 1506 e il 1514, ritengo possa aiutare a comprendere la verosimile conoscenza di questa edizione del trattato di Vitruvio da parte dello stesso Dürer<sup>16</sup>.

## DÜRER IN VITRUVIO

Molti si hanno già persuaso di poter pervenire alla vera intelligenza di Vitruvio senza pratica, et molti ancora si sono affaticati di esponderlo senza Theorica, la qual cosa, per quello ch'io tengo, è veramente all'huomo humano impossibile. Theorica et pratica, con gli ultimi termini dico fa mestieri e congiunte in un spirito solo, a dover ben intendere il brieve e dotto scriver di tanto Auttore, e perché l'una e l'altra fin' hora sono state divise, è avvenuto che molti hanno variamente cercato d' esporlo, e dettovi sopra varie loro opinioni, come Frate Giocondo, Alberto Duro, Battista de gli Alberti, Cesere Cesariano, Bastiano Serlio, Gulielmo Filandro, Daniele Barbaro<sup>17</sup>.

13. Fra i molti fogli autografi dureriani conservati nel codice, bisogna sottolineare che quelli verosimilmente datati al 1506 (e quindi al tempo del soggiorno a Venezia) riflettono il vivo interesse di Dürer verso gli ordini architettonici, e la loro nomenclatura in uso nelle botteghe veneziane (su cui vedi, da ultimo: FARA, Giovanni Maria: «AD 1506. Disegni di architetture veneziane», in FARA, Giovanni Maria (ed.): *Albrecht Dürer e Venezia*. Venezia, Olschki, 2018, pp. 1-16.

14. Un'edizione di Euclide oggi conservata nella Herzogliche Bibliothek di Wolfenbüttel, inv. 22.5.Geom.2°, sulla cui importanza per la formazione del pensiero teorico di Dürer, rimando a FARA, Giovanni Maria: «Geometria, misura, architettura», in AIKEMA, Bernard & MARTIN, Andrew (a cura di): *op. cit.*, pp. 178-180.

15. Sulla lezione di Pacioli, si consulti il fondamentale studio di BENZONI, Gino: «Venezia, 11 agosto 1508: mille orecchie per Luca Pacioli», *Studi Veneziani*, 69 (2014), pp. 59-324.

16. Quello vitruviano curato da Fra Giocondo è un libro davvero innovativo, in cui il lettore, come è stato opportunamente osservato: «is helped to understand the text: illustrations, explanation of symbols, and a glossary» (CIAPPONI, Lucia A.: «Fra Giocondo da Verona and His Edition of Vitruvius», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 47 (1984), p. 74). Un approccio che può aver influenzato lo stesso Dürer nella stesura del suo trattato di fortificazioni, il primo a contenere sistematicamente illustrazioni con disegni in pianta, alzato e sezione, secondo cioè quanto stavano cominciando a richiedere gli architetti.

17. BERTANI, Giovanni Battista: *Gli oscuri e difficili passi dell'opera ionica di Vitruvio. Di latino in volgare et alla chiara intelligentia tradotti, e con le sue figure a luochi suoi*. Mantova, Venturino Ruffinello, 1558, c. s. n. segnata C<sub>4</sub>r.



FIG. 1. BERTANI, GIOVANNI BATTISTA: *GLI OSCURI E DIFFICILI PASSI DELL'OPERA IONICA DI VITRUVIO. DI LATINO IN VOLGARE ET ALLA CHIARA INTELIGENTIA TRADOTTI, E CON LE SUE FIGURE A LUOCHI SUOI*, MANTOVA, VENTURINO RUFFINELLO, 1558, ANTIPIORTA FIGURATA INCISA DA GIORGIO GHISI.

Giovanni Battista Bertani, l'architetto succeduto a Giulio Romano alla corte dei Gonzaga, nel suo breve trattato dedicato agli errori degli architetti, nell'interpretazione di alcuni difficili e oscuri passi di Vitruvio, soprattutto quelli relativi al disegno di una corretta voluta ionica – una delle croci della letteratura artistica cinquecentesca, facendo riferimento Vitruvio ad un'illustrazione una volta presente nel *volumen* originario<sup>18</sup> – critica coloro che, a suo giudizio, lo avevano preceduto nello studio vitruviano, e fra questi anche Dürer. Inoltre, Bertani fornisce all'amico Giorgio Ghisi il disegno per la raffinata incisione dell'antiporta del trattato, in cui si autoritrea come Ercole vittorioso sopra l'idra dalle sette teste mozzate, con le sette teste della bestia a richiamare i commentatori e interpreti che lo avevano preceduto nello studio vitruviano (fig. 1)<sup>19</sup>.

Come si può vedere, egli mischia volutamente autori che hanno preparato nuove edizioni dell'antico trattato, ad altri che hanno invece semplicemente scritto sull'architettura in un rapporto dialettico con le disposizioni dell'architetto romano. Fra i primi, ricorda Fra Giocondo, Cesare Cesariano e Daniele Barbaro – quest'ultimo aveva appena pubblicato, nel 1556 presso Francesco Marcolini, la sua fondamentale traduzione commentata di Vitruvio, in cui aveva menzionato esplicitamente quattro volte Dürer, rivelando una significativa e variegata conoscenza della sua opera, che approfondirà ulteriormente nella seconda edizione del 1567<sup>20</sup>. Fra gli interpreti, cita Albrecht Dürer, Leon Battista Alberti, Sebastiano Serlio e Guillaume Philandrier.

Bisogna a questo proposito ricordare che Philandrier, architetto ed erudito francese, ma intriso di cultura classico-italiana, aveva pubblicato a Roma nel 1544, presso Andrea Dossena, la prima edizione delle sue celebri *Annotationes* al *De architectura* di Vitruvio, descrivendo nel commento al libro III, la decisiva battaglia contro la «bestia» di un disegno senza errori della voluta ionica, iniziata da Alberti nel *De re aedificatoria*, proseguita da Dürer nella *Unterweisung der Messung* – è però evidente che il teorico francese ha letto il trattato dureriano nella versione latina a lui accessibile, pubblicata a Parigi nel 1532, e subito reimpressa nel 1534 e 1535 – e soltanto apparentemente conclusa da Serlio nelle *Regole generali*<sup>21</sup>. La versione latina del composito corso di misurazione di Dürer fa così il suo ingresso nella letteratura

18. «De volutarum descriptionibus, uti ad circinum sint recte involutae quemadmodum describantur, in extremo libro forma et ratio earum erit subscripta» (*De ar.*, III, 5, 8).

19. Seguo qui la sensata interpretazione del foglio data da CARPEGGIANI, Paolo: *Il libro di pietra. Giovan Battista Bertani architetto del Cinquecento*. Milano, Guerini Studio, 1992, nota 72, p. 26. Si veda anche la mia discussione in DÜRER, Albrecht: *Institutiones geometricae*, trad. BARTOLI, Cosimo: *I geometrici elementi di Alberto Durer*, edizione, saggio introduttivo e note di Giovanni Maria FARA. Firenze-Torino, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento-Aragno Editore, 2008, pp. 11-12.

20. Su Barbaro lettore di Dürer, vedi ora: FARA, Giovanni Maria: «Intorno a Daniele Barbaro», in FARA, Giovanni Maria (ed.): *Albrecht Dürer e Venezia... op. cit.*, pp. 71-92.

21. «Superest voluta, in qua circinanda et rotundanda, postquam Vitruvii perit deformatio, multi laboraverunt. Baptista Albertus (quod sciam) primus cum bestia conflictatus est lib. rei aedificatoriae 7. Quanquam locus mendis non caret. Albertus Durerus secundus certamen iniit, egregius uterque pugnator. Novissimus omnium commissus Sebastianus Serlius (quo ego sum primis initiis huius artis usus praeceptore) videbatur feram confecturus, verum post multa vulnera, respirantem adhuc, et membra, licet aegre tollentem reliquit, ut si ita dimittatur, spes salutis superesse videri queat» (PHILANDRIER, Guillaume: *In Decem Libros M. Vitruvii Pollionis de Architectura Annotationes*. Roma, Giovanni Andrea Dossena, 1544, p. 81).

specificamente architettonica stampata in Italia, riunendosi al Vitruvio, all'Alberti e al Serlio fra i testi dedicati alla disciplina.

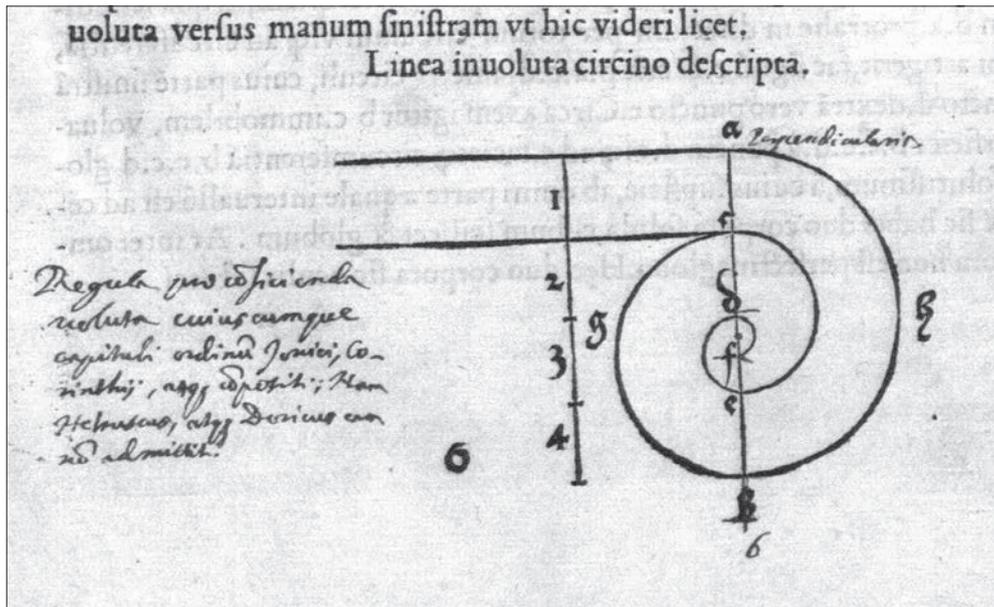


FIG. 2. DÜRER, ALBRECHT: *QUATUOR HIS SUARUM INSTITUTIONUM GEOMETRICARUM LIBRIS, LINEAS, SUPERFICIES, ET SOLIDA CORPORA TRACTAVIT, ADHIBITIS DESIGNATIONIBUS AD EAM REM ACCOMMODISSIMIS*, LUTETIA, CHRISTIAN WECHEL, 1535, P. 4 (PARTICOLARE). SIENA, BIBLIOTECA COMUNALE DEGLI INTRONATI, XXI.A.14(1). POSTILLE DI TEOFILO GALLACCINI.

Il passo di Dürer a cui si riferisce Philandrier è contenuto nel Libro I delle *Institutiones geometricae*, specificamente dedicato alla costruzione e alla proprietà delle linee<sup>22</sup>. Dürer vi illustra una costruzione della voluta «circino descripta», e un'altra condotta con «alia arte», dal cui «ductus, multa arcana discuntur». Nel primo caso la voluta si ottiene partendo da una linea perpendicolare che è il diametro di semi-circonferenze sempre più piccole; nel secondo caso, si parte da una circonferenza al cui interno si sviluppa la voluta, ottenuta attraverso l'ausilio di un regolo all'uopo graduato, un sistema di costruzione dipendente da quello della spirale divulgata da Archimede nel *De spiralibus*<sup>23</sup>. Come osserva intorno al 1630 Teofilo Gallaccini, medico e filosofo, professore universitario e accademico, matematico e intendente di architetture nato e vissuto a Siena fra il 1564 e il 1641, postillando la sua copia delle *Institutiones geometricae*, il primo tipo di costruzione è una «Regula pro conficienda voluta cuiuscumque capituli ordini Ionici, Corinthij, atque Compositi. Nam Hetruscus, atque Doricus eam non admittit» (fig. 2)<sup>24</sup>. Un fatto che gli doveva essere immediatamente evidente, avendo Gallaccini scritto, più o

22. DÜRER, Albrecht: *Quatuor his suarum... op. cit.*, pp. 5-6.

23. Su questa seconda costruzione, la sua dipendenza da Archimede, e i rapporti con analoghe costruzioni della spirale in Leonardo, si consulti DÜRER, Albrecht: *Géométrie, présentation, traduction de l'allemand et notes par Jeanne PFEIFFER*. Paris, Editions du Seuil, 1995, pp. 67-69.

24. Su Gallaccini lettore di Albrecht Dürer, rimando a: FARA, Giovanni Maria: «La ricezione italiana della *Unterweisung der Messung* di Albrecht Dürer fra XVI e XVIII secolo», in GROSSMANN, G. Ulrich (ed.): *Dürer Forschungen*. 2, Nürnberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseum, 2009, pp. 139-156. In generale, sull'interessante personalità

meno nello stesso periodo, un trattato specificamente dedicato ai capitelli, in cui riporta precisamente il passo sullo *alt Römer Vitruvius* di Dürer da noi in principio richiamato, con riferimento alle varianti «barbare» di capitelli conseguentemente proposte, rispetto all'ordine classico vitruviano<sup>25</sup>.

L'inserimento di Dürer nel canone degli interpreti di Vitruvio, avanzato da Philandrier e, più estesamente registrato da Bertani, viene riproposto da lì a pochi anni dal senese Pietro Cataneo nella sua seconda edizione, notevolmente ampliata, dell'*Architettura*, ancora una volta in relazione alla dibattuta questione sul corretto disegno della voluta ionica:

Essendo il parlar di Vetruvio così scuro circa il formar la voluta Ionica, e promettendo esso mostrarla in disegno, la quale di poi mai non s'è veduta, si sono affaticati intorno a quella alcuni valent'huomini, come Alberto Duro, Sebastian Serlio et altri, e l'hanno formata in diversi modi, però imperfetta e mal rotonda<sup>26</sup>.

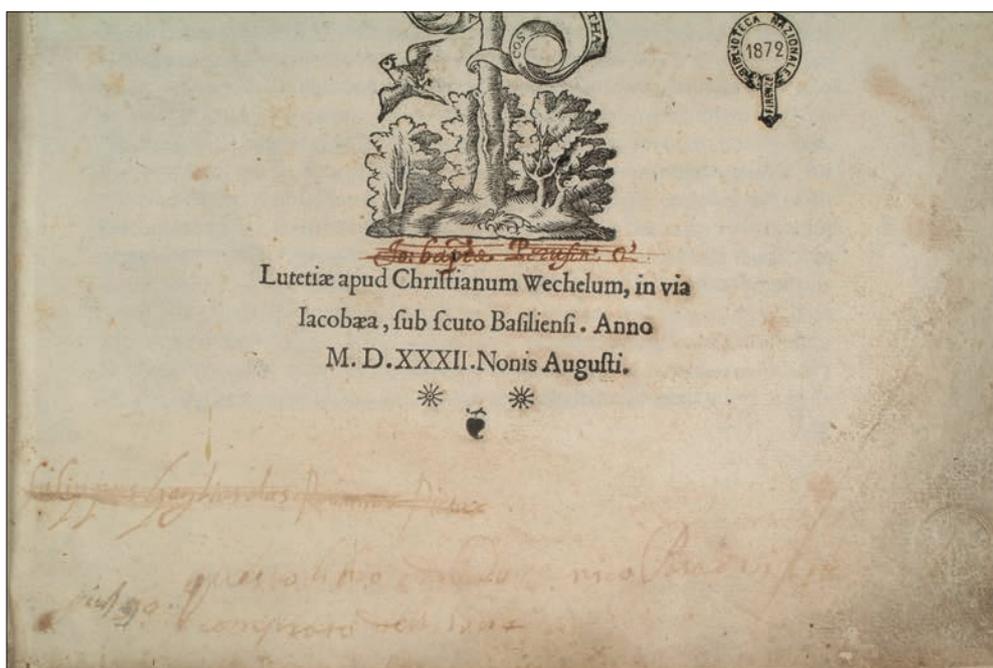


FIG. 3. DÜRER, ALBRECHT: *QUATUOR HIS SUARUM INSTITUTIONUM GEOMETRIACARUM LIBRIS, LINEAS, SUPERFICIES, ET SOLIDA CORPORA TRACTAVIT, ADHIBITIS DESIGNATIONIBUS AD EAM REM ACCOMMODISSIMIS*, LUTETIA, CHRISTIAN WEHEL, 1532, FRONTESPIZIO (PARTICOLARE). FIRENZE, BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE, PALATINO 8.8.3.18.

Inoltre, ancora nel XVII secolo, nella sua critica degli scrittori moderni di architettura, che comprende tanto i «dottissimi» commentatori di Vitruvio quanto

di Gallaccini, rimando allo studio di PAYNE, Alina: *The Telescope and the Compass. Teofilo Gallaccini and the Dialogue between Architecture and Science in the Age of Galileo*. Firenze, Olschki, 2012.

25. GALLACCINI, Teofilo: *De capitelli delle colonne*. Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. S. IV. 3, cc. 89r-91r, 95v-100v, edito da ultimo in FARA, Giovanni Maria: *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche 1508-1686*. Firenze, Olschki, 2014, pp. 331-336, con riferimento alla bibliografia precedente.

26. CATANEO, Pietro: *L'Architettura*. Venezia, eredi di Aldo Manuzio, 1567, p. 121.

gli autori «che han tocco solo qualcosa di questa materia», Vincenzo Scamozzi include Dürer in questa seconda lista (peraltro insieme a Vasari, Rusconi, Bertani e Lomazzo):

Oltre poi a Ioanne Lucundo, Cesare Cesariano, Giovanbattista Caporali, Gulielmo Filandro, Daniel Barbaro et ultimamente Bernardin Baldo, commentatori dottissimi intorno a Vitruvio, vi sono anco de gli altri c'hanno tocco qualche cosa di questa materia, come Alberto Durero, Giorgio Vasari, Giovanbattista Bertano, Giovanantonio Rusconi e Giovan Paolo Lomazzo, e simili altri; tuttavia molti d'essi non hanno proceduto con quelle ragioni (sia detto con pace loro) né con quei termini, che ricerca una simil materia, né sono conformi a quello che fecero quei primi intelligenti: verità che si cava da' loro scritti, a' quali molto devemo credere: anzi né meno concordano con le migliori opinioni di Vitruvio. Il che è proceduto, o dall'ottusità de' loro ingegni, o dal voler introdurre mille capricci e barbarismi fatti senza ragione<sup>27</sup>.

Evidentemente ci si continua a riferirsi al contenuto delle *Institutiones geometricae*, un testo già tante volte considerato da gran parte degli scrittori cinquecenteschi di architettura, e in particolare dagli studiosi e commentatori vitruviani, come sembrerebbe documentare un esemplare conservato nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, appartenuto, fra gli altri, da un «I. Baptista Perusinus» (fig. 3)<sup>28</sup>, che possiamo ragionevolmente supporre di identificare in Giovanni Battista Caporali, pittore ed architetto originario di Perugia che curò, nel 1535, un'edizione piuttosto diffusa dei primi cinque libri del *De Architectura* di Vitruvio.

---

27. SCAMOZZI, Vincenzo: *L'Idea della Architettura Universale*. Venezia, Giorgio Valentino, 1615, pp. 18-19.

28. Sul volume, e le altre successive note di possesso riportate sul frontespizio, cfr. FARA, Giovanni Maria: *Albrecht Dürer nelle fonti ...*, p. 498.

## BIBLIOGRAFIA

- AIKEMA, Bernard & MARTIN, Andrew (eds.): *Dürer e il Rinascimento tra Germania e Italia*. Milano, 24Ore Cultura, 2018.
- ASHCROFT, Jeffrey: *Albrecht Dürer. Documentary biography*. New Haven-London, Yale University Press, 2017, 2 vol.
- BENZONI, Gino: «Venezia, 11 agosto 1508: mille orecchie per Luca Pacioli», *Studi Veneziani*, 69 (2014), pp. 59-324.
- BERTANI, Giovanni Battista: *Gli oscuri e difficili passi dell'opera ionica di Vitruvio. Di latino in volgare et alla chiara intellegentia tradotti, e con le sue figure a luochi suoi*. Mantova, Venturino Ruffinello, 1558.
- CARPEGGIANI, Paolo: *Il libro di pietra. Giovan Battista Bertani architetto del Cinquecento*. Milano, Guerini Studio, 1992.
- CATANEO, Pietro: *L'Architettura*. Venezia, eredi di Aldo Manuzio, 1567.
- CIAPPONI, Lucia A.: «Fra Giocondo da Verona and His Edition of Vitruvius», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 47 (1984), pp. 72-90.
- DÜRER, Albrecht: *Unterweisung der Messung*. Nürnberg, 1525.
- DÜRER, Albrecht: *Quatuor his suarum Institutionum Geometricarum libris, lineas, superficies, et solida corpora tractavit, adhibitis designationibus ad eam rem accommodissimis*, Lutetia, Christian Wechel, 1532.
- DÜRER, Albrecht: *Géométrie*, présentation, traduction de l'allemand et notes par Jeanne PFEIFFER. Paris, Editions du Seuil, 1995.
- DÜRER, Albrecht: *Institutiones geometricae*, trad. BARTOLI, Cosimo: *I geometrici elementi di Alberto Durero*, edizione, saggio introduttivo e note di Giovanni Maria FARA. Firenze-Torino, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento-Aragno Editore, 2008.
- FARA, Giovanni Maria: *Albrecht Dürer teorico dell'architettura. Una storia italiana*. Firenze, Olschki, 1999.
- FARA, Giovanni Maria: «La ricezione italiana della *Unterweisung der Messung* di Albrecht Dürer fra XVI e XVIII secolo», in GROSSMANN, G. Ulrich (ed.): *Dürer Forschungen 2*. Nürnberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseum, 2009, pp. 139-156.
- FARA, Giovanni Maria: *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche 1508-1686*. Firenze, Olschki, 2014.
- FARA, Giovanni Maria: «Geometria, misura, architettura», in AIKEMA, Bernard & MARTIN, Andrew (eds.): *Dürer e il Rinascimento tra Germania e Italia*. Milano, 24Ore Cultura, 2018, pp. 176-181.
- FARA, Giovanni Maria: «AD 1506. Disegni di architetture veneziane», in FARA, Giovanni Maria (ed.): *Albrecht Dürer e Venezia*. Venezia, Olschki, 2018, pp. 1-16.
- FARA, Giovanni Maria: «Intorno a Daniele Barbaro», in FARA, Giovanni Maria (ed.): *Albrecht Dürer e Venezia*. Venezia, Olschki, 2018, pp. 71-92.
- KURZ, Otto: «Dürer, Leonardo and the invention of the Ellipsograph», *Raccolta Vinciana*, XVIII (1960), pp. 15-25.
- MENDE, Matthias: «Albrecht Dürer: Die Befestigungslehre», in SCHOCH, Rainer, MENDE, Matthias & SCHERBAUM, Anna (eds.): *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Band III. Buchillustrationen*. Nürnberg, Germanischen National Museum, 2004, pp. 282-318.
- NESSSELRATH, Arnold: «A Little Gift from an Old Friend: Dürer's Drawings by Fra Giocondo», *Print Quarterly*, vol. 28, n° 3 (2011), pp.244-248.

- NESSLRATH, Arnold: «Disegni di Fra Giocondo», in GROS, Pierre & PAGLIARA, Pier Nicola (eds.): *Giovanni Giocondo. Umanista, architetto, antiquario*. Venezia, Marsilio, 2014, pp. 211-219.
- OFFENBACHER, Émile: «La Bibliothèque de Wilibald Pirckheimer», *La Bibliofilia*, XL (1938), pp. 241-263.
- PAYNE, Alina: *The Telescope and the Compass. Teofilo Gallaccini and the Dialogue between Architecture and Science in the Age of Galileo*. Firenze, Olschki, 2012.
- PHILANDRIER, Guillaume: *In Decem Libros M. Vitruvii Pollionis de Architectura Annotationes*. Roma, Giovanni Andrea Dossena, 1544.
- RUPPRICH, Hans (ed.): *Dürer. Schriftlicher Nachlaß*. Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1956-1969, 3 vols.
- SCAMOZZI, Vincenzo: *L'Idée de l'Architecture Universale*. Venezia, Giorgio Valentino, 1615.
- SCHADENDORF, Wulf: «Das Werk: Die konstruierte und proportionierte Figur», in *Albrecht Dürer 1471-1971*. München, Prestel-Verlag, 1971, pp. 240-262.
- STECK, Max: *Dürers Gestaltlehre der Mathematik und der bildenden Künste*. Halle (Saale), Max Niemeyer Verlag, 1948.
- Vitruvius Teutsch*. Nürnberg, Johann Petreius, 1548.

# METAESCENOGRAFÍAS PINTADAS

## PAINTED META-SCENOGRAPHIES

Carmen González-Román<sup>1</sup>

Doi: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2019.24267>

### Resumen

La vista urbana en perspectiva ilusionista es un motivo iconográfico procedente de la cultura visual del Renacimiento italiano, momento en el que fue utilizado tanto en el teatro como en la pintura. Este artículo estudia la influencia y pervivencia de esta iconografía en la pintura occidental y pone en evidencia, particularmente, los casos de metaescenografías. Se plantea una reflexión sobre los usos de dicho motivo, en especial, su empleo como recurso metaartístico, sus variantes, así como su temporalidad. A partir de ahí, se analizan algunos ejemplos de las vanguardias artísticas del siglo XX donde esta iconografía reaparece, bien constatando la supervivencia de la visión euclidiana o adquiriendo el significado de metaescenografías pintadas.

### Palabras clave

Perspectiva; escenografía; metaescenografía; metapintura.

### Abstract

The urban view in an illusionist perspective is an iconographic motif from the visual culture of the Italian Renaissance, at which time it was used both in theatre and in painting. This article studies the influence and survival of this iconography in Western painting and highlights, in particular, cases of meta-scenographies. A reflection is raised on the uses of this motif, especially its use as a meta-artistic resource, its variants, as well as its temporality. From there, some examples of 20<sup>th</sup> century artistic avant-gardes where this iconography reappears are analyzed, either confirming the survival of the Euclidean vision or acquiring the meaning of painted meta-scenographies.

### Keywords

Perspective; scenography; meta-scenography; meta-painting.

---

1. Universidad de Málaga. C. e.: [romancg@uma.es](mailto:romancg@uma.es)

Este artículo es resultado del proyecto I+D HAR 2015-70089-P del Ministerio de Economía y Competitividad, titulado: *Apropiaciones e hibridaciones entre artes plásticas y escénicas en la Edad Moderna*.

La escena urbana en perspectiva ilusionista característica del teatro y la pintura del Renacimiento italiano perdura a lo largo de los siglos y la hallamos de modo más o menos explícito en las artes visuales contemporáneas. Didi-Huberman, interpretando el afortunado término empleado por Aby Warburg, considera que la «supervivencia» de la imagen nos permite interrogar a la memoria actuante en las imágenes de la cultura.<sup>2</sup> En este sentido, el presente artículo se dirige hacia un análisis sustentado en la cultura visual, por tanto, su objetivo no es dilucidar los términos de adecuación de la construcción perspectiva en la pintura, ni la organización geométrica o las posibles correspondencias o divergencias ópticas. Se trata, en cambio, de estudiar el uso de un prototipo escenográfico que constituye una imagen arquetípica en la tradición cultural europea. Desde este enfoque se pretende, particularmente, constatar su utilización como recurso metapictórico en la pintura desde los siglos de la Edad Moderna hasta encontrarlo, de modo más o menos ortodoxo u explícito, en obras contemporáneas. Siendo conscientes de la realidad visual de la cultura urbana en la que nuestra sociedad se halla inmersa en las últimas centurias se puede advertir, no obstante, la presencia de determinados elementos que constatan la fidelidad a un modelo a través de la supervivencia de una imagen arquetípica.

En consonancia con este planteamiento, sirva como punto de partida una obra como *Las bellas errantes de Éfeso* de Paul Delvaux,<sup>3</sup> para repensar esa memoria de las imágenes. La evocación de la *scena tragica* diseñada por Sebastiano Serlio en *Il Secondo Libro* (1545) (Figura 1) es evidente en la escenografía trazada por Delvaux: los edificios a ambos lados de una calle principal, un arco en el fondo de la composición, los voladizos de puertas y ventanas, así como las líneas del pavimento que apuntan hacia el fondo. Sin embargo, una contemplación más detenida nos permite advertir que, súbitamente, las líneas que conforman el ajedrezado del suelo hacen un quiebro y cambian ligeramente de dirección, distorsionando la perspectiva. ¿Trataba Delvaux de eludir con este gesto la ortodoxia renacentista que hacía coincidir los edificios fingidos a ambos lados del escenario con el telón pintado en perspectiva en el fondo? Es posible que de manera más o menos consciente intentara evitar la convención empleada en algunas pinturas del Renacimiento donde se advertía, tras la escena principal, la ficción de un telón de fondo, una suerte de metaescenografía.

El contenido metapictórico de la pintura europea a partir de la Edad Moderna ha suscitado el interés de prestigiosos investigadores empeñados en interpretar diversos recursos y artificios empleados por los pintores vinculados a la tradición europea occidental. Baste recordar algunos hitos historiográficos, como el célebre análisis en torno al «cuadro dentro del cuadro» que incluyó Julián Gállego en su influyente libro *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro* (1972), resultado de la tesis doctoral que defendió en la Sorbona bajo la dirección de Pierre Francastel. Dos décadas más tarde, Victor Stoichita publicó *L'instauration du tableau. Métapeinture*

2. DIDI-HUBERMAN, Georges: *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, Abada, 2009.

3. Paul Delvaux, *Les belles Errantes à Éphèse* (1946). Véase la imagen reproducida en el dossier de prensa (febrero, 2015) de la exposición organizada por el Museo Thyssen: *Paul Delvaux: Paseo por el amor y la muerte* <<https://studylib.es/doc/6299331/paul-delvaux---museo-thyssen>> [Consulta: 3-12-2019].

## DI M. SEBASTIAN SERLIO

*personaggi, che rappresentano il viuo, come saria una femina ad un balcone, ò dentro d'vna porta, et iandio qualche animale: queste cose non consiglio che si faccino, perche non hanno il moto & pure rappresentano il viuo: ma qualche persona che dorma à buon proposito, ouero qualche cane, ò altro animale che dorma, perche non hanno il moto. Ancora si possono accommodare qualche statue, ò altre cose finte di marmo, ò d'altra materia, ò alcuna h:storia, ò fauola dipinta sopra un muro, che io loderò sempre si faccia così. Ma nel rappresentare cose uiue, lequali habbino il moto: nell'estremo di questo libro ne tratterò, & darò il modo come s'habbino à fare.*

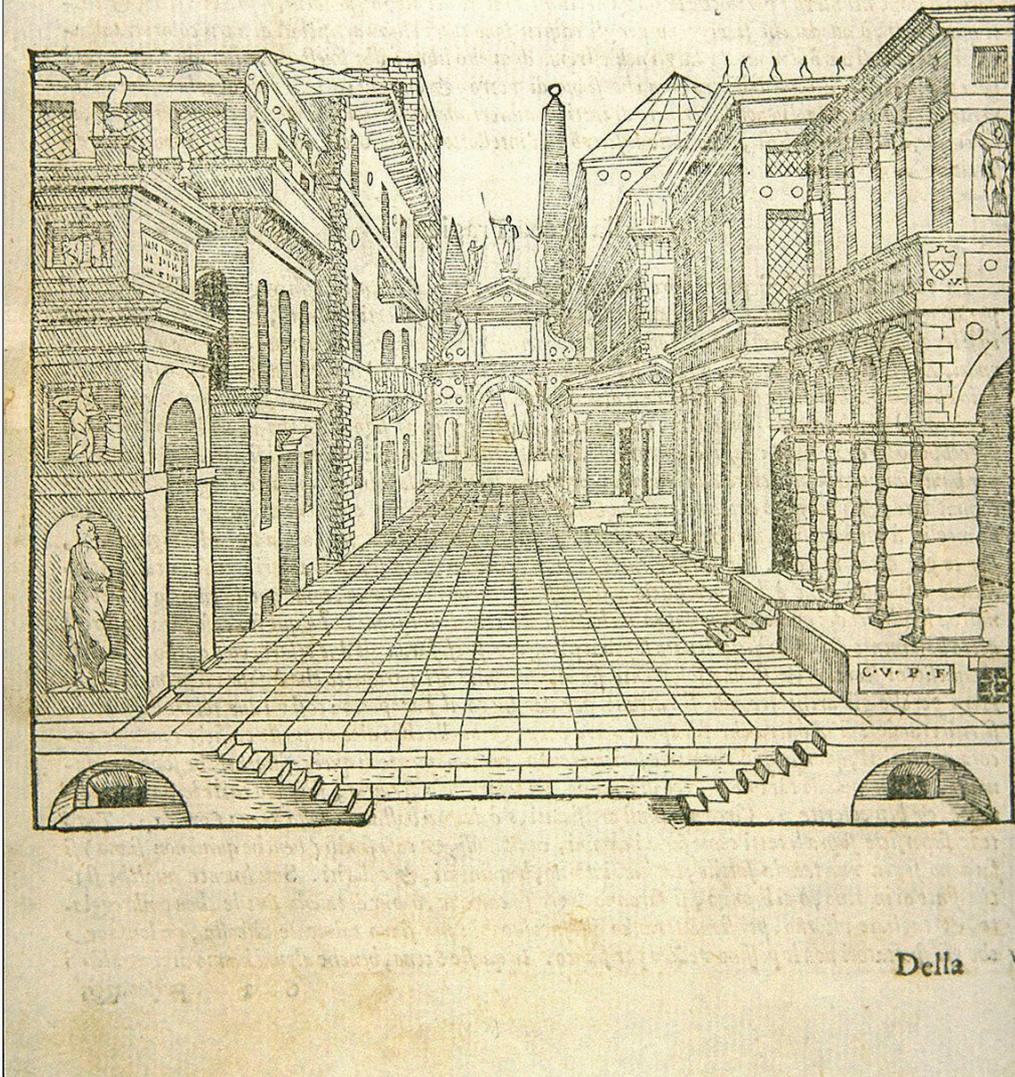


FIGURA 1. SCENA TRAGICA, EN IL SECONDO LIBRO DI PROSPETTIVA, DI SEBASTIANO SERLIO, BOLOGNESE, PARÍS, 1545.

à l'aube des temps modernes (1993),<sup>4</sup> donde amplió de manera exponencial y con una exquisita hermenéutica la función y significado de los motivos metapictóricos pintados en los cuadros. Más recientemente, la exposición comisariada por Javier Portús en el Museo Nacional del Prado y el catálogo que acompañó la muestra *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España* (2016), volvió a transitar por la intertextualidad y el mundo de las imágenes en la pintura dentro del contexto del Siglo de Oro español. Precisamente Portús, experto en las relaciones entre teatro y pintura en el Barroco, advierte que el contenido metapictórico de *Las Hilanderas* viene subrayado por el tapiz del fondo y añade: «hay que tener en cuenta lo habituado que estaba el público cortesano de la época a enfrentarse con obras similares, aunque no en forma de cuadros, sino a través de las obras teatrales, que planteaban problemas de interpretación y requerían métodos de lectura parecidos». Esta acertada afirmación permite enfocar oportunamente el análisis que pretendo desarrollar aquí, si bien, me voy a ocupar de un tema que hasta la fecha considero ha sido menos tenido en cuenta entre el «repertorio» de recursos metapictóricos. Me refiero al uso de un telón de foro pintado en perspectiva ilusionista detrás de la escena principal de un cuadro, la cual suele estar enmarcada, a su vez, por una escenografía arquitectónica. A ello me voy a referir al utilizar el término metaescenografía.

## LA ESCENOGRAFÍA EN LA PINTURA, LA PINTURA EN LA ESCENOGRAFÍA

Desde el punto de vista general de la teoría de las artes, el término *scenographia* además de designar una de las disposiciones del dibujo de proyecto arquitectónico establecidas por Vitruvio (*De Architectura*, I,2), fue también utilizado por el mismo arquitecto romano en el prefacio a su Libro VII cuando nos hace saber que Agatarco de Samos, a petición de Esquilo, realizó decorados para el teatro que representaban edificios, denominando a este tipo de representación *scaenographia*. Se trataba, según la descripción, de cuadros pintados sobre los paneles del escenario que, ajustándose a las leyes de la visión, ofrecían el aspecto de edificios verdaderos.<sup>5</sup>

El teatro, que ya en su nombre lleva implícito el acto de mirar (*theâsthai*), ocupó un lugar central en la cultura visual de la Edad Moderna,<sup>6</sup> y lo hizo especialmente a partir del llamado escenario en perspectiva. Nos han llegado testimonios gráficos

4. La primera edición española publicada por Ediciones del Serbal (2000) lleva por título: *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*.

5. Sobre el desarrollo teórico de la perspectiva, así como su aplicación práctica, véase el indispensable ensayo de CAMEROTA, Filippo: *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*. Milán, Mondadori Electa, 2006. Sobre la relación entre la teoría de la perspectiva y las artes visuales y escénicas, véase GONZÁLEZ-ROMÁN, Carmen: *Spectacula. Teoría, Arte y Escena en la Europa del Renacimiento*. Málaga, Universidad de Málaga, 2001.

6. BELTING, Hans: *Floencia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Madrid, Akal, 2012, p. 153 y ss. Véase también, GONZÁLEZ-ROMÁN, Carmen: «Escenografías a la italiana en la corte de Felipe II», *Goya*, 331, 2010, pp. 99-109.



FIGURA 2. DONATO BRAMANTE (ATRIBUIDO), *ESCENA EN PERSPECTIVA*, FINALES XV – PRIMER CUARTO XVI. MILÁN, CASTELLO SFORZESCO, © CIVICA RACCOLTA DELLE STAMPE ACHILLE BERTANELLI.

que confirman el empleo de vistas urbanas en perspectiva desde fechas muy tempranas, como se aprecia en el singular grabado de finales del siglo XV, atribuido a Bramante, en el que están presente motivos arquitectónicos que quedarán fijados unas décadas más tarde como prototipos para la escena (Figura 2). Del mismo modo, en una tabla atribuida Girolamo da Cotignola (Girolamo Marchesi), pintada en torno a 1520 (Figura 3), se estaba experimentando con recursos que se harán habituales en los escenarios: ajedrezado del pavimento, edificio cerrando la perspectiva urbana donde confluyen las líneas de fuga, etc., el mismo esquema que venía siendo utilizado también en taraceas. Merece la pena detenerse, brevemente, en este cuadro para advertir lo que ya podríamos considerar un «efecto telón» o una temprana metaescenografía pintada. Dicho efecto viene provocado por el modo en que el pavimento ajedrezado se interrumpe bruscamente allí donde terminan las fachadas de sendos edificios laterales y se «pinta» otra perspectiva de la ciudad. Las líneas de fuga van a parar a un singular edificio que contrasta –por los elementos de madera añadidos a la estructura original y la ropa suspendida sobre ellos– con la sobriedad clásica de la arquitectura de la escena principal. Pareciera como si los motivos que, según Vitruvio, constituían la *scena tragica* y la *scena comica* se fundieran en esta pintura años antes de que Serlio las sistematizara e individualizara en su *Libro Segundo*. De hecho, por el tema representado y la peculiar disposición de la doble escalinata que da acceso al escenario, este cuadro llegó a ser atribuido a Serlio.



FIGURA 3. GIROLAMO DA COTIGNOLA (GIROLAMO MARCHESI) ATRIBUIDO. *VEDUTTA DI CITTÀ* (1520). PINACOTECA NAZIONALE (FERRARA). FUENTE: WIKIMEDIA COMMONS. DOMINIO PÚBLICO.

Este tipo de imágenes conteniendo vistas urbanas coinciden con las descripciones de comedias que nos han llegado.<sup>7</sup> La mención más antigua que se conoce de un decorado ilusionista pintado y/o construido en perspectiva se refiere a la primera representación de la *Cassaria* de Ariosto, que tuvo lugar en Ferrara en 1508, cuyo

7. Véase al respecto el imprescindible ensayo de E. Battisti: «La interpretación de la escena clásica en la comedia humanística», en BATTISTI, Eugenio: *Renacimiento y Barroco*. Madrid, Cátedra, 1990, pp. 73-83. También el capítulo de DAMISCH, Hubert: «Figuras de la desenvoltura» en, DAMISCH, Hubert: *El origen de la perspectiva*. Madrid, Alianza, 1997, pp. 167-196.

decorado pintado por Pellegrino di San Daniele, consistía en una perspectiva que agrupaba diversos edificios, casas, iglesias y campanarios, rodeados de jardines, y era tan placentera a la vista que, según se nos dice, habría merecido ser conservada para poderse utilizar en otras ocasiones.<sup>8</sup> Semejante disposición se deduce, según Hubert Damisch, del texto de Vasari que trata del escenario y de las «perspectivas» concebidas por Franciabigio y Ridolfo Ghirlandaio para las comedias representadas en Florencia con ocasión de las nupcias de Lorenzo de Medicis, así como de la descripción que ofrece Baldassare Castiglione del escenario para la comedia *Calandria* de Bibiena representada en Urbino en 1513, en una puesta en escena de Girolamo Genga. Otro notable humanista, Maquiavelo, indicaba en su comedia *La Mandragola* (1518):

«Ved la decoración que os presentamos; Esta es vuestra Florencia, (Pisa o Roma será mañana/El argumento es para morir de risa/. La puerta que está a mano derecha, esa es la casa de un doctor/quien aprendió en su Boecio muchas leyes./ Ese camino que está dispuesto en el fondo/ Es el camino del amor,/ donde el que cae nunca sale [...] / [sigue el relato refiriéndose a otros elementos, por ejemplo, «el Templo que se ve en el frente» [...].<sup>9</sup>

En este escenario los actores debían situarse en la parte delantera del mismo evitando desplazarse hacia el fondo pues, si eso sucedía, se alteraba el efecto logrado por el decorado ya que las casas simuladas a ambos lados del escenario disminuían su altura hacia el fondo hasta coincidir con la perspectiva pintada en el telón de foro. La disposición sería semejante a la que muestra un grabado contenido en la edición de la comedia *Il Pellegrino*, publicada en Venecia en 1552. Así configurado el escenario, el teatro invitaba a una doble mirada: delante, al *lugar de la representación*, y al fondo, al *lugar de la perspectiva*.<sup>10</sup>

Las descripciones sobre las comedias representadas se han relacionado en numerosas ocasiones con las tres famosas tablas que representan la ciudad ideal, y sobre cuyo autor no hay consenso. Me refiero a las conocidas como tablas de Urbino, Baltimore y Berlín, que han sido interpretadas como proyectos para escenografías, composiciones-tipo, o representaciones utópicas de ciudades ficticias. A este respecto, H. Damisch lejos de considerarlas proyectos de escenografías, señala que estas obras «resultan dependientes de un grupo de transformaciones que se incluye, a su vez, en una serie mucho más larga, y que no es necesariamente homogénea, ni

8. Carta de Bernardino Prosperi a Isabel d'Este, citada por DAMISCH, Hubert: *op. cit.*, p. 181.

9. MACHIAVELLI, 1518, cfr. GONZÁLEZ-ROMÁN, Carmen & SOLÍS, Isabel: «Reconstructing the image of the ideal city in Renaissance painting and theatre: Its influence in specific urban environments. Digital technology and visual culture», en GAGO, Alexandra & alii. (eds.): *Cities in the Digital Age: Exploring Past, Present and Future*. Lisboa, CITCEM, 2019, pp. 29-45. Antonio Bonet Correa, en su nombramiento como Doctor *Honoris Causa* por la Universidad de Málaga (2014) pronunció un discurso en el que llevó a cabo un exquisito y enriquecedor punto de vista sobre la relación entre la perspectiva, la escenografía y el poder en la obra del célebre humanista. Véase BONET CORREA, Antonio: «La perspectiva, el territorio y la escenografía renacentista en Maquiavelo», *Boletín de Arte*, 25 (2014), pp. 27-41.

10. BELTING, Hans: *op. cit.*, p. 154. Tal y como sostiene H. Belting, en el siglo XVII la situación del escenario renacentista cambiará, pues se podrá actuar en el fondo del escenario, con lo cual se perdió el carácter de imagen separada y la impresión de campo visual homogéneo desapareció para permitir la ilusión de los espacios cambiantes, de este modo, los constructores de máquinas llegaron a ser más importantes que los pintores. *Idem*, p. 161.

en cuanto al «género» ni en cuanto a la «sustancia».<sup>11</sup> Este punto de vista, justo es decirlo, nos ofrece la oportunidad de resituar el análisis del modelo escenográfico que aquí tratamos en un ámbito de estudio más amplio e integrador como es el de la cultura visual.

Con todo, en el año 1545, el arquitecto boloñés Sebastiano Serlio, que había vivido en Venecia y compartido amistad con los artistas más notables del momento, Tiziano o Sansovino, entre otros, publicó su *Libro Segundo*, dedicado a la perspectiva, el cual contenía el primer *Tratado sobre la escena*. En dicho tratado Serlio incluye tres grabados donde sistematizó los decorados teatrales para la tragedia, la comedia y la sátira, descritos por el arquitecto romano Vitruvio en el siglo I a.C. La *scena tragica* representa un paisaje urbano noble, con palacios, templos y monumentos antiguos, sin duda un modelo de ciudad ideal acorde con la imagen que venía siendo recreada de la ciudad en la Antigüedad clásica, tanto en la pintura como en los escenarios.

La imagen de la ciudad en perspectiva, presente en tempranas pinturas del *Quattrocento*, se convirtió en un prototipo que tras la sistematización serliana hallamos total o parcialmente, de modo explícito o sugerido, en fondos de pinturas a lo largo del siglo XVI.<sup>12</sup> Entre los muchos ejemplos que podríamos señalar, se encuentra el fresco pintado por Pomarancio en la Sala de las hazañas de Ascanio, *El duelo de Pitigliano* (1574-1590), en el Palazzo della Corgna.

En consecuencia, la nueva concepción en perspectiva de las vistas urbanas invitaba a la mirada del espectador a adentrarse en el interior. Así lo llegó a advertir el mismísimo Velázquez cuando, a propósito del *Lavatorio* de Tintoretto, del que me ocuparé a continuación, exaltó:

[...] la «disposición de su perspectiva, que juzga poderse entrar por él, y caminar por su pavimento enlosado...»<sup>13</sup>

## ESCENOGRAFÍAS Y METAESCENOGRAFÍAS PINTADAS. DE TINTORETTO A PICASSO

Uno de los grandes maestros de la escuela veneciana, Tintoretto, que a lo largo de su vida se ocupó del diseño del vestuario y la escenografía para la representación

11. DAMISCH, Hubert: op. cit., p. 332.

12. Entre la amplia bibliografía al respecto, cabe mencionar: ZORZI, Ludovico: *Il teatro e la città*. Torino, Einaudi, 1977; RUFFINI, Franco: *Commedia e festa nel rinascimento. La Alandria alla corte di Urbino*. Bologna, Il Mulino, 1986; TAMBURINI, Elena: *Il quadro della visione. Arcoscenico e altri sguardi ai primordi del teatro moderno*. Roma, Bulzoni, 2004; ALIVERTI, M. Inés: *Una scena di città attribuita a Sebastiano Serlio: breve saggio di iconologia teatrale*. Pisa, ETS, 2008. Véanse también las aproximaciones a esta temática realizadas por MERINO PERAL, Esther, entre otras aportaciones: *El reino de la ilusión: Breve historia y tipos de espectáculo, el arte efímero y los orígenes de la escenografía*. Universidad de Alcalá, 2006.

13. DE LOS SANTOS, Fray Francisco: *Memoria de las pinturas* (1658), cfr. MOLINA FOIX, Vicente: *Tintoretto y los escritores*. Madrid, Galaxia Gutemberg, Museo Nacional del Prado, p. 255. Véase también FALOMIR, Miguel: *Tintoretto*. Museo Nacional del Prado, El Viso, 2007, p. 174. Según Falomir, en la descripción que del *Lavatorio* recoge la llamada «Memoria de Velázquez», «aparecen enunciadas, por primera vez, nociones que habrían de tornarse habituales durante siglos al analizar Las Meninas, como la famosa perspectiva aérea».

de diversas comedias en Venecia, se inspiró en la *scena tragica* serliana para componer los fondos pintados de algunas de sus más célebres obras. Su biógrafo, Carlo Ridolfi, dice de Tintoretto:

«inventó originales e ingeniosos trajes para la representación de las comedias que se recitaban en Venecia... inventando muchas curiosidades que maravillaron a los espectadores, y eran celebradas por extraordinarias, de manera que todos acudían a él en semejantes ocasiones».<sup>14</sup>

Hemos de suponer que entre las curiosidades que maravillaron a los espectadores se encontrarían sus diseños de perspectivas para la puesta en escena de las comedias, destreza que también demostró sobradamente en sus pinturas. Convendría también tener presente, a este respecto, que Tintoretto mantuvo una estrecha relación con el grupo de los denominados Polígrafos, grupo que en Venecia estaba integrado por poetas, editores y hombres de teatro, y que uno de sus mejores amigos fue Andrea Calmo, un comediógrafo veneciano.<sup>15</sup> También sabemos, siempre siguiendo las noticias que aporta su biógrafo, que Tintoretto intervino en la decoración de grandes escenografías construidas en la ciudad de Venecia, como fue el arco efímero levantado en el Lido para el desembarco de Enrique III, rey de Francia (coronado rey en 1575). En esta empresa el artista colaboró con Paolo Veronese, ambos bajo la dirección del insigne arquitecto Andrea Palladio, quien ya había realizado en Vicenza un teatro en madera a la manera clásica.<sup>16</sup> Más tarde, el mismo arquitecto levantó en Venecia, en torno a 1564-65, otro teatro desmontable, posiblemente en el claustro del monasterio de la Caridad, cuyo escenario dispondría de un *frons scaenae* con un triple pasaje tras el que se podrían contemplar escenas de calles en perspectiva.<sup>17</sup> De los teatros en madera construidos por Palladio solo han llegado descripciones, si bien toda aquella experimentación quedaría definitivamente materializada años después en el extraordinario Teatro Olímpico vicentino.

El contacto de los pintores venecianos con Andrea Palladio fue determinante en la concepción escenográfica de algunas de las más conocidas pinturas de esta escuela. En *Cristo en casa de Leví* (1573), Veronés sitúa a los personajes en un extraordinario pórtico concebido a la manera de un *frons scaenae* y detrás pinta un telón figurando una ciudad. Este telón de foro constituye un singular ejemplo de metaescenografía, esto es, una escenografía situada tras la escenografía que envuelve la escena principal del cuadro. En este contexto veneciano se venía empleando desde hacía varias

14. RIDOLFI, Carlo: *Vita de Giacomo Robusti detto il Tintoretto...* Venecia, Guglielmo Oddoni, 1642, p. 88.

15. MOLINA FOIX, Vicente: *op. cit.*, pp. 25-26.

16. Palladio, junto con Giangiorgio Trissino se había estrenado en el terreno de lo efímero en una «bianca scenografia di architetture affimere all' antica: archi trionfali, frontonio, pitture a chiaroscuro addossati agli edifici, lunto un percorso ritmato da obelischii e stature colossali», para la entrada en Vicenza en 1543 del cardenal Nocolò Ridolfi, cfr. BELTRAMINI, Guido: «Andrea Palladio 1508-1580», en BELTRAMINI, Guido & BURNS, Howard (eds.): *Palladio*. Venezia, Marsilio Editore, 2008, p. 2.

17. GONZÁLEZ-ROMÁN, Carmen: *Spectacula...*, pp. 193-210.



FIGURA 4. JACOPO TINTORETTO. *EL LAVATORIO*, 1548 – 1549. MADRID, MUSEO NACIONAL DEL PRADO.

décadas este recurso y es donde debemos situar una de las obras maestras de Jacopo Tintoretto: *El Lavatorio* (ha. 1547) (Figura 4).<sup>18</sup>

Carlo Ridolfi cuenta, en otro conocido pasaje de la vida de Tintoretto, que para pintar utilizaba «curiosos artificios» que consistían en pequeños modelos de cera y de arcilla vestidos con trapos para estudiar mejor los pliegues de los paños y las partes desnudas. Estas figuras las colocaba dentro de, dice literalmente Ridolfi, «pequeñas casas y perspectivas, compuestas con tablas de madera y cartones». La descripción no puede ser más elocuente y debemos interpretar estos artificios como pequeños teatrillos que en sí mismos resultaron, según Ridolfi, «extraordinarias invenciones».<sup>19</sup> En uno de estos pequeños teatros iluminados con velas es posible que Tintoretto concibiera esta gran tela, colocando figurillas que representarían a personajes populares con un aspecto similar a los que aparecían en las comedias de su ya mencionado amigo Andrea Calmo, y con los que el público se identificaba fácilmente, al tiempo que por su aspecto humilde, coincidían con el ideario de las reglas de la cofradía del Santísimo Sacramento de la iglesia de San Marcuola en Venecia, para cuya iglesia fue originalmente realizada la obra.

En el libro publicado por el Museo Nacional del Prado el año 2000 con motivo de la restauración de *El lavatorio*, Miguel Falomir incluía una reconstrucción virtual del escenario de esta obra desprovisto de los «actores». Con ello quería advertir que la teatralidad que destila este impresionante lienzo probablemente se deba más a aquella forma de trabajar de Tintoretto, es decir, construyendo primero un escenario con ayuda de una rigurosa perspectiva e insertando después los personajes en él.<sup>20</sup>

18. En 1547 la Scuola del Santísimo Sacramento de la iglesia de San Marcuola en Venecia encargó a Jacopo Tintoretto el *Lavatorio* y una *Última Cena*, aún *in situ*.

19. RIDOLFI, Carlo: *op. cit.*, p. 8.

20. FALOMIR, Miguel: *Una obra maestra restaurada. El Lavatorio de Jacopo Tintoretto*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2000.

Desde mi punto de vista, además, la composición constituye un singular ejemplo de metaescenografía. El escenario de *El lavatorio* es un monumental pórtico abierto a un imaginario canal veneciano que aparece como telón de foro. Tintoretto supo resolver con habilidad la transición entre el escenario en el que tiene lugar la acción y el decorado del fondo, tratando de evitar el «efecto telón», como advirtió David Rosand, mediante la introducción de unos arbustos estratégicamente situados allí donde el termina el pavimento.<sup>21</sup> Resulta evidente la «cita serliana», como se percató a comienzos de los sesenta Cecil Gould,<sup>22</sup> si bien los elementos de la *scena tragica* han sido simplificados por el pintor. Coinciden varios motivos, como las fachadas situadas a ambos lados, el balcón volado sobre un edificio de la izquierda, el templo coronado por frontón que, situado a la derecha, sobresale de la línea de la calle, el arco de triunfo que cierra la perspectiva, o el obelisco colocado a la derecha.

El mismo decorado serliano se advierte en otra obra pintada por Tintoretto unos seis años más tarde: *Cristo y la adúltera* (1555), conservado en el *Rijksmuseum*. Resulta curioso el modo en que Tintoretto resuelve en esta ocasión la transición entre el espacio escenográfico que ocupan los personajes y el telón de foro. El pintor sitúa tras el pavimento una estrecha franja ajardinada donde coloca algunas figuras, para



FIGURA 5. JACOPO TINTORETTO. CRISTO Y LA ADÚLTERA, 1550–1580. AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM. IMAGEN TRATADA DIGITALMENTE POR ISABEL SOLÍS ALCUDIA.

21. ROSAND, David: «Theater and Structure in the Art of Paolo Veronese», en ROSAND, David: *Painting in Cinquecento Venice. Titian, Veronese, Tintoretto*. New Haven, Yale University Press, 1982.

22. GOULD, Cecil: «Sebastiano Serlio and Venetian Painting». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 25 (1962), citado por FALOMIR, Miguel: *Una obra maestra restaurada*, p. 57.

pasar a continuación a dibujar la escena serliana en la que se advierte con claridad las líneas de fuga del pavimento (Figura 5).<sup>23</sup>

Tintoretto demostró un asombroso rigor en el uso de la perspectiva, pero a medida que fue desarrollando su estilo se fue deshaciendo del esquema canónico inspirado en el escenario serliano. Esto es lo que apreciamos en *La Última Cena* de la iglesia de San Trovaso en Venecia, una pintura que también parece ser el resultado de aquellas composiciones que el pintor veneciano ideaba colocando figuritas de cera o de barro en un pequeño escenario.<sup>24</sup> Ahora bien, resulta sumamente interesante el modo en que el decorado del fondo empleado aquí por el artista se asemeja más, dadas las dimensiones, a un tapiz que a un telón. Si nos acercamos al cuadro, advertimos que prácticamente no hay ningún elemento de transición entre la escena principal interior y el fondo más luminoso que se recorta con total definición tras ella, acentuando, en este caso, un «efecto tapiz».<sup>25</sup>

Como es sabido, El Greco sintió admiración por la pintura de Tintoretto, en especial por aquella de las profundas y estudiadas perspectivas urbanas.<sup>26</sup> En el momento de su llegada a la ciudad de los canales en 1567, el célebre pintor veneciano estaba en el mejor momento de su carrera inmerso en uno de los mayores proyectos de la segunda mitad del XVI, la decoración de la *Scuola de San Rocco*, sin embargo, la producción temprana de El Greco no delata el impacto de esas obras contemporáneas, sino de las realizadas por Tintoretto veinte años atrás. Posiblemente las pinturas de San Rocco eran demasiado complejas y no servían como modelo a un pintor primerizo como era El Greco entonces, que de manera autodidacta debía iniciarse en la «forma latina» de pintar, comenzando por adquirir las nociones básicas sobre perspectiva y anatomía necesarias para realizar una buena composición a la manera occidental. De este modo, «El Greco encontró su guía en las obras de Tintoretto que habían servido a éste para progresar en la década de 1540».<sup>27</sup>

Entre las formas y convenciones que asimila el pintor cretense del célebre artista veneciano, un papel importante lo desempeñan los fondos concebidos como escenografías a la manera serliana. En algunas de las versiones de *La curación del ciego*, pintadas por El Greco en Venecia o Roma antes de su traslado a España en 1576, advertimos los motivos tintoretianos: suelos con despiece geométrico y

23. Sobre la cultura arquitectónica y el valor de la perspectiva en Tintoretto, veáse, entre otras publicaciones la reciente aportación de GROSSO, Marsel y GUIDARELLI, Gianmario: *Tintoretto e l'architettura*. Venezia, Marsilio, 2018.

24. FALOMIR, Miguel: *Tintoretto...*, p. 307.

25. No puedo dejar de volver a mencionar aquí el excelente estudio de Javier Portús en el catálogo de la exposición *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España* donde, a propósito del contenido metapictórico de *Las Hilanderas* subrayado por el tapiz del fondo.

26. Acerca de la relación de El Greco con la arquitectura y la perspectiva, véanse desde los clásicos estudios de WETHEY, Harold Edwin: *El Greco and his School*. Princeton, Princeton University Press, 1962, o de PAVÓN MALDONADO, Basilio: «El Greco arquitecto», *Archivo Español de Arte*, 35, 1962, pp. 209-220; pasando por imprescindibles investigaciones al respecto realizadas en torno a la figura de El Greco por MARIAS, Fernando, y de la cual baste mencionar aquí el libro publicado junto a Bustamante, Agustín: *Las ideas artísticas de El Greco*. Madrid, Cátedra, 1981. Más recientemente, BÉRCHEZ, Joaquín: *El Greco. Architetto de retablos*. Madrid, Instituto Cervantes, 2014; Véase, así mismo, GONZÁLEZ-ROMÁN, Carmen: «Más de 'opiniones y paradojas'. El Greco y las ideas en torno a la arquitectura en la España de su época», en ALMARCHA, Esther & alii.: *El Greco en su IV Centenario: patrimonio hispánico y diálogo intercultural*. Toledo, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, pp. 425-444.

27. FALOMIR, Miguel: «El Greco y la pintura veneciana», *Archivo secreto. Revista cultural de Toledo*, 6 (2015), p. 257.

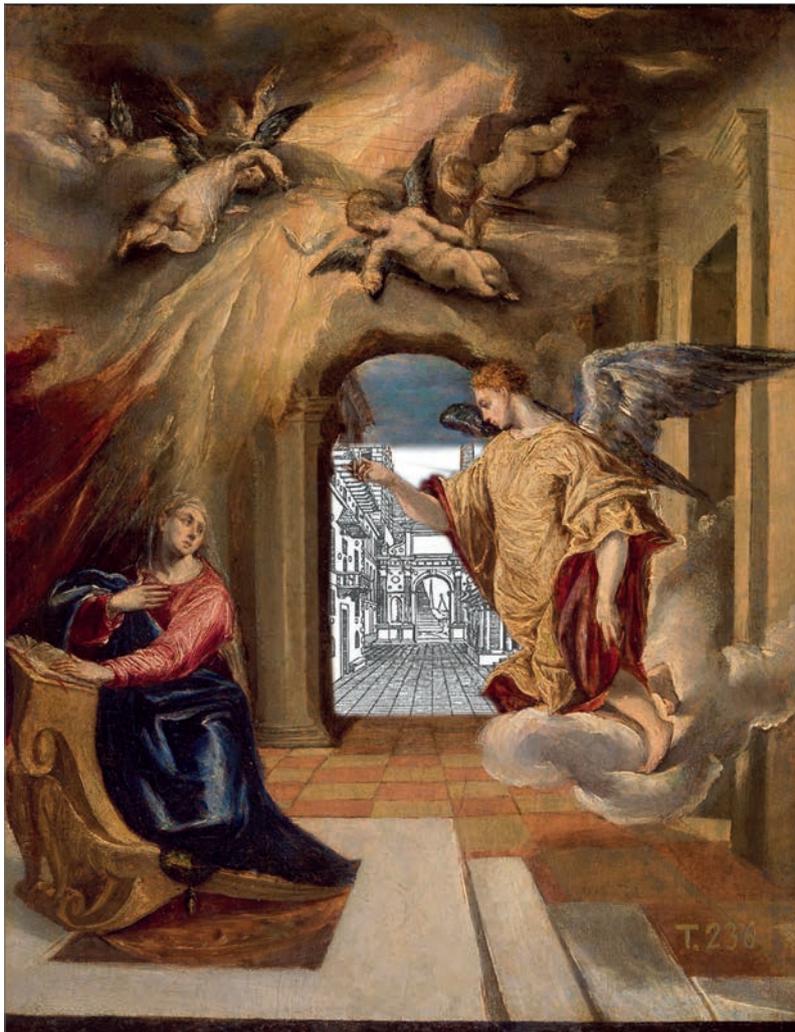


FIGURA 6. EL GRECO, *LA ANUNCIACIÓN*, 1570–1572. MADRID, MUSEO NACIONAL DEL PRADO. IMAGEN TRATADA DIGITALMENTE POR ISABEL SOLÍS ALCUDIA.

arquitecturas proyectadas hacia un punto de fuga. No hay que perder de vista que se trata de obras anacrónicas en el panorama pictórico italiano de los años 70. A su etapa italiana pertenece también *La Anunciación* (1570-1572) del Museo Nacional del Prado. El paisaje urbano que pinta El Greco en este cuadro reproduce el tipo de perspectiva empleada, como hemos visto, por Tintoretto, aunque la vista urbana se nos presenta aquí con menos de definición. Sin embargo, un tratamiento digital de dicho fondo permite hacer coincidir el arco que cierra la perspectiva, así como detalles concretos de la fachada de los edificios situados a la izquierda con los pórticos y con el balcón característico de la escenografía serliana (Figura 6). Esta vista urbana funciona aquí de nuevo como una metaescenografía, resultando particularmente interesante el modo en que el pintor parece querer hacer explícito el recurso de telón pintado. Si miramos con atención, allí donde se interrumpe el ajedrezado del pavimento del edificio que acoge la escena se advierten unos bordes blancos que acentúan un efecto telón. Con ello, parece querer deslindar el espacio de la representación del espacio

figurado.<sup>28</sup> El cretense siguió incluyendo vistas urbanas en sus pinturas, como se advierte en las distintas versiones de *La expulsión de los mercaderes del templo* pero, como le sucedió a su admirado maestro veneciano, al ir desarrollando su estilo aquellas imágenes se hicieron más lacónicas hasta prácticamente desaparecer.



FIGURA 7. PARIS BORDONE, *EL BAÑO DE BETSABÉ*, H. 1545. COLONIA, WALLRAF-RICHARZT MUSEUM. PHOTO: © RHEINISCHES BILDARCHIV

En el entorno artístico veneciano encontramos otros ejemplos de metaescenografías pintadas. Paris Bordone, que fue reconocido como excelente pintor de perspectivas,<sup>29</sup> en el cuadro titulado *El baño de Betsabé* (Figura 7), datado

28. Ineludiblemente, se hace preciso a este respecto volver a mencionar aquí el imprescindible libro de STOICHITA, Victor: *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000.

29. BOSCHINI, Marco: *Le ricche minere della pittura veneziana*. Venezia, Francesco Nicolini, 1674. Boschini señala respecto a Paris Bordone «Nell' Architettura poi fece maraviglie: oiche si vedono esempi di sfuggimenti di

en torno a 1545-1549, sitúa detrás del jardín donde se encuentran los personajes principales, un pavimento sobre el que se asienta la *scena tragica* serliana. Al prestigioso historiador del arte Hans Belting no le pasó inadvertido de qué manera «en este cuadro la relación entre pintura y teatro se invierte, es decir, la perspectiva teatral transforma también la obra en un teatro pintado».<sup>30</sup> En otras obras, Bordone siguió inspirándose en el escenario serliano, como en *La aparición de la Sibila a Augusto* (ha. 1550) del Museo Puskin de Moscú, si bien en esta pintura, como en otras más tardías, lo que antes constituía la iconografía del telón de foro pasa a un primer plano de la composición, acogiendo a personajes que transitan por escenarios sobredimensionados. Así se advierte también en la *Batalla de gladiadores* del *Kunsthistorischesmuseum* de Viena (ca. 1560) (Figura 8), donde nuevamente un grandilocuente escenario urbano envuelve escenográficamente la concurrida escena donde tiene lugar la lucha.



FIGURA 8. PARIS BORDONE, *BATALLA DE GLADIADORES*, CA. 1560. VIENA, KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, GEMÄLDEGALERIE.

En el siglo XVII fueron varios los pintores paisajistas que destacaron por sus *vedute*. Sin embargo, y pese a la prestancia otorgada por muchos de ellos a las profundas y calculadas perspectivas arquitectónicas, la imagen del decorado serliano se fue desvaneciendo. De un lado, surgieron visiones de la ciudad contemporánea en las que se realzan las nuevas construcciones y ámbitos urbanos, como la Basílica de San Pedro o las grandes plazas. En ocasiones, los artistas reflejan una imagen

Prospettiva così bene rappresentati che formano concerti di rarità, ed in particolare nell' Albergo della Scuola di San Marco, ove esso autore figurò l' Historia, quando quel Vecchio Barcauolo portò in Collegio al Serenissimo Principe l' anello datoghe da San Marco, che veramente è cosa rara...», pp. 56-57.

30. BELTING, Hans: *op. cit.*, pp. 160-164.

idealizada y nostálgica de las ruinas, como advertimos en las vistas del foro (*Campo Vaccino*) de Claudio de Lorena. Y aunque edificios como el Coliseo o los templos clásicos no dejan de estar presente en las composiciones alegóricas de Lorena, como en *Paisaje con el entierro de Santa Serapia* (ca.1639, Museo Nacional del Prado), tales monumentos aparecen subsumidos en un entorno bucólico o pintoresco. Con todo, aún hallamos la influencia de la *scena tragica* serliana en *La Peste de Asdod*, pintada por Nicolas Poussin (1630-1631) (Figura 9).



FIGURA 9. NICOLAS POUSSIN. LA PESTE DE ASHDOD, 1630. PARÍS, MUSEO DEL LOUVRE. WIKIMEDIA COMMONS. DOMINIO PÚBLICO.

Por los mismos años se pintan composiciones en las que el interés por las ruinas convive con construcciones recientes, tales son las vistas arquitectónicas de Viviano Codazzi, uno de los primeros artistas italianos del *Seicento* en adoptar el tipo de perspectiva arquitectónica con la que se anticipa a las *vedute* y caprichos de Canaletto, Carlevaris y Bellotto de la centuria siguiente.<sup>31</sup> Sin embargo, todavía en algunas pinturas de Codazzi se aprecia cierta impronta escenográfica en los

31. A propósito de las *vedute* pintadas por estos artistas, en especial por Bellotto, véase entre otros trabajos publicados por MARINELLI, Sergio: «I lumi neri dell'illuminista», en KOWALCZYK, Bożena Anna (ed.), *Bellotto e Canaletto: lo stupore e la luce*. Milán, Silvana, 2016.

fondos arquitectónicos que pinta, en obras como las dedicadas a las entradas de emperadores, realizadas en colaboración con Domenico Garciulo, valga de ejemplo la *Entrada triunfal de Constantino en Roma* (1636-1638) (Figura 10). En este tipo de vistas, al igual que en las realizadas por otros artistas del entorno romano especializados en arquitecturas, como Michelangelo Cerquozzi, las escenas urbanas oscilan entre el interés por la arqueología y la representación de la contemporaneidad, sin olvidar junto al estudio del aire o la luz, la rigurosa aplicación de la perspectiva lineal.<sup>32</sup>



FIGURA 10. V. CODAZZI Y D. GARGIULO. *ENTRADA TRIUNFAL DE CONSTANTINO EN ROMA*. 1636-1638. MADRID, MUSEO NACIONAL DEL PRADO.

Mención aparte merecen las escenografías urbanas pintadas por los artistas del norte que cultivaron el nuevo género también conocido como capricho arquitectónico. Son vistas de edificios y ciudades no solo desconocidas o irreconocibles sino, incluso, imposibles.<sup>33</sup> La perspectiva arquitectónica que, en otros contextos, constituye el telón de fondo o el escenario de la historia representada pasa en este tipo de pinturas a convertirse definitivamente en la protagonista. En la obra del holandés Hans Vredeman de Vries, en concreto en su libro *Perspectiva* (Leiden, 1604) aparecen modelos de plazas grandiosas, fuentes, patios, jardines, etc., recreando una suntuosa arquitectura palaciega que parece anunciar el esplendor de la escenografía barroca (Figura 11).<sup>34</sup> Se trata de vistas urbanas que simulan

32. Una excelente exposición sobre la representación de arquitecturas en la pintura fue la organizada hace unos años por el Museo Thyssen-Bornemisza y la Fundación Caja Madrid titulada *Arquitecturas pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII* (Madrid, 18 octubre de 2011 al 22 enero de 2012). La bibliografía sobre el uso de la perspectiva lineal en los pintores de la Edad Moderna es muy extensa, citaré aquí tan solo el estudio «clásico» de KEMP, Martin: «La perspectiva lineal de Rubens a Turner», en *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat* (1990). Madrid, Akal, 2000, pp. 111-180.

33. AZARA, Pedro: «Castillos en el aire, ciudades en el cielo. Arquitecturas imaginarias en el arte occidental», en *La ciudad que nunca existió. Arquitecturas fantásticas en el arte occidental*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2004, pp. 13-32.

34. Veáanse, entre otras aproximaciones a la obra de De Vries el completo estudio de HEUER, Christopher P.: *The city rehearsed: object, architecture and prints in the worlds of Hans Vredeman de Vries*. London & New York, Routledge, 2009.

estar dispuestas a servir de sustento a la acción de un drama.<sup>35</sup> Pedro Azara destacó la labor de Hans Vredeman de Vries como arquitecto de grandes escenografías callejeras para el desfile de monarcas y se percató de algo que, a nuestro propósito, considero relevante:

«algunas de estas imágenes muestran edificios o ciudades que no se distinguen, justamente, de los que aparecen en los fondos teatrales. **Las fachadas parecen (pintadas sobre) telones de fondo**, como si detrás de ellas no hubiera nada, como si allí no se viviera».<sup>36</sup>

La influencia de H. Vredeman de Vries se hará pronto notar en algunos grabados publicados por los hermanos Joannes y Lucas van Doetecum, cuyas perspectivas urbanas evocan algunos de los arquetipos de Serlio para las escenas trágica y cómica, un prototipo que se repite también en otros pintores del mismo contexto, desde Paul Vredeman de Vries a Dirik van Denle. De este modo lo constató Delfín Rodríguez:

«Y muy posiblemente esa concepción escenográfica de la arquitectura, articulada en estampas entendidas como ejercicios disponibles de perspectivas, así como el valor modal y de *decoro* de los órdenes, procediera del modelo propuesto en la extraordinariamente influyente interpretación que Sebastiano Serlio (1474-1554) hiciera, en ambos casos, de Vitruvio. Fue precisamente en su *Secondo libro dell' Architettura* (1545), en el que el arquitecto y teórico boloñés, codificó gráficamente las vitruvianas *scena trágica*, *scena comica* y *scena satirica*, de tan decisivas consecuencias en la pintura de arquitecturas y de perspectivas y en la ordenación de la escenografía teatral del Renacimiento».<sup>37</sup>

La intrínseca relación entre arquitectura, perspectiva y ciudad que desde el *Quattrocento* se advierte tanto en la pintura como en el teatro, se vuelve a hacer evidente en el siglo XVIII. Es importante recordar que los más importantes pintores de *vedute* tuvieron formación o una actividad relevante como escenógrafos, tal fue el caso del pintor Antonio Joli, o de arquitectos tan decisivos en este período como Filippo Juvara.<sup>38</sup>

Más de cuatro siglos después de que las primeras vistas de ciudades en perspectiva fuesen empleadas tanto en los escenarios como en la pintura, Picasso pinta para los *Ballets Rusos* escenografías que evocan la escena urbana de matriz renacentista. En más de una ocasión se ha indicado que el telón de obertura de *Parade* es la primera gran composición que realiza Picasso en su vuelta al clasicismo, pues parece respetar algunas de las convenciones mantenidas por el teatro naturalista desde que en el Renacimiento se formularon las reglas del escenario en perspectiva. Picasso ponía

35. GONZÁLEZ-ROMÁN, Carmen: *Spectacula...*, p. 358-361.

36. AZARA, Pedro: *op. cit.*, p. 18. La negrita es mía.

37. RODRÍGUEZ, Delfín: «De arquitectura y ciudades pintadas. Metáforas del tiempo, del espacio y del viaje», en *Arquitecturas pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2011, pp. 29-30. Véase también, PAUWELS, Yves: «La cultura arquitectónica y los decorados de la pintura en los siglos XVI-XVII», en *Arquitecturas pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2011, pp. 73-86.

38. RODRÍGUEZ, Delfín: «De arquitectura y ciudades pintadas...», p. 48. Véase también, GONZÁLEZ-ROMÁN, Carmen: «Tendencias de la escenografía en el entorno goldoniano», *Rivista di Letteratura Teatrale*, 5, 2012, pp. 125-135.



FIGURA 11. HANS VREDEMAN DE VRIES. *ARQUITECTURA FANTÁSTICA CON PERSONAJES*. 1654. MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO. FUENTE: WIKIMEDIA COMMONS. DOMINIO PÚBLICO.

a prueba con este telón las expectativas de un sector de público que acudía al teatro esperando, posiblemente, encontrarse con el Picasso del cubismo. Sin embargo, mientras sonaban las primeras notas, lo que los espectadores contemplaban era una escena narrativa en la que un vendedor y unos músicos miran a la niña que se balancea sobre una yegua convertida en Pegaso.<sup>39</sup> La escena pintada por Picasso, que debía reproducir un ambiente de calle, remite a un escenario teatral, estamos en este caso ante el teatro dentro del teatro. Pero en el escenario pintado adquieren un particular protagonismo las líneas del pavimento, que insinúan un recorrido en perspectiva, con cortinas a modo de bastidores situados a ambos lados de la escena y, como fondo de toda la composición, un arco a modo de ruina clásica.

Es posible que Picasso, en su visita al *Museo di San Martino* en Nápoles, donde adquirió la fotografía de una escena de la *commedia dell'arte* que se conserva en su álbum de dibujos de 1917,<sup>40</sup> o en otra de sus visitas italianas pudiera contemplar el tipo de escenografía *all'italiana* que insinúa el telón de *Parade*. En efecto, el Museo

39. El tema se ha interpretado desde diversos puntos de vista. En general, se ha vinculado este retorno a lo clásico con el viaje que realizó Picasso a Italia para encontrarse con Diaghilev y los *Ballets Rusos* y ultimar los preparativos de *Parade*. Werner Spies relacionó el telón de Picasso con una de las *Scene popolari di Napoli*, del pintor Achille Vianelli. En concreto, con una estampa titulada *Taverna* de hacia 1831, cuyos originales serían contemplados por Picasso ya que se conservan dos fotografías de dichas aguatinas en el cuaderno de 1917 que Picasso llevaba a raíz de su viaje por Italia, véase SPIES, Werner: «Parade: la pieza didáctica antinómica», en OCAÑA I GOMÀ, M<sup>a</sup> Teresa (ed.), *Picasso y el teatro. Parade, Pulcinella, Cuadro flamenco, Mercure*. Barcelona, Institut de cultura de Barcelona, Museo Picasso, 1996, pp. 22-29.

40. *Ibidem*.

di San Martino de Nápoles posee una sección dedicada a la historia del teatro napolitano, con diseños de escenografías, retratos, etc. Una de las piezas que pudo conocer Picasso es un óleo pintado por Michele Foschini que representa el interior del teatro de San Carlo durante la representación de un ballet a finales del XVIII. Allí mismo se conservan los diseños de escenografías de Antonio Niccolini, arquitecto y escenógrafo de la corte napolitana del *settecento*.

En este retorno a lo clásico, Picasso se inspira con mayor énfasis en las perspectivas ilusionistas de la escenografía renacentista cuando trabaja en los bocetos preparatorios del telón del ballet *Pulcinella* (1920). Los pequeños apuntes que incluye Douglas Cooper en su imprescindible libro *Picasso Theatre*, muestran como el artista llega a dibujar un esquema en el que las líneas de la composición fugan hacia un punto situado en el fondo de la escena.<sup>41</sup> En otra ocasión, los esbozos para *Pulcinella* ofrecen vistas en perspectiva<sup>42</sup> que recuerdan las composiciones en ángulo con las que Galli Bibbiena revolucionó la escenografía barroca. En un dibujo a lápiz y tinta, Picasso representa parte de la sala, el arco del proscenio y, al fondo, tras un marco trapezoidal, una perspectiva con edificios a un lado y otro.<sup>43</sup> En el telón definitivo de *Pulcinella* se consolidará esta disposición preliminar, situando al fondo una escena con edificios dispuestos a ambos lados de una calle y delante una serie de palcos desde los cuales, en esta ocasión, unos personajes se asoman dirigiendo sus gestos y miradas hacia nosotros.<sup>44</sup> Todo el conjunto queda enmarcado por un arco de proscenio clásico. Al pintar un telón dentro de un telón, el artista genera una inquietante ambigüedad espacial, al tiempo que propicia un singular juego de miradas que integran al espectador en el espacio de la representación. Tal es el efecto provocado por esta sugerente metaescenografía.

## LA PERSPECTIVA URBANA: UNA IMAGEN «SUPERVIVIENTE»

Resultaría inabarcable en este espacio aludir a todas aquellas creaciones de las vanguardias del siglo XX en las que se recrea, sugiere, reproduce, altera o destruye el prototipo de escenario compuesto por una perspectiva urbana. No es ese, ni ha sido hasta ahora, el propósito de este artículo. Bastaría, sin embargo, mencionar a modo de ejemplo los paisajes metafísicos de Giorgio de Chirico, o la anteriormente citada obra de Delvaux, en cuyos surreales y sintéticos escenarios se rememora la escenográfica disposición de la arquitectura. Cabría aludir también, como precursor de este tipo de imágenes sintéticas de la ciudad, al pintor simbolista belga Leon Spilliaert y obras como *Galeries royales d'Ostende* (1908),<sup>45</sup> donde la arquitectura situa-

41. COOPER, Douglas: *Picasso Theatre*, New York, Harry N. Abrams, 1987, figura 267.

42. *Idem*, figura 268.

43. *Idem*, figura 249.

44. Véase un detalle de uno de los dibujos preparatorios del telón final en la siguiente web: <<https://csosoundsandstories.org/pulcinella-stravinskys-discovery-of-the-past/>> [Consulta: 20-4-2019].

45. Véase esta obra y otros cuadros similares del artista en la web: *Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*: <<https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/leon-spilliaert-galeries-royales-d-ostende?letter=s&artist=spilliaert-leon-1>> [Consulta: 20-4-2019].

da a un lado de la composición dibuja un pronunciado escorzo hasta fundirse en el horizonte con el paisaje.

Toda esta, si se me permite, «tradición escenográfica» quiero suponer que viene dada por las imágenes de vistas urbanas en perspectiva usadas en el teatro y en las artes visuales desde el Renacimiento italiano, las cuales han venido siendo fijadas culturalmente. Pero también, qué duda cabe, debemos relacionar el uso de esta particular iconografía con un determinado modo de visión que incluso en las primeras fotografías del siglo XIX siguió siendo proyectivo, estático y monofocal. No es casual, como advirtió Juan Antonio Ramírez, que las primeras fotografías fuesen vistas urbanas tomadas desde una ventana, «como si estuviera latiendo en ellas aquella idea de la pirámide visual seccionada por una apertura rectangular transparente (un velo), que tanto encandiló a los teóricos renacentistas».<sup>46</sup> Una construcción visual que descubrimos también en el cine e incluso, más recientemente, con afán hiperrealista, en videojuegos como *Assassin's Creed II*.

Visto desde otro ángulo, la simulación de un espacio urbano en perspectiva como fondo de una obra plástica constituye el punto de partida para la negación de dicha convención figurativa. Esta es la actitud sostenida por algunos artistas de vanguardia, allí donde la lógica y la aplicación del procedimiento geométrico que genera la ilusión de profundidad es sustituida por la idea o la imagen simbólica de ella. De este modo podríamos interpretar el fotomontaje de Paul Citroën, *Metrópolis* (1923),<sup>47</sup> un verdadero compendio de calles y edificios en los que destacan los hitos arquitectónicos de diferentes ciudades. Alfredo Aracil y Delfín Rodríguez sostenían a propósito de los fotomontajes de temática similar creados por Citroën que «la permanencia de la ciudad tradicional viene anunciada con la presencia de edificios de carácter representativo, de fuertes connotaciones simbólicas e ideológicas y apoyados en el prestigio cultural de los códigos clásicos».<sup>48</sup> Pese a que las escalas y las perspectivas se confunden y se anulan pretendidamente, estas imágenes recortadas por Citroën de diferentes paisajes urbanos las podemos llegar a reconstruir y ordenar en nuestra imaginación sin mucho esfuerzo. En un análisis general de la apariencia formal de las obras pictóricas de vanguardia se advierte, en este sentido, dos tipos de acercamiento a la representación en perspectiva. De un lado, a través de la negación de la misma y, de otro, la destrucción del espacio ilusionista desde un respeto aparente de las formas que pretende en última instancia cuestionar, aún más si cabe, el valor de la representación.<sup>49</sup>

Se trate de reminiscencias, o de una invocación, estamos hablando en estos casos de la pervivencia o remanencia, más o menos consciente, de una imagen. A propósito de esta cuestión, no puedo dejar de mencionar aquellos conceptos que tanto han

46. RAMÍREZ, Juan Antonio: *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*. Madrid, Akal, 2009, p. 17.

47. Véase una reproducción fotográfica del collage original en la web del MOMA NY: <<https://www.moma.org/interactives/objectphoto/objects/83984.html>> [Consulta: 20-4-2019].

48. ARACIL, Alfredo & RODRÍGUEZ, Delfín: *El siglo XX: entre la muerte del arte y el arte moderno*. Madrid, Akal, 1998, p. 131.

49. MARTÍNEZ SILVENTE, M<sup>a</sup> Jesús: «La perspectiva como superviviente de la tradición clásica: De la arquitectura de las formas a la perspectiva del ombligo», en GONZÁLEZ-ROMÁN, Carmen (ed.) *A través de la mirada. Anatomía, arquitectura y perspectiva en la tradición artística occidental*. Madrid, Abada, 2014, p. 270.

aportado a la noción de tiempo en la historia del arte y, en especial, al análisis cultural de la imagen. Me refiero a las aportaciones del ya citado Didi Huberman,<sup>50</sup> pero también Mieke Bal<sup>51</sup> y, más recientemente, A. Nagel y Ch. S. Wood,<sup>52</sup> y a sus respectivos análisis en torno a la «supervivencia», «cita» y «anacronismo» de las imágenes que, en cualquiera de sus despliegues argumentativos y aplicaciones concretas, valdrían para situar el análisis de las obras que vengo mencionando:

«[la forma superviviente] no sobrevive triunfalmente a la muerte de sus concurrentes. Muy al contrario, sobrevive, sintomática y fantasmalmente, a su propia muerte: desapareciendo en un momento dado de la historia, reapareciendo más tarde en un momento en que quizás ya no se la esperaba y habiendo sobrevivido, en consecuencia, en los limbos todavía mal definidos de una «memoria colectiva».<sup>53</sup>

Si con *Las Bellas errantes* de Delvaux comenzábamos hablando de «supervivencia», por lo que supone de «reaparición» de la *scena tragica* de Serlio, merece la pena detenerse, para finalizar, en la obra de Marx Ernst *2 niños amenazados por un ruiseñor* (1924).<sup>54</sup> Definida por el propio artista como «la última consecuencia de sus primeros collages», muestra sobre una superficie pintada varias piezas de madera. La perspectiva acelerada que va desde la casita en relieve, construida en plano frontal sobre el soporte pictórico en dirección al arco monumental pintado al fondo evoca, nuevamente, la escena serliana. La combinación de lo construido y lo pintado ¿podría interpretarse como una imagen «superviviente» de los edificios dispuestos en relieve que Serlio situaba a ambos lados del escenario en combinación con la perspectiva pintada al fondo? En cualquier caso, este collage de Ernst nos permite situar conceptualmente la obra en un ámbito de estudio a explorar, el de las metaescenografías pintadas en el arte contemporáneo.

50. DIDI-HUBERMAN, George: *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte* (1990). Murcia, CENDEAC, 2010; *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2000), Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006; *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (2002), Madrid, Abada, 2013.

51. BAL, Mieke: *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago, Chicago University Press, 1999.

52. NAGEL, Alexandre & WOOD, Chistopher S.: *Renacimiento anacronista* (2010). Madrid, Akal, 2017.

53. DIDI-HUBERMAN, George. *La imagen superviviente...*, op. cit., p. 60.

54. Véase la obra y la ficha técnica en la web del MOMA NY: <<https://www.moma.org/collection/works/79293>> [consulta: 18 abril 2019].

## BIBLIOGRAFÍA

- ALIVERTI, Maria Inés: *Una scena di città attribuita a Sebastiano Serlio: breve saggio di iconología teatrale*. Pisa, ETS, 2008.
- ARACIL, Alfredo & RODRÍGUEZ, Delfín: *El siglo XX: entre la muerte del arte y el arte moderno*. Madrid, Akal, 1998.
- AZARA, Pedro: «Castillos en el aire, ciudades en el cielo. Arquitecturas imaginarias en el arte occidental», en *La ciudad que nunca existió. Arquitecturas fantásticas en el arte occidental*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2004, pp. 13-32.
- BAL, Mieke: *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago, Chicago University Press, 1999.
- BELTING, Hans: *Florenia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Madrid, Akal, 2012.
- BELTRAMINI, Guido: «Andrea Palladio 1508-1580», en BELTRAMINI, Guido & BURNS, Howard (eds.): *Palladio*. Venezia, Marsilio Editore, 2008.
- BÉRCHEZ, Joaquín: *El Greco. Arquitecto de retablos*. Madrid, Instituto Cervantes, 2014.
- BONET CORREA, Antonio: «La perspectiva, el territorio y la escenografía renacentista en Maquiavelo», *Boletín de Arte*, 25 (2014), pp. 27-41.
- BOSCHINI, Marco: *Le ricche minere della pittura veneziana (1664)*. Venezia, Francesco Nicolini, 1674. Disponible en: <<https://archive.org/details/lericcheminerede00bosch/page/n7>> [Consulta: 19-4-2019].
- CAMEROTA, Filippo: *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*. Milán, Mondadori Electa, 2006.
- COOPER, Douglas: *Picasso Theatre*, New York, Harry N. Abrams, 1987.
- DAMISCH, Hubert: «Figuras de la desenvoltura», en DAMISCH, Hubert: *El origen de la perspectiva*. Madrid, Alianza, 1997, pp. 167-196.
- DIDI-HUBERMAN, George: *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte* (1990). Murcia, CENDEAC, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, George: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2000), Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, George: *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (2002), Madrid, Abada, 2013.
- FALOMIR, Miguel: «El Greco y la pintura veneciana», *Archivo secreto. Revista cultural de Toledo*, 6 (2015), pp. 253-262.
- FALOMIR, Miguel: *Una obra maestra restaurada. El Lavatorio de Jacopo Tintoretto*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2000.
- FALOMIR, Miguel: *Tintoretto*. Museo Nacional del Prado, El Viso, 2007.
- GONZÁLEZ-ROMÁN, Carmen: *Spectacula. Teoría, Arte y Escena en la Europa del Renacimiento*. Málaga, Universidad de Málaga, 2001.
- GONZÁLEZ-ROMÁN, Carmen: «Escenografías a la italiana en la corte de Felipe II», *Goya*, 331, 2010, pp. 99-109.
- GONZÁLEZ-ROMÁN, Carmen: «Tendencias de la escenografía en el entorno goldoniano», *Rivista di Letteratura Teatrale*, 5, 2012, pp. 125-135.
- GONZÁLEZ-ROMÁN, Carmen: «Más de 'opiniones y paradojas'. El Greco y las ideas en torno a la arquitectura en la España de su época», en ALMARCHA, Esther & alt.: *El Greco en su IV*

- Centenario: patrimonio hispánico y diálogo intercultural*. Toledo, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, pp. 425-444.
- GONZÁLEZ-ROMÁN, Carmen (ed.) *A través de la mirada. Anatomía, arquitectura y perspectiva en la tradición artística occidental*. Madrid, Abada, 2014.
- GONZÁLEZ-ROMÁN, Carmen & SOLÍS, Isabel: «Reconstructing the image of the ideal city in Renaissance painting and theatre: Its influence in specific urban environments. Digital technology and visual culture», en GAGO, Alexandra & alt. (eds.): *Cities in the Digital Age: Exploring Past, Present and Future*. Lisboa, CITCEM, 2019, pp. 29-45.
- GOULD, Cecil: «Sebastiano Serlio and Venetian Painting». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 25 (1962), 56-64.
- GROSSO, Marsel y GUIDARELLI, Gianmario: *Tintoretto e l'architettura*. Venezia, Marsilio, 2018.
- HEUER, Christopher P.: *The city rehearsed: object, architecture and prints in the worlds of Hans Vredeman de Vries*. Londres y Nueva York, Routledge, 2009.
- KEMP, Martin: «La perspectiva lineal de Rubens a Turner», en *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat* (1990). Madrid, Akal, 2000, pp. III-180.
- MARINELLI, Sergio: «I lumi neri dell' illuminista», en KOWALCZYK, Bozena Anna (ed.), *Bellotto e Canaletto: lo stupore e la luce*. Milán, Silvana, 2016.
- MARTÍNEZ SILVENTE, M<sup>a</sup> Jesús: «La perspectiva como superviviente de la tradición clásica: De la arquitectura de las formas a la perspectiva del ombligo», en GONZÁLEZ-ROMÁN, Carmen (ed.) *A través de la mirada. Anatomía, arquitectura y perspectiva en la tradición artística occidental*. Madrid, Abada, 2014, pp. 269-280.
- MARÍAS, Fernando & BUSTAMANTE, Agustín: *Las ideas artísticas de El Greco*. Madrid, Cátedra, 1981.
- MERINO PERAL, Esther: *El reino de la ilusión: Breve historia y tipos de espectáculo, el arte efímero y los orígenes de la escenografía*. Universidad de Alcalá, 2006.
- MOLINA FOIX, Vicente: *Tintoretto y los escritores*. Madrid, Galaxia Gutemberg, Museo Nacional del Prado, 2007.
- NAGEL, Alexandre & WOOD, Chistopher S.: *Renacimiento anacronista* (2010). Madrid, Akal, 2017.
- PAUWELS, Yves: «La cultura arquitectónica y los decorados de la pintura en los siglos XVI-XVII», en *Arquitecturas pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2011, pp. 73-86.
- PAVÓN MALDONADO, Basilio: «El Greco arquitecto», *Archivo Español de Arte*, 35, 1962, pp. 209-220.
- PORTÚS, Javier: *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016.
- RAMÍREZ, Juan Antonio: *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*. Madrid, Akal, 2009.
- RIDOLFI, Carlo: *Vita de Giacompo Robusti detto il Tintoretto...* Venecia, Guglielmo Oddoni, 1642, p. 88. Disponible en: <[https://ia601201.us.archive.org/6/items/bub\\_gb\\_QDz4so7NkjAC/bub\\_gb\\_QDz4so7NkjAC.pdf](https://ia601201.us.archive.org/6/items/bub_gb_QDz4so7NkjAC/bub_gb_QDz4so7NkjAC.pdf)> [Consulta: 19-4-2019].
- RODRÍGUEZ, Delfín: «De arquitectura y ciudades pintadas. Metáforas del tiempo, del espacio y del viaje», en *Arquitecturas pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2011, pp. 19-52.
- ROSAND, David: «Theater and Structure in the Art of Paolo Veronese», en ROSAND, David: *Painting in Cinquecento Venice. Titian, Veronese, Tintoretto*. New Haven, Yale University Press, 1982.
- RUFFINI, Franco: *Commedia e festa nel rinascimento. La Alandria alla corte di Urbino*. Bologna, Il Mulino, 1986.

- SPIES, Werner: «Parade: la pieza didáctica antinómica», en OCAÑA I GOMÀ, M<sup>a</sup> Teresa (ed.), *Picasso y el teatro. Parade, Pulcinella, Cuadro flamenco, Mercure*. Barcelona, Institut de cultura de Barcelona, Museo Picasso, 1996, pp. 22-29.
- STOICHITA, Victor: *La invención el cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea* (1993). Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000.
- TAMBURINI, Elena: *Il quadro della visione. Arcoscenico e altri sguardi ai primordi del teatro moderno*. Roma, Bulzoni, 2004.
- WETHEY, Harold Edwin: *El Greco and his School*. Princeton, Princeton University Press, 1962.
- ZORZI, Ludovico: *Il teatro e la città*. Torino, Einaudi, 1977.



# AD VITANDAM CONFUSIONEM. UNA APROXIMACIÓN ANALÍTICA AL TRATADO SOBRE PERSPECTIVA DE ANDREA POZZO

## AD VITANDAM CONFUSIONEM. AN ANALYTICAL APPROACH TO ANDREA POZZO'S TREATISE ON PERSPECTIVE

Sara Fuentes Lázaro<sup>1</sup>

Recibido: 12/04/2019 · Aceptado: 30/07/2019  
DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2019.24219>

### Resumen

El tratado *Perspectiva Pictorum Architectorum* es uno de los principales méritos que han consagrado al hermano coadjutor Andrea Pozzo (1642-1709) como el más renombrado artista de la Compañía de Jesús. A pesar de haber servido a pintores, geómetras y arquitectos del último Barroco en cuatro continentes como fuente de formación y repertorio visual, sigue siendo un texto citado mayormente de modo superficial. El presente examen de sus contenidos pretende analizar su organización y los diferentes propósitos que fundamentaron la obra, esto es: ponderar la arquitectura de la Orden y del propio Pozzo; servir de eficaz manual de taller; y, entonces como hoy en día, interesar como objeto de bibliofilia.

### Palabras clave

Andrea Pozzo; *Perspectiva Pictorum Architectorum*; Compañía de Jesús; álbum de arquitectura; manual de perspectiva; libros-recuerdo; bibliofilia; *liber inventionis*.

### Abstract

The treatise *Perspective Pictorum Architectorum* is one of the main reasons that have consecrated brother coadjutor Andrea Pozzo (1642-1709) as the most renowned artist of the Society of Jesus. Despite having served painters, geometers and architects of four continents as a source of instruction and visual repertoire during the Late Baroque, it still remains –save honorable exceptions– as a superficially read text. Our examination of its contents analyzes how the plates were grouped to fulfill the different functions which the treatise was meant to accomplish, i.e.: praising Jesuit architecture and the one designed by Pozzo himself; being effective as a workshop manual; and, then as now, drawing attention to its character as an object of bibliophilia.

---

1. Universidad a Distancia de Madrid UDIMA. C. e.: [sara.fuentes@udima.es](mailto:sara.fuentes@udima.es)

## Keywords

Andrea Pozzo; *Perspectiva Pictorum Architectorum*; Society of Jesus; architecture albums; perspective manuals; souvenir books; bibliophilia; *liber inventionis*.

.....

## 1. DESCRIPCIÓN Y PRIMERAS EDICIONES

El primer volumen de *Perspectiva Pictorum et Architectorum* en el primer estado de su *editio princeps* estaba formado por 108 folios de 400 x 271 mm, estampados por las dos caras, de forma que el recto estuviera ocupado por un grabado y el vuelto, por dos columnas de texto bilingüe –una columna con las versiones latina o italiana y en paralelo el texto francés o alemán<sup>2</sup>. Los grabados ocupan la página completa y se realizaron bajo la directa supervisión de Pozzo en su academia taller del Colegio Romano. Venían a ocupar entre 330 y 350 mm. de alto por 220 mm. de ancho, con ligeras variaciones. Algunas ediciones posteriores se hicieron acomodando la maqueta en un solo idioma, como sucede con la adaptación inglesa. Las ediciones prácticamente siempre –salvo la inglesa de 1707<sup>3</sup> y alguna alemana a finales del siglo XVIII– se confeccionaron bilingües incluyendo el latín y una lengua vernácula, lo que facilitaba mucho la edición internacional y su lectura tanto en el ámbito religioso/cultivado como en el profesional/práctico. Aun así, el uso del latín no se explica sólo por estos factores, pues las inmediatas traducciones que conoció el tratado al inglés y al alemán desmienten que fuera imprescindible esa lengua vehicular. En nuestra opinión, no debe obviarse que el empleo del idioma culto de la producción científica europea<sup>4</sup> trataba de situar los volúmenes de *Perspectiva* en esa tradición formal, añadiéndoles una pátina experimental y positiva que les pusiera en la estela de las prestigiosas publicaciones de la Compañía en el campo de la enseñanza de las Matemáticas aplicadas (geometría, astronomía, aritmética y música).

El *imprimatur* para la obra se obtuvo en Roma en mayo de 1692 y el primer volumen apareció en 1693 con una forma de alguna manera provisional quizás precipitada por las múltiples ocupaciones de Pozzo, pintor, arquitecto, diseñador de máquinas efímeras, decorador y hermano laico de la Orden en aquellos años. En torno a 1693 se desarrollaba la tercera y última campaña de la decoración pictórica de la iglesia del Colegio Romano, concluida y presentada a la ciudad el 31 de julio de 1694 ante el papa Inocencio XII. Por ello este primer estado de la primera edición no pudo incluir la estampa sobre la pintura de la bóveda de San Ignacio, que no se añadió hasta la segunda edición del volumen en 1702<sup>5</sup>. En aquellos años

2. Esta *editio princeps* puede examinarse en facsímil, con un estudio introductorio de Maria Walcher Casotti. Pozzo, Andrea: *Prospettiva de' pittori ed architetti*. Trieste, Edizioni Italo Svevo, 2003.

3. Pozzo, Andrea: *Rules and examples of perspective proper for painters and architects, etc. in English and Latin: containing a most easie and expeditious method to delineate in perspective all designs relating to architecture, after a new manner, wholly free from the confusion of occult lines /#cby that great master thereof, Andrea Pozzo, Soc. Jef. engraven in 105 ample folio plates, and adorn'd with 200 initial letters to the explanatory discourses ; printed from copper-plates only best paper by John Sturt ; done into English from the original printed at Rome 1693 in Lat. and Ital. by Mr. John James of Greenwich (1707)*. Nueva York, Dover Inc., 1989.

4. En el siglo XVII el latín permanecía como predominante en la comunicación académica. LAEVEN, Augustinus Hubertus: *The «Acta Eruditorum» under the Editorship of Otto Mencke: The History of an International Learned Journal between 1682 and 1707*. Amsterdam, APA-Holland University Press, 1990, 51. Puede verse también LAEVEN, Augustinus Hubertus & LAEVEN-ARETZ, Lucía Johann María: *The authors and reviewers of the Acta Eruditorum 1682–1735* (Electronic Publication), Molenhoek, The Netherlands, 2014, p. 9. En: <http://webdoc.sub.gwdg.de/pub/mon/2014/laeven.pdf> [11/04/2019]

5. BÖSEL, Richard, & SALVIUCCI, Lydia (eds.): *Mirabili Disinganni. Andrea Pozzo (1642-1707). Architetto e Pittore Gesuita*. Roma, Artemide, 2010, p. 130.

además el jesuita redactó la descripción de los frescos de San Ignacio que apareció dedicada al príncipe Anton Florian von Liechtenstein (1694)<sup>6</sup>, proyectó el altar de san Sebastián para la iglesia de la Compañía en Verona<sup>7</sup>, además realizó la pintura de la Asunción de la Virgen en la bóveda del Colegio Húngaro en Roma, y trabajó en otra capilla en la iglesia de san Pantaleo degli Scolopi; junto con sus encargos de gran envergadura, el hermano Pozzo también continuaba produciendo telas y retratos para varios personajes romanos (entre ellos el del general de la Orden p. Tirso González (perdido). También produce pinturas para el Oratorio dei Banchieri e dei Mercanti, anexo a la iglesia jesuítica de SS. Martiri, decorada por él en la década de 1670, que le proporcionaron cierta cantidad de dinero, aunque no hemos podido comprobar si directa o indirectamente destinada a las ediciones o como justificación ante la propia Orden para que financiase la publicación. Además de los 2000 *scudi* entregados a Pozzo para la impresión<sup>8</sup>, el autor habría recibido el acostumbrado pago en ejemplares de su trabajo, que con toda probabilidad son los doscientos volúmenes de ambas partes de *Perspectiva* que Pozzo donó a la casa de los jesuitas de Montepulciano para financiar con su venta la nueva iglesia proyectada por él mismo<sup>9</sup>. Si se siguieron las proporciones acostumbradas en el mundo editorial, este 10% cedido al autor, nos indicaría que la tirada de la segunda edición del tratado en 1702 habría sido de dos mil ejemplares completos.

Toda la amplísima actividad del artista, fechada entre 1690 y 1694, justifica el carácter un tanto apresurado de la tirada inicial del volumen primero de *Perspectiva Pictorum*. En ella, como prueba de la precipitación en la terminación del volumen, encontramos por ejemplo una lámina que expone los órdenes arquitectónicos comparados, un tema que aún a finales del siglo XVII podía ser importante en la teoría de la arquitectura italiana, pero que Pozzo añadió sin numerar y sin insertarse en el índice, aproximadamente en el centro del volumen, con carácter accesorio y como material sin un encaje claro dentro de la estructura del tratado [figura 1].

Con posterioridad a la inauguración de la pintura en la bóveda de San Ignacio se facturó un segundo estado del primer volumen con el añadido final titulado *Respondetur obiectioni factae circa punctum oculis* (*En respuesta a la objeción hecha sobre el punto de vista*) con un subtítulo que aclara: «No todos aprueban que en una gran perspectiva se haya dado un solo punto de vista a toda la obra [,] por ejemplo a la nave central del templo reflejado en la figura 93 [,] no admiten que se señale un solo punto, sino que querrían [que hubiera] muchos»<sup>10</sup>, consistente en una

6. Pozzo, Andrea: *Lettera del fratello coadiutore Andrea Pozzo d.C.d.G. al Principe Liechtenstein [sic], Ambasciatore di S.M.I. presso la S. Sede con la quale spiega i significati delle pitture dallo stesso Pozzo eseguite nella volta della Chiesa di S. Ignazio in Roma l'anno 1694*. Existe una impresión moderna de ocho páginas realizada por la Librería Filiziani fechada en Roma en 1910.

7. POZZO, Andrea: *Perspectiva Pictorum Architectorum. Pars secunda*. Roma, Typis Joannis Jacobi Komarek, 1700, fig. 78. Este altar se conserva construido en la iglesia de San Zeno en Cellore (Verona).

8. Como nota Walcher Cassoti en su edición de Pozzo de 2003, según COMOLI, Angelo: *Bibliografia storico-critica dell'architettura civile*. Roma, 1791, vol. III, 175, nota a.

9. RUSSO, Maria: *Andrea Pozzo a Montepulciano*, Montepulciano, Società Storica Poliziana, Thesan&Turani, 2010, p. 48.

10. POZZO, Andrea: *Perspectiva Pictorum Architectorum. Pars prima*. Roma, Typis Joannis Jacobi Komarek, 1693, *Respondetur obiectioni factae circa punctum oculi opticum...* «Non tutti approvano che in una gran prospettiva si dia

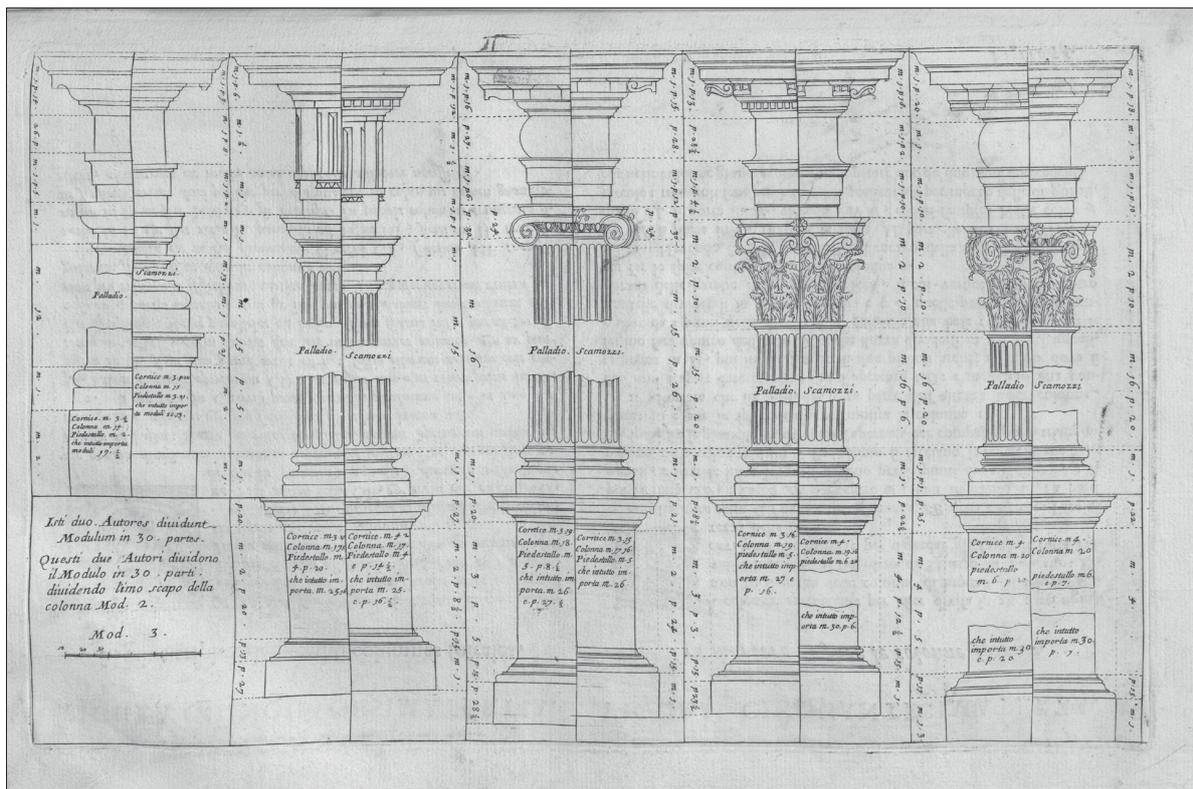


FIGURA 1. ÓRdenes arquitectónicos esquematizados según Palladio y Scamozzi. Pozzo 1693, segundo estado. Komarek, Roma. <http://www.e-rara.ch/zut/content/pageview/1285726>.

justificación técnica sobre el uso de la perspectiva monofocal en el gran fresco de la iglesia del Colegio. También se añadieron una serie de explicaciones complementarias a las doce primeras figuras –sobre los rudimentos de los elementos geométricos y arquitectónicos en perspectiva– que pudieron haberse redactado gracias a la intervención de un revisor externo<sup>11</sup> y que se presentan «para mayor comodidad de los principiantes y menos versados en los conocimientos de la perspectiva, añado otras explicaciones de las primeras doce figuras»<sup>12</sup>. En este segundo estado de la primera edición, la lámina de los órdenes de Palladio y Scamozzi aparecía como «figura última» y resulta extraordinariamente raro encontrar en la actualidad un volumen íntegro de esta tirada<sup>13</sup>. Giuseppe Fiocco y Walcher Casotti dieron noticia de un manuscrito, un códice en una colección privada de Padua, que refleja una *editio princeps* con estas adiciones posteriores a julio de 1694, que además cuenta

un sol punto a tutta l'opera per esempio alla nave di mezzo del tempio espresso nella figura 93 non consentono si assegni un sol punto ma ve ne vorrebbero molti».

11. DUBOURG GLATIGNY, Pascal: «Andrea Pozzo e l'architettura prospettica», en FRANCESCHINI, Alessandro (dir.): *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. Trento, Soprintendenza per i beni storico-artistici – TEMI, 2010, p. 17.

12. Pozzo, Andrea: *Perspectiva Pictorum Pars prima...* op. cit. «Per maggior comodità dei Principianti, e de meno versati nelle cognizioni della Prospettiva, agiungo altre spiegazioni delle prime dodici figure».

13. Pozzo, Andrea: *Perspectiva Pictorum Architectorum. Pars prima...* op. cit. Un ejemplar puede examinarse online: <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-4098> [19/09/2019].



FIGURA 2. INAUGURACIÓN DEL ALTAR DE SAN IGNACIO EN LA IGLESIA ROMANA DEL GESÚ CON LA ASISTENCIA DE INOCENCIO XII PIGNATELLI. AUTOR ANÓNIMO. REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, MADRID.

con todas las ilustraciones del tratado dibujadas a lápiz y aguada, seguramente originales de Pozzo<sup>14</sup>. Aunque no hayamos podido examinarlo directamente, por las noticias publicadas, estaríamos ante un valioso cuaderno agregado por el autor del tratado, un borrador a limpio de las partes y elementos que componen el primer volumen –excepto que conserva el espacio vacío para el texto latino, que no escribió él–, completado entre finales de 1693 y verano de 1694 con las adiciones que revisan los textos de la primera impresión. Cuando en 1693 apareció la *editio princeps* de *Perspectiva*, la popularidad de Pozzo estaba en entredicho incluso en el interior de la Orden, pues las críticas y las discrepancias fueron constantes a pesar del apoyo del Generalato –o quizás precisamente por él, a causa de la división que se había producido en la Compañía por la profesión rigorista de Tirso González, elegido Preósito general con el apoyo del pontífice napolitano Inocencio XII– ambos nacidos súbditos españoles y rigoristas convencidos<sup>15</sup>. Cuando apareció el segundo estado de la primera edición de la *pars prima*, al año siguiente, se había verificado la gran acogida la primera tirada y, sobre todo, Pozzo ya había superado con éxito la prueba pública de la bóveda de San Ignacio, apoyado por la visita del papa Pignatelli [figura 2].

El segundo volumen, con 118 nuevas estampas anunciado desde el prólogo del primero, se publicó en 1700. Tras el éxito de la obra completa, se realizó la segunda edición del primer volumen (1702), la tercera y definitiva de las versiones que podemos atribuir al propio Pozzo, con el texto refundido con la adenda para las 12 primeras figuras, sin el *Respondetur* y la lámina de los órdenes arquitectónicos numerada como *Figura Cinquantésima*: sin duda tuvo un carácter triunfante, de afirmación del artista y respuesta a sus críticos. Esta de 1702 con una tirada que seguramente alcanzó los dos mil ejemplares, resultó la versión más autorizada del primer volumen, la última revisada por Pozzo antes de partir para Viena, que sirvió de base a la mayoría de las posteriores traducciones y nuevas ediciones<sup>16</sup>.

Sólo en el siglo XVIII hemos contabilizado un total de 19 ediciones, realizadas en latín con italiano, francés o alemán, y solo en inglés, fechadas en los años 1693, 1700, 1701, 1702, 1707, 1708, 1711, 1717, 1719, 1723, 1737, 1741, 1749, 1758, 1764, 1769, 1789 y 1793 y 1800. Las primeras tiradas del tratado se realizaron en la imprenta de Giovanni Giacomo Komarek (Bohemia 1648 –Roma 1706) fundador en 1676 de un importante taller familiar de impresores que llevó su apellido hasta 1770<sup>17</sup>. Los

14. El documento conservado en casa del ingeniero Mario Putti se ha publicado en FIOCCO, Giuseppe: «La prospettiva di Andrea Pozzo», *Emporium*, 93 (1943), pp. 3-9. WALCHER CASOTTI, Maria: «Breve nota sull'autografo del trattato di prospettiva di Andrea Pozzo», *Arte Cristiana*, 809 marzo-abril (2002), pp. 122-132.

15. O'NEILL, Charles E., & DOMÍNGUEZ, Joaquín María (dirs.): *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús: bio-gráfico-temático*. Universidad Pontificia Comillas, Madrid, 2001, vol II, pp. 1646-1647. RURALE, Flavio: «Andrea Pozzo e la Compagnia di Gesù nel secondo Seicento», en SPÍRITI Andrea (ed.): *Andrea Pozzo. Atti del Convegno Internazionale di studi*. Varese, Comunità Montana Valli del Lario e del Ceresio, 2011, pp. 219-220, n. 3.

16. SALVIUCCI INSOLERA, Lydia: «Le prime edizioni del Trattato», en BATTISTI, Alberta (ed.): *Andrea Pozzo*. Milán-Trento, Luni, 1996, pp. 207-213.

17. Sobre el impresor, véase TINTO, Alberto: «Giovanni Giacomo Komarek tipógrafo a Roma nei secoli XVII–XVIII ed suoi campionari di caratteri», *Bibliofilia. rivista di storia del libro e di bibliografia*, 75 (1973), pp. 191-203. Además de tener una carrera como compositor musical, trabajó como tipógrafo y corrector para la Congregación romana de Propaganda Fide entre 1669 y 1672. En 1776 inició su propia imprenta, que produjo 166 publicaciones hasta que a su muerte pasó a manos de su hijo Giovanni Battista, heredero del apelativo de «bohemo» que se convirtió en el distintivo de esta familia de impresores. Sobre su trabajo en el campo de la música véase BOHADLO, Stanislav:

Komarek se encargaron de las primeras ediciones del tratado de Pozzo, primero en las imprentas cercanas al Oratorio del Santísimo Sacramento, conocido popularmente como del Ángel Custodio (hoy en la plaza Poli adyacente a la *via del Tritone*) y después en la sede junto a la iglesia de los Santos Vincenzo y Anastasio, junto a la fuente de Trevi, hasta que tomó el relevo en 1702 la *stamperia* de Antonio de' Rossi a cargo de sus hijos, Giuseppe y Filippo<sup>18</sup>, responsables de la publicación hasta 1737 de las nueve ediciones romanas, con volúmenes sueltos o del tratado completo. En 1741 y 1761 los volúmenes aparecieron impresos por Joannis Zempel<sup>19</sup> y luego se explotaron a cargo del tipógrafo y librero Joannem Generosum Salomoni (1758, 1764, 1769, 1789 y 1793) a partir de entonces, casi ninguna de las ediciones repite dos veces con el mismo editor.

## 2. ANÁLISIS DE LOS CONTENIDOS

Los contenidos de los volúmenes que forman parte de todas las ediciones publicadas que hemos revisado en bibliotecas y colecciones de Italia y España presentan una gran heterogeneidad, con ligeras pero continuas variaciones de unas versiones a otras. La mayoría de los volúmenes de la parte primera aparecidos a partir de 1717, llevan el retrato del jesuita grabado en Roma como anteportada, pero también es frecuente otra estampa que muestra a Pozzo anciano con su tratado abierto en sus brazos: en la página impar muestra el título de ambas partes de su obra y en la par, que hace constar la edad que alcanzó, pero erróneamente le atribuye 70 años en lugar de los 66 que tenía al morir el 31 de agosto de 1709. Casi todas las ediciones son bilingües bien con latín o bien con italiano por lo que llevan dos portadas iguales en las dos lenguas. Las dedicatorias y las advertencias al lector que precedieron los dos volúmenes en las ediciones originales también suelen ser parte de la mayoría de las posteriores. Los elementos más comunes dentro del volumen primero son: el retrato de Pozzo (bien el de Roma o el de Augsburgo), portada y dedicatoria en latín, portada y dedicatoria en la lengua vernácula, estampa-pórtico de carácter dedicatorio, autorización de los superiores, *monita ad tyrones*, estampa-pórtico de carácter artístico, texto *Al lettore*, 101 figuras con sus respectivos textos y al final el índice en latín y vernácula. Por su parte, el volumen dos suele contener menos variantes, y estar formado por la doble portada, estampa-pórtico de carácter dedicatorio, dedicatoria en latín y vernácula, palabras al lector, aprobación de los superiores, 118 figuras con sus textos, y la *breve istruzione per dipingere a fresco*. El cuerpo del tratado está formado de forma canónica, a partir de la edición de 1702 por un total

---

«Giovanni Giacomo Komarek Boemo, (1648 Hradec Králové –ante 9.4.1706 Řím), hradecký (noto)tiskař v Římě», *Musicologica Brunensia*, 1-2, 44 (2009), pp. 35-45. Está disponible online un resumen en inglés: <http://hdl.handle.net/11222.digilib/115218> [11/04/2019]

18. BARBERI, Francesco: «Libri e stampatori nella Roma dei Papi», *Quaderni di Studi Romani*, 24, Roma, Instituto di Studi Romani, 1965, *passim*. ESPOSITO, Enzo: «Annali di Antonio De Rossi, stampatore in Roma (1695-1755)», *Biblioteca di bibliografia italiana*, 62, Florencia, L. S. Olschki, 1972.

19. Sobre el mundo de los impresores romanos, véase SAPORI, Giovanna (ed.): *Il mercato delle stampe a Roma XVI-XIX secolo*. Roma, San Casciano, 2008.

de 202 páginas en el primer volumen –222 en el segundo– con la estructura de 101 páginas rectas en el primer volumen –111 en el segundo– de texto a dos columnas, y 101 figuras –111 en el segundo– grabadas en la página vuelta.

La presentación dirigida al lector, en ambos volúmenes y en todas las ediciones consultadas, se halla tras las dobles portadas y las dedicatorias al Emperador Leopoldo I (1640-1705) en el primer volumen y a su heredero el príncipe José (1678-1711) en el segundo. Sus dobles frontispicios –un grabado de contenido monárquico y otro artístico– constituyen sendas declaraciones políticas y teóricas, de gran interés y rareza para el estudio de la figura del hermano jesuita.

Los textos del tratado de Pozzo se ceñían casi en su totalidad a las instrucciones técnicas para la aplicación de la perspectiva, nunca se extendía sobre su aprendizaje o sus modelos, e incluso eludió señalar precedentes tan claros a sus propias invenciones como los aparatos efímeros del artista tridentino Mattia Carneri<sup>20</sup>, la cúpula efímera de Camillo Alsona en San Fedele<sup>21</sup> o el montaje ilusionista realizado por Pierre Lattre sustituido por uno de Pozzo ca. 1685 en la fábrica de San Ignacio. En la escasez de noticias que incluyó en su tratado creemos que trataba de acentuar su propia valía con el tópico del «artista sin maestros»<sup>22</sup>, pues sus fuentes reconocidas (Vignola, Palladio, Serlio y Scamozzi) o sus referencias a otros arquitectos son muy escasas, debiendo remitirnos algunas crípticas alusiones en otros soportes, como su autorretrato en la iglesia de San Ignacio<sup>23</sup>. Aunque Pozzo evita hablar de sus maestros directos, alude a las virtudes de tres arquitectos consagrados con los que no tuvo relación directa (Tibaldi, Borromini, Bernini) reservando para sus contemporáneos vagas alusiones en forma de perífrasis que nos llevan a Carlo Fontana y Orazio Grassi. Pozzo en sus textos se refiere genéricamente a «un arquitecto», «una iglesia», «un tratado», «un superior», «un colega»... pero solo insinúa sin concretar ni precisar sus noticias. Pozzo tampoco incluyó reflexiones sobre teoría de la arquitectura o el origen de sus modelos: esto queda implícito en el texto y sobre todo en las propias imágenes, para ser reconocido y entendido por parte del lector avisado, gracias a sus propios conocimientos. El autor escribe a menudo con actitud defensiva, previniendo críticas, acusaciones o condenas, particularmente en el segundo estado de la *editio princeps* antes comentada; parece que trabajó siempre en la palestra pública, bajo la crítica constante de los observadores dentro y fuera de su Orden, que expresaban sus opiniones sin ningún reparo<sup>24</sup>. Con cierta rebeldía frente a la censura y la continua crítica de su trabajo, dice en el texto de la fig. 65 del volumen II: «...pero no todo lo que se le ocurre al arquitecto se puede exponer al público, por muchos

20. CESSI, Francesco: *Mattia Carneri: architetto e scultore (1592-1673)*. Trento, Saturnia, 1964.

21. BÖSEL, Richard, & SALVIUCCI, Lydia (eds.): *op. cit.*, p. 223. También publicada la noticia por DELLA TORRE, Stefano, BONAVITA, Andrea & LEONI, Marco: «Andrea Pozzo in San Fedele a Milano e l'invenzione delle false cupole», en SPIRITI, Andrea (ed.): *op. cit.*, pp. 89-98. DELLA TORRE, Stefano & SCHOFIELD, Richard: *Pellegrino Tibaldi architetto e il San Fedele di Milano. Invenzione e costruzione di una chiesa esemplare*. Milán, Nodolibri, 1994.

22. KRIS, Ernst & KUTZ, Otto: *La leyenda del artista*. Madrid, Cátedra, 1991, pp. 34-36.

23. BINAGHI, RITA, «'Ab angulis ad angelos': l'autoritratto di Andrea Pozzo nella Chiesa del Gesù a Roma» en PANCHERI, Roberto (ed.): *Andrea e Giuseppe Pozzo, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Venezia*. Venecia, Marcianum Press, 2012, pp. 78-81.

24. PASCOLI, Leone: *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni* (Roma 1730), ed. de V. Martinelli. Perugia, Electa, 1992, p. 698.



FIGURA 3. ESCRITORIO DEL ARTISTA. PÓRTICO GRABADO DE CARÁCTER ARTÍSTICO-METODOLÓGICO (A DIFERENCIA DE LAS LÁMINAS DE LAS DEDICATORIAS POLÍTICAS) «SULLA TAVOLETTA A BEN RIQUADRATA CHE QUI MOSTRO, SI ATTACCA LA CARTA; E LA RIGA B CON LA TRAVERSA, SERVE DI SQUADRA: ACCOSTANDO POI LA TRAVERSA A I LATI DELLA TAVOLETTA, VI RIUSCIRÀ DI FARE CON LA RIGA QUANTE LINEE PARALLELE (SIC) O PERPENDICOLARI VOI VORRETE». POZZO, ANDREA: PERSPECTIVA PICTURUM ARCHITECTORUM. PARS PRIMA, (ROMA 1693). ROMA, JOANNEM GENEROSUM SALOMONI, 1764.

motivos, como el respeto a aquellos que deben ser obedecidos»<sup>25</sup>. La Compañía siempre ejerció una gran vigilancia sobre sus miembros y era extraordinariamente celosa de la repercusión pública de cualquiera de sus movimientos individuales o como institución; pero en el caso de Andrea Pozzo esta supervisión se vio exacerbada por su proyección pública y las relaciones sociales y políticas que ostensiblemente este hermano mantenía en diversos ámbitos<sup>26</sup>.

En la *Monita ad tyrones* o *Avvisi ai Principianti* del primer volumen aparece por primera vez una idea que Pozzo repitió en sus textos más de una vez, la necesidad del perspectivista de conocer las reglas de la arquitectura ordenada, para ser capaz de aplicar sus principios a la representación, es decir, no puede contentarse el pintor con saber de leyes de perspectiva si no comprende orgánicamente la composición mediante los órdenes, pues no será capaz de darle la adecuada belleza y proporción a la arquitectura: la perspectiva es un potente instrumento. En la ilustración inicial [figura 3] Pozzo muestra una tableta lista para empezar el trabajo: «En la tableta A bien recuadrada que aquí os enseño, se adhiere el papel y la regla B con la travesera, sirve de escuadra»<sup>27</sup> y presenta cómo trabaja él y cómo será la práctica lo que guiará este tratado. En los libros de la ilustración inicial se puede reconocer la *Architettura* de Palladio (Venecia 1570) y la *Regola delli cinque ordini d' architettura*, de Vignola y Danti (Roma 1562). Los órdenes de Vignola van a ser la base de las figuras más sencillas (basa y pilastra toscana, dórica, corintia...) que se desarrollarán hasta la fig. 13. del primer volumen –que fueron enmendadas para la edición de 1702–, y las reglas de la perspectiva de Vignola serán la base teórica sobre la que él trabaje. En el volumen I explicará la «regla normal y común» y en el volumen II la suya propia «más fácil y universal». En el primer volumen Pozzo se dirigía a los principiantes en el arte de la perspectiva, pero ya iniciados en el diseño y la inteligencia de la arquitectura «porque sin ella la perspectiva no puede dotarse de belleza ni proporción»<sup>28</sup>; en el segundo, se dirigía a quienes hubieran estudiado ya el primer volumen y estuvieran interesados en nuevos ejemplos más complejos.

A pesar de que él mismo demuestra haber manejado muchísimas publicaciones, de Pietro Accolti<sup>29</sup> a Francesco Eschinardi<sup>30</sup> y toda la tratadística al uso desde el siglo XVI, hace valer el tópico de «la falta de maestros y de libros» sobre la materia, para justificar que aún se acometa otro tratado de perspectiva. Se presenta como un práctico de muchos años, igual que Vignola en su autobiografía incluida en *Le Due Regole* (Roma 1583) o Dubreuil (*La perspective pratique* Paris 1642) y por toda presentación aduce sus años de práctica de la perspectiva. Cerrando esta introducción a

25. POZZO, Andrea: *Prospettiva Pictorum Architectorum. Pars prima*, (Roma 1693), Joannem Generosum Salomoni, Roma 1764, fig. 65.

26. FUENTES LÁZARO, Sara: «Andrea Pozzo filohabsburgo, o la identidad política de un artista jesuita», en DIÉGUEZ PATAO, Sofía (ed.): *Los Lugares del arte: Arte, Identidad y Representación*, Madrid, Laertes, vol. 1, 2014, pp. 243-264, 1, 2014, 243-264.

27. POZZO, Andrea: *Op. Cit.* I, fig. Preliminar (Mesa del artista).

28. POZZO, Andrea: *Op. Cit.* I, Monita ad Tyrones / Avvisi ai principianti.

29. ACCOLTI, Pietro: *Lo inganno degli occhi; prospettiva pratica*. Florencia, Pietro Cecconcelli, 1625.

30. ESCHINARDI, Francesco: *Architettura civile ridotta a metodo facile, e breve da lire da Costanzo Amichevoli*. Terni, Bernardino Arnazzini, 1675.

la *pars prima* encontramos una de las frases más interpretadas por la historiografía de entre todas las escritas por Pozzo: «[empezad a trabajar] con resolución de tirar siempre todas las líneas de vuestras operaciones al auténtico punto de vista, que es la gloria divina». Esta expresión ha dado origen a un análisis aristotélico de la virtud del justo medio en la obra de Pozzo<sup>31</sup> y también es el origen del juicio sobre la perspectiva monofocal como expresión precisa y consciente de su propio virtuosismo<sup>32</sup>, así como de sus implicaciones con la doctrina espiritual de la Compañía de Jesús<sup>33</sup>, que el propio Pozzo se vio en la necesidad de defender explícitamente desde el segundo estado de la primera edición de su tratado.

El segundo volumen de *Perspectiva* se abre con la dedicatoria al príncipe heredero José I Rey de Hungría y Archiduque de Austria, mucho más elaborada y pedante que la ofrecida a su padre en 1692, y tiene por motivo principal la hermosa nostalgia de la ruina y la belleza pasada, que se recuerda a través de la memoria conservada por el artista. En las palabras al lector, correspondientes al segundo volumen, Pozzo comienza por recordar que el primer tratado hablaba de la manera más sencilla de manejar la perspectiva y confirma que en este tratado todo sigue la misma regla ya expuesta y se dispone del mismo modo. La exhortación que cierra esta introducción también ha sido muy interpretada: «no perdáis el tiempo en solas especulaciones, (...) echad mano de regla y compás (...) no solo para diseñar las figuras de este libro, sino para inventarlas mejores conforme al talento que os hubiese dado Dios, a cuya gloria ofreceremos todos nuestros esfuerzos». Además de una protesta religiosa esperable en un miembro de la Orden, Pozzo empleó una animosa exhortación a dejar atrás el estudio teórico y el apego a los modelos para aprestarse a practicar e ir más allá con la propia creatividad<sup>34</sup>.

### 3. LAS FUNCIONES DEL TRATADO

El tratado *Perspectiva Pictorum Architectorum* se ha considerado el momento culminante de la larga tradición de los textos ilustrados de perspectiva<sup>35</sup>. A finales del Quinientos, en Italia los artistas, comitentes y diletantes tenían a disposición para formarse en arquitectura las reglas codificadas y explicadas por Serlio, Vignola y Palladio, basados en la observación directa de los edificios antiguos y la autoridad de Vitruvio, que por otra parte también era accesible a cualquiera en varias traducciones

31. KERBER, Bernard: «Pozzo e l'aristotelismo», en BATTISTI, Alberta: *Andrea Pozzo... op. cit.*, pp. 33-48.

32. CAMEROTA, Filippo: «Stimando per vero quel che è solo apparente: la costruzione prospettica del Corridoio», en SALVIUCCI INSOLERA, Lydia: *Andrea Pozzo e il Corridoio di S. Ignazio*. Roma, Artemide, 2014, p. 159.

33. CAMEROTA, Filippo: «Exactitude and Extravagance: Andrea Pozzo's 'Viewpoint'», en EMMER, Michele: *Imagine Math. Between Culture and Mathematics*. Milano, Springer, 2012, p. 23.

34. FUENTES LÁZARO, Sara: «Il diletto dei belli ingegni ed altre ambizioni del trattato di Andrea Pozzo», en CAZZATO, Vincenzo, ROBERTO, Sebastiano & BEVILACQUA, Mario (eds.): *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*. Roma, Gangemi Editore, 2014, vol. II, pp. 398-401.

35. PALMER, Rodney: «'All is very plain, upon inspection of the figure': the visual method of Andrea Pozzo's *Perspectiva Pictorum et Architectorum*», en PALMER Rodney (ed.): *The Rise of the Image. Essays on the History of the Illustrated Art Book*. Surrey, Ashgate, 2003, p. 157.

y comentarios, empezando por la edición de Daniele Barbaro, ilustrada por Palladio<sup>36</sup>. Al final del Seiscientos, pasado un siglo, continuaban siendo los mismos autores los más reputados sobre construcción y teoría de los órdenes, es decir, Serlio, Palladio y Vignola, que no por casualidad siguen siendo los referentes intelectuales de Pozzo<sup>37</sup>. Aun así, en el panorama italiano desde 1600 a 1700 encontramos una variada riqueza de escritos de naturalezas muy diversas: literarios, técnicos, didácticos, filosóficos, que se deben a todos los actores de la cultura artística y arquitectónica: arquitectos, pintores, comitentes, diletantes, matemáticos, las órdenes religiosas... En este ambiente tan dinámico tiene lugar el desarrollo del tratado *Perspectiva Pictorum Architectorum* como medio de comunicación que utiliza fundamentalmente el diseño, más que la palabra, igual como expresión de las facetas del proceso de proyección o construcción, que como retrato de objetos-sujetos arquitectónicos. A pesar de que sus propuestas estaban perfectamente en línea con la producción italiana de su tiempo, poco tiempo después fueron tachadas de escandalosas<sup>38</sup>.

El diseño de los volúmenes demuestra que no se concibió solamente como un manual técnico de representación en perspectiva, arquitectura básica o diseño práctico de efímeros para sus correligionarios. La intención del hermano Pozzo era también generar una publicación notoria y de éxito, destinada a conservar la memoria de sus numerosas invenciones y que tuviera buena aceptación en el mercado editorial. En las próximas líneas repasaremos los principales usos que se dieron al tratado: memoria de la arquitectura romana de la Orden, *liber inventionis* de la creatividad pozzesca<sup>39</sup>, manual de arquitectura en perspectiva para pintores<sup>40</sup>, pero sobre todo nos centraremos en el aspecto menos explorado de la difusión del tratado *Perspectiva Pictorum Architectorum*, que es su integración en otro nicho editorial: el del artículo de *souvenir* recuerdo de Roma y objeto de bibliofilia.

Entre autores y editores tomaron protagonismo a mediados del XVII los géneros que se habían venido desarrollando desde la segunda mitad del siglo anterior, como el *vedutismo*, el capricho o el repertorio de edificios –una especie de galería de «retratos arquitectónicos» que presentaba las características técnicas y artísticas del edificio y lo daba a conocer fuera de su ciudad–. En Roma, la edición de estos repertorios de imágenes de arquitectura y vistas urbanas, junto con los grabados de descripción o directamente de invención de entornos edificados, se había convertido en una práctica de éxito en el mercado y actuaba como complemento de los tratados renacentistas

36. MANFREDI, Tommaso: «Idea e norma: il carattere e la diffusione degli scritti di architettura», en *Storia della Architettura Italiana: vol. 5.1 Il Seicento*. Milán, Electa, 2003, p. 614. Véase también CAMEROTA, Filippo: «Prospettiva e scienze matematiche nel seicento», en BÖSEL, Richard, & SALVIUCCI, Lydia (eds.): *op. cit.* pp. 25-36.

37. BINAGHI, Rita: *op. cit.*, pp. 75 y ss.

38. FUENTES LÁZARO, Sara: *Invenciones de arquitectura / entes de razón. El dibujo quimérico según Andrea Pozzo y Antonio Palomino en XVIII Congreso Nacional del Comité Español Historia del Arte Mirando a Clío*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 1793-1794.

39. FUENTES LÁZARO, Sara: «Prospettiva per Pittori ed Architetti come *Liber Veritatis* di Andrea Pozzo», en VALENTI, Graziano M. (coord.): *Prospettive architettoniche. Conservazione digitale, divulgazione e studio*. Roma, Sapienza Università Editrice, vol. I, pp. 35-49.

40. FUENTES LÁZARO, Sara: «La adopción del manual de *Perspectiva* de Pozzo en la docencia jesuítica española», en ÁLVARO ZAMORA, María Isabel & IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier (eds.): *La Compañía de Jesús y las artes. Nuevas perspectivas de investigación*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2014, pp. 301-313.

más técnicos destinados a la formación y la práctica, que seguían conociendo nuevas versiones<sup>41</sup>. Estas galerías de retratos de edificios difundieron la arquitectura romana en Europa durante el siglo XVII y XVIII, donde la imagen impresa de creciente tamaño y calidad relegó progresivamente al texto a una función didascálica.

En el periodo de 1690-1700 dos publicaciones (*Perspectiva Pictorum et Architectorum* en 1693-98/1700 y *Studio de Architettura Civile* de Alessandro Specchi en 1702) representaron los edificios de los maestros que en la primera mitad del Seicento habían constituido una revolución en el gusto, y que vinieron así a resultar determinantes para los protagonistas del Setecientos maduro. Si de hecho, Carlo Fontana representó la continuación de la tendencia más moderada del Barroco, Giovanni Antonio de Rossi, Antonio Gherardi y el hermano Pozzo vinieron a profundizar en los temas y caracteres más audaces de la producción y las tentativas editoriales de Borromini<sup>42</sup>. Precedente fundamental de la publicación de *Perspectiva Pictorum* de Pozzo fue la obra de Giovanni Giacomo de Rossi, *Insignium Romae Templorum Prospectus Exteriores interioresque* (Roma 1684) y *Disegni di Vari Altari e Capelle* (Roma 1685) continuada en la siguiente generación por su hijo Domenico con los tres volúmenes del *Studio d'architettura civile*<sup>43</sup>. Estas obras salidas de la imprenta De' Rossi, en aquellos años la más importante de Roma<sup>44</sup>, aprovechaban las herramientas que servían para cultivar y difundir la arquitectura: La *schenographia* (la perspectiva) la *icnographia* (la planta) y la *orthographia* (el alzado) «los instrumentos del proceso inventivo destinado a elaborar la *dispositio*, el carácter orgánico de la proyección», es decir, lo que ponía en relación las partes de la representación de la arquitectura<sup>45</sup>, para vender álbumes-breviario de las bellezas de Roma a los arquitectos y a los turistas diletantes. Esta práctica significaba un nuevo alcance y efectividad para la difusión de la idea arquitectónica muy lejos del ambiente donde fuera creada, con un número creciente de los sujetos que podían disfrutarla, estudiarla o darle uso práctico<sup>46</sup>.

Desde las primeras páginas de la *pars prima de Perspectiva Pictorum*, la dedicatoria al emperador Leopoldo de Austria ya anticipa esta como una de las principales funciones del tratado de Andrea Pozzo: conservar la memoria de las empresas y las obras de arte que tomaron forma en sus manos: «[este tratado] No tiene casi

41. MANFREDI, Tommaso: *op. cit.* p. 616.

42. MANZO, Elena: «Dal classicismo ordinato alle nuove regole della morfologia. La diffusione del linguaggio» en MANZO, Elena: «Dal classicismo ordinato alle Rivoluzioni spaziale barocca», *Architettura in Italia: storia, temi e caratteri*, 8, Nápoles, Edizioni scientifiche italiane, 2002, p. 275.

43. Título completo de los tres volúmenes: *Studio d'architettura civile sopra gli ornamenti di porte e finestre tratti da alcune fabbriche insigni di Roma con le misure piante modini, e profili. Opera de piu celebri architetti de nostri tempi*, Antonio Rossi, Roma 1702. Dedicado a Clemente XII; *Studio d'architettura civile sopra vari ornamenti di cappelle, e diversi sepolcri tratti da più chiese di Roma colle loro facciate, fianchi, piante, e misure. Opera de' più celebri architetti de' nostri tempi*, Antonio Rossi, Roma 1711. Dedicado al Cardenal Francesco Acquaviva de Aragón y *Studio d'architettura civili sopra varie chiese, cappelle di Roma, e palazzo di Caprarola, et altre fabbriche con le loro facciate, spaccati, piante, e misure. Opera de' piu celebri architetti de' nostri tempi*, Antonio Rossi, Roma 1721. Dedicado al Cardenal Cardinal Bernardino Scotto.

44. ANTINORI, Aloisio: «Rappresentare Roma moderna. La stamperia De Rossi alla Pace tra industria del libro e cultura architettonica (1648-1738)», en ANTINORI, Aloisio: *Studio d'Architettura Civile. Gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento*. Roma, Quasar, 2012, pp. 11-69.

45. DUBOURG GLATIGNY, Pascal: *op. cit.* p. 13.

46. MARTÍNEZ MINDEGUÍA, Francisco: «Insignium Romae Templorum Prospectus, la visión frontal de la arquitectura», *Annali di Architettura*, 17 (2005), p. 167.



FIGURA 4. DISEÑO DE TUTTA L'OPERA. POZZO, ANDREA: PERSPECTIVA PICTORUM ARCHITECTORUM. PARS PRIMA, (ROMA 1693). ROMA, GIOVANNI ZEMPEL, 1741, FIG. 100.

otra mira que describir arcos y columnas con las que, por institución y costumbre de los antiguos, se ornaban las pompas de los más dignos triunfos». Recordemos que la obra de Pozzo comprendía dos volúmenes de lujo en gran folio con 220 grabados y muy poco texto en proporción, dedicados a la representación de la arquitectura más que a un sistema de reglas sobre ella. Con un aspecto técnico pero accesible, incluía también un tema a la moda como era la explicación de escenas teatrales, que daba la impresión de desvelar los secretos de cómo funcionaba la apreciada técnica escenográfica italiana. Además de ingeniosos dibujos técnicos y vistosos fragmentos de arquitectura, contenían la selección realizada por el propio Pozzo de sus invenciones más relevantes –altares, proyectos para San Juan de Letrán, efímeros monumentales– que se entreveraban con obras de prestigio de la Roma antigua y moderna –el Coliseo, San Ignacio o el Gesù– así como de otros lugares –San Fedele de Milán– que eran particularmente representativos para la Orden y para él personalmente, constituyendo la base de su recorrido como arquitecto<sup>47</sup>. Para componer sus volúmenes, Pozzo hizo hincapié en los aspectos menos previsible, más fuera de lo común e irregulares, con sus ejemplos de aplicación de la perspectiva sobre fragmentos de arquitectura de cierta complejidad, muy estimados por los comitentes de la época, en la que todo lo sorprendente contaba con la atención del público<sup>48</sup>. Siguiendo esta línea editorial, en las impresiones a partir de 1702 se incluyó como figura centésima, cerrando toda la obra, un magnífico grabado desplegable a doble página representando con exactitud la bóveda de San Ignacio terminada en 1694, a mayor gloria del autor y la Compañía [figura 4]. Esta combinación de manual de perspectiva y repertorio de arquitectura produjo un tratado en muchos sentidos análogo a los aludidos *Disegni di Vari Altari e Capelle o Insignium Romae Templorum*, adecuado para coleccionar igual que para formar artistas, cuya enorme difusión como en los casos mencionados resultó clave para la adopción del pujante lenguaje barroco italiano del siglo XVIII, sobre todo en lugares como el sur del Sacro Imperio y la península Ibérica. Confirman esta relación entre *Perspectiva* y otros

47. DAL MAS, Roberta M.: «L'evoluzione dell'impianto di alcune opere di Andrea Pozzo», en PANCHERI, Roberto (ed.): *Andrea e Giuseppe Pozzo. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Venezia*. Venezia, Marcianum Press, 2012, p. 104.

48. VAGNETTI, Luigi: *De naturali et artificiali perspectiva: bibliografia ragionata delle fonti teoriche e delle ricerche di storia della prospettiva: contributo alla formazione della conoscenza di un'idea razionale, nei suoi sviluppi da Euclide a Gaspard Monge*. Florencia, Edizione della Cattedra di composizione architettonica IA di Firenze e della L.E.F., 1979, p. 417.



FIGURA 5. LETRAS CAPITALES DE LAS PRIMERAS PÁGINAS DEL TRATADO, COMO *LETTERE PARLANTI* CON ILUSTRACIONES DE LUGARES EMBLEMÁTICOS DE ROMA (ESCALINATA DE POERTACOELI, PIRÁMIDE CESTIA, MONTE PALATINO, PLAZA DE LA COLONNA ANTONINA Y COLUMNATA ANTE LA BASÍLICA DE SAN PEDRO DEL VATICANO). POZZO, ANDREA: *PERSPECTIVA PICTURUM ARCHITECTORUM. PARS PRIMA*, (ROMA 1693). ROMA, JOANNEM GENEROSUM SALOMONI, 1764.

libros de arquitecturas romanas destinados a la colección bibliófila, el hecho de que se realizaran ediciones romanas de la obra de Pozzo con motivo del Año Santo de 1700<sup>49</sup> en francés y otra en alemán del volumen segundo –el más vistoso y rico en cuanto a los «retratos arquitectónicos» ya mencionados. Las nuevas ediciones parecen realizadas de cara a la gran afluencia de viajeros y reforzarían la idea de que el tratado de Pozzo también funcionó como *souvenir* para diletantes de arquitectura<sup>50</sup>.

La búsqueda de este aspecto de libro souvenir y atractivo para el coleccionista no se limitó al jubileo de 1700, sino que debió de tener cierto éxito porque se amplió a las ediciones de 1758 (volumen II) y 1764 (volumen I), y las ediciones completas de 1769, 1789 y 1793, a cargo del tipógrafo y librero Joannem Generosum Salomoni en Roma, que con la voluntad de reforzar el carácter de publicación de lujo del tratado de Pozzo, realizó ediciones en latín –italiano con las letras iniciales que encabezan cada columna texto, ilustradas con lugares emblemáticos de Roma [figura 5]. Estas letras iniciales solían estar decoradas de forma convencional con roleos de repertorio y *putti*, pero en estas ediciones de Salomoni son *lettere parlanti* ricamente compuestas sobre pequeños paisajes de lugares emblemáticos de Roma, destinadas no solo a acentuar la calidad de «recuerdo de Roma» sino también a dar prestigio y mayor aprecio al ejemplar, de un modo similar a lo que las ediciones originales de la *Architettura* de Palladio, o la edición de Barbaro de los *Diez Libros de Arquitectura* de Vitruvio, habían popularizado. Puede afirmarse que las ediciones de Joannem Generosum Salomoni que tratan de reforzar el carácter de objeto de lujo del tratado de Pozzo, señalan el paso de la vida activa de los volúmenes a su definitiva transformación en piezas de coleccionista bibliófilo, análoga a la sufrida por otros tratados de este tipo, como *Insignium Romae Templorum*, un caso ya analizado en su difusión y uso en España<sup>51</sup>. Pasados unos años de su entrada en circulación, estos tratados dejaron de considerarse materiales para la formación técnica porque sus modelos ya no eran portadores de novedades ni estaban en situación de conformar el gusto de los comitentes, y las nuevas ediciones se adaptaron a su destino –como las *lettere parlanti* de *Perspectiva*– de objetos coleccionables por la belleza de sus ediciones<sup>52</sup>.

#### 4. CLASIFICACIÓN DE LAS FIGURAS

Tras haber elucidado las funciones del tratado en su conjunto, como depositario de la memoria de la Orden, *liber inventionis* de Pozzo, manual y *souvenir*, agruparemos

49. Jubileo ordinario, decretado por el papa Inocencio XII y celebrado por el papa Clemente XI.

50. El altar de San Ignacio, referencia fundamental de la Compañía en Roma a partir de 1697, se incluye en otros tratados con voluntad de recopilar los hitos romanos, como ROISECCO, Nicola: *Roma Antica, e Moderna o sia nuova descrizione Di tutti gl'Edifizj antichi, e Moderni Sagri, e profani della Città di Roma... Con duecento e più figure in rame...* Roma, Niccola Roisecco, 1765, vol. I, p. 554.

51. RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín: «De viajes de estampas de arquitectura en el siglo XVIII. El «Studio d'Architettura Civile» de Domenico de Rossi y su influencia en España», *Boletín de arte*, 34 (2013), pp. 247-296.

52. PETRUCCI NARDELLI, Franca: *La lettera e l'immagine: le iniziali 'parlanti' nella tipografia italiana (secc. XVI-XVIII)*. Florencia, L. S. Olschki, 1991, pp. 32-35.

ahora las figuras que componen los volúmenes de *Perspectiva Pictorum* según la intencionalidad de su contenido individual, que no se hizo evidente a través de su ubicación en la obra. Según estuvieran destinadas a servir fundamentalmente para la docencia o como vehículo de la invención del propio Pozzo, si pretendían transmitir prácticas de taller fruto de la experiencia o dar difusión a los modernos modelos arquitectónicos de la Orden, las láminas del tratado pueden ser clasificadas poniendo en evidencia cuáles son las verdaderas funciones que cubrió el volumen realizado por Pozzo en su academia-taller. [Tabla 1] Las figuras a menudo cumplen varias funciones, como divulgar un modelo de arquitectura y a la vez mostrar la manera de aplicar los conocimientos prácticos de diseño o iluminación, o combinan una arquitectura de la Orden con una creación del propio Pozzo.

En primer lugar, distinguimos un gran grupo de figuras que responden al objetivo principal de ser un manual de representación en perspectiva: son elementos básicos para la docencia artística. Conceptualmente es la parte que más se asemeja a otros varios tratados que persiguen un objetivo similar, en todo el siglo XVI y XVII, aparecidos dentro y fuera de la Compañía<sup>53</sup>. Lo que diferencia a Pozzo y hace de él un autor de máxima influencia, es el enfoque completamente práctico y su utilización de ejemplos aplicados, que son el hilo conductor fundamental del tratado, además de la voluntad artística de sus ilustraciones<sup>54</sup>. Se trata de un conjunto más o menos sistemático de grabados y textos que identificamos en la Tabla 1, destinados a ofrecer una preparación elemental para la comprensión de la perspectiva, los órdenes arquitectónicos y la composición de alzados complejos, que a la vez supone un repertorio de elementos útiles para el diseño, como fragmentos de arquitectura de los órdenes desde varios ángulos, tipologías para la escena teatral, y también ejemplos originales de Pozzo o recopilados por el maestro de puertas, ventanas y ménsulas; también recoge propuestas de formas diferentes de escaleras –para arquitectos y para pintores– e incluso los rudimentos de representación de un baluarte. El empleo del dibujo en perspectiva tiene la doble utilidad de enseñar cómo aplicar la técnica de los puntos de distancia y además ayudar a comprender tridimensionalmente el objeto arquitectónico que se muestra en planta, alzado, sección y perspectiva, analizado geoméricamente y luego modelado plásticamente. Esto supone un avance importante para la difusión de la arquitectura a través de grabados, que de ordinario ofrecen unos modelos aplanados difíciles de interpretar por aquellos que obtenían su formación mayoritariamente a partir de fuentes escritas y estampas.

---

53. Los mencionados Accolti o Eschinardi, pero también De Vries o Dubreuil. DE VRIES, Vredeman: *Opera mathematica ou oeuvres mathématiques: traictans de géometrie, perspective, architecture et fortification ausquels sont aioints les fondemens de la perspective & architecture par Samuel Marolois, Vredm. Vries, augmentée & corrigée en divers endroits par le mesme auteur*. La Haya, Henrici Hondii, 1624. DUBREUIL, Jean: *La Perspective Pratique necessaire a tovs peintres, gravevrs, scvlptevrs, architectes, orfevres, brodevrs, tapissiers, & autres seseruansdu dessein.... par un parisien, religieux de la Compagnie de Iesus*. París, Melchior et François Langlois, 1642. Sobre sus referencias, véase FUENTES LÁZARO, Sara: «El perfil de Andrea Pozzo como maestro de perspectiva», *Varia Historia. Belo Horizonte*, 60, 32 (2016), pp. 611-637.

54. PALMER, Rodney: *op. cit.* p. 165.

CATEGORÍA / FUNCIONES QUE CUMPLEN LAS LÁMINAS	DENOMINACIÓN DE LAS LÁMINAS	VOLUMEN Y NÚMERO DE LÁMINAS
Elementos básicos para la docencia	Preparación elemental a la perspectiva	I, 1-7
	Elementos básicos de los órdenes	I, 8-37
	Descripción de fragmentos de arquitectura de los órdenes, con sus elementos trabados	I, 38-58
	Ordenes de Palladio y Scamozzi	I, s/n
	Rudimentos de la geometría para arquitectura y los órdenes	II, 1-14
	Elementos decorativos simples en perspectiva	II, 6-25
	Fragmentos de arquitectura aislados en perspectiva	II, 26-36
	Diversos tipos de escenas teatrales	II, 37-44
	Escaleras	II, 111-113
	Fortificaciones	II, 114-118
Instrucciones de taller	Cómo hacer telares	I, 61-62
	Cómo preparar escenas teatrales	I, 72-77
	Traslado del dibujo a la superficie curva	I, 101
	Instrucciones breves para pintar al fresco	II, s/n
	Perspectivas horizontales por la regla común (elementos simples y compuestos)	I, 78-89
	Perspectivas horizontales por la regla la regla simplificada de Pozzo	II, 49-59
Modelos arquitectónicos y arquitecturas destacadas de la Compañía de Jesús italiana en torno a 1690	San Ignacio: arquitectura y techo	I, 93-100
	Estudio de San Fedele	II, 92-96
	Coliseo	II, 44
	Puertas, ventanas y ménsulas (tomadas de los palacios e iglesias de Roma e inventadas)	II, 97-108
Aportaciones originales de Pozzo	Tabernáculo octógono	I, 59-60
	Fábrica cuadrada	I, 63-64
	Fábrica redonda	I, 65-66
	Cúpulas ilusionistas	I, 90-92
	Tribuna ornamentada	II, 15
	Teatros sacros	II, 45-48
	Altars (Gesù y San Ignacio)	II, 60-69
	Tribuna/altar mayor, propuestas para Gesù	II, 70-74
	Altar Caprichoso, Verona y Frascati	II, 75-80
	Tribuna de San Ignacio efímero y luego pintura sobre el ábside según modelo	II, 81-82
	Proyectos para San Juan de Letrán	II, 83-87
	Proyecto original iglesia redonda	II, 88-91
Proyecto original colegio	II, 109-110	
Clasificación realizada en base a las ediciones: Pozzo, Andrea: <i>Perspectiva Pictorum Architectorum. Pars prima</i> , (Roma 1693). Roma, Joannem Generosum Salomoni, 1764. Pozzo, Andrea: <i>Perspectiva Pictorum Architectorum. Pars secunda</i> , (Roma 1700). Roma, Joannem Generosum Salomoni, 1758.		

TABLA I: CLASIFICACIÓN DE LAS FIGURAS DE *PERSPECTIVA PICTORUM ARCHITECTORUM* PARS PRIMA – SECUNDA, ATENDIENDO A LA FUNCIÓN QUE DESEMPEÑAN.

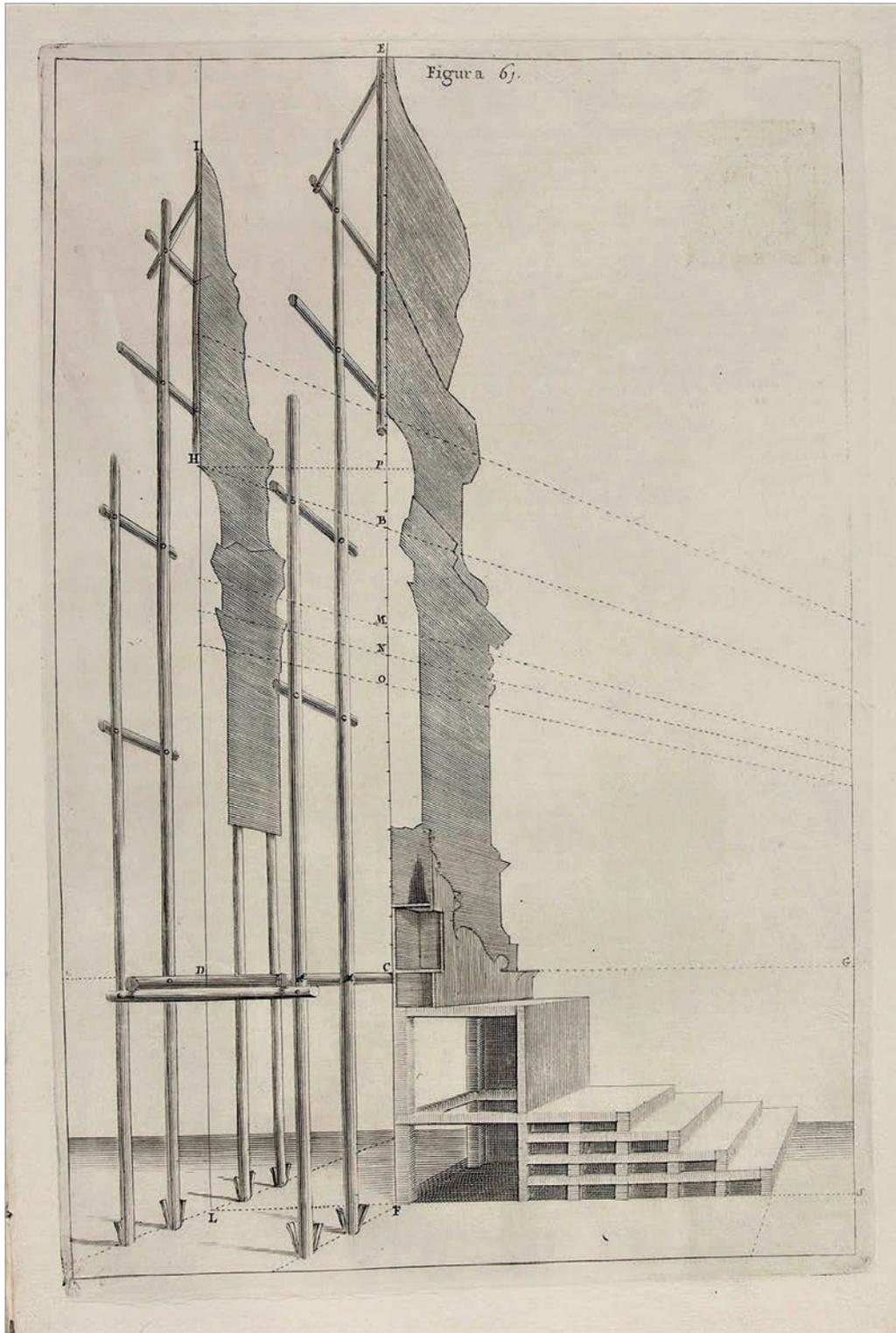


FIGURA 6. POZZO, ANDREA: *PERSPECTIVA PICTURUM ARCHITECTORUM. PARS PRIMA*, (ROMA 1693). ROMA, JOANNEM GENEROSUM SALOMONI, 1764, FIG. 61.

En segundo lugar, Pozzo añadió a esta base de representación y diseño elemental, las instrucciones para servirse de todo este conocimiento en la práctica, las técnicas artísticas necesarias para realizar estos modelos arquitectónicos en los tres formatos básicos que el jesuita manejaba: la pintura de telares para máquinas efímeras, bambalinas y decorados teatrales; la construcción de altares; y los términos básicos de la pintura al fresco. Proporcionaba con ello los elementos básicos del aprendizaje para aquellos que carecieran de taller: instrucciones concretas de cómo preparar un telar, cómo trasladar un dibujo a una bóveda o a paneles para construir efímeros [figura 6], con su propio método tradicional; cómo pintar al fresco, cómo disponer una escena teatral, cómo trazar perspectivas de *sotto in sù* (por la regla común y por la regla simplificada de Pozzo). Incluimos aquí, y no en la parte de figuras sobre perspectiva básica, las arquitecturas representadas de *sotto in sù* para techos, por su tratamiento precisamente destinado al trabajo del *cantiere in situ*<sup>55</sup>, que el jesuita consideraba más sencillo de realizar siguiendo sus instrucciones paso a paso, que producir una composición para observar de frente, en vertical, como una pintura de altar realizada en el taller o un fresco en un muro.

Estas técnicas artísticas que proporciona Pozzo llegan a ser tan detalladas como para revelarnos qué usos recibían sus obras en la práctica. Por ejemplo, en el caso del Teatro Sacro de las Bodas de Caná (I, fig. 71), su texto es una explicación sobre cómo iluminar el conjunto correctamente y aconseja unir los telares por parejas mediante cimbras flexibles, que puedan extenderse o plegarse para adaptar las medidas del teatro efímero, y a la vez puedan ser más manejables a la hora de recogerse, guardarse o ser trasladadas y reutilizarse. Los consejos técnicos para su ensambladura acompañan sin embargo a la imagen idealizada del resultado, un majestuoso espacio construido en planos sucesivos, colmado de decoración escultórica, que ignora su supeditación a la arquitectura construida y no incluye el efecto que tendría encajado en la tribuna de la iglesia. Pozzo la consideró el culmen de su originalidad y fue su primer gran éxito en Roma, un efímero monumental para celebrar el *Quarantore* en la iglesia del Gesù en 1685, por lo que esta figura I, 71 funcionaría como memoria *ad maiorem gloriam* del autor y la Orden. El texto concluye: «si has seguido mis enseñanzas y has sido capaz de diseñar todos mis ejercicios hasta llegar a éste el más impresionante (y públicamente reconocido), estás en condiciones de seguir tu propia creatividad a partir de la maestría técnica que yo te he transmitido»<sup>56</sup>.

Por último, junto al manual de perspectiva y sus instrumentos, distinguimos un tercer gran grupo de figuras destinadas a la autorrepresentación como arquitecto que eran también objeto de admiración para el diletante de arquitectura, ya fuera romano o viajero<sup>57</sup>. Incluimos en este grupo los modelos arquitectónicos

55. CAMEROTA, Filippo: «Stimando per vero...», *op. cit.* p. 160.

56. Pozzo, Andrea: *Op. Cit.* I, fig. 71. Teatro delle Nozze di Cana Galilea a fatto nella chiesa del Gesù (sic) di Roma l'anno 1685 per le 40 hore.

57. BÖSEL, Richard: «Retaggio e sperimentazione nella cultura architettonica di Andrea Pozzo», en BÖSEL, Richard & SALVIUCCI, Lydia (eds.): *op. cit.* p. 39.

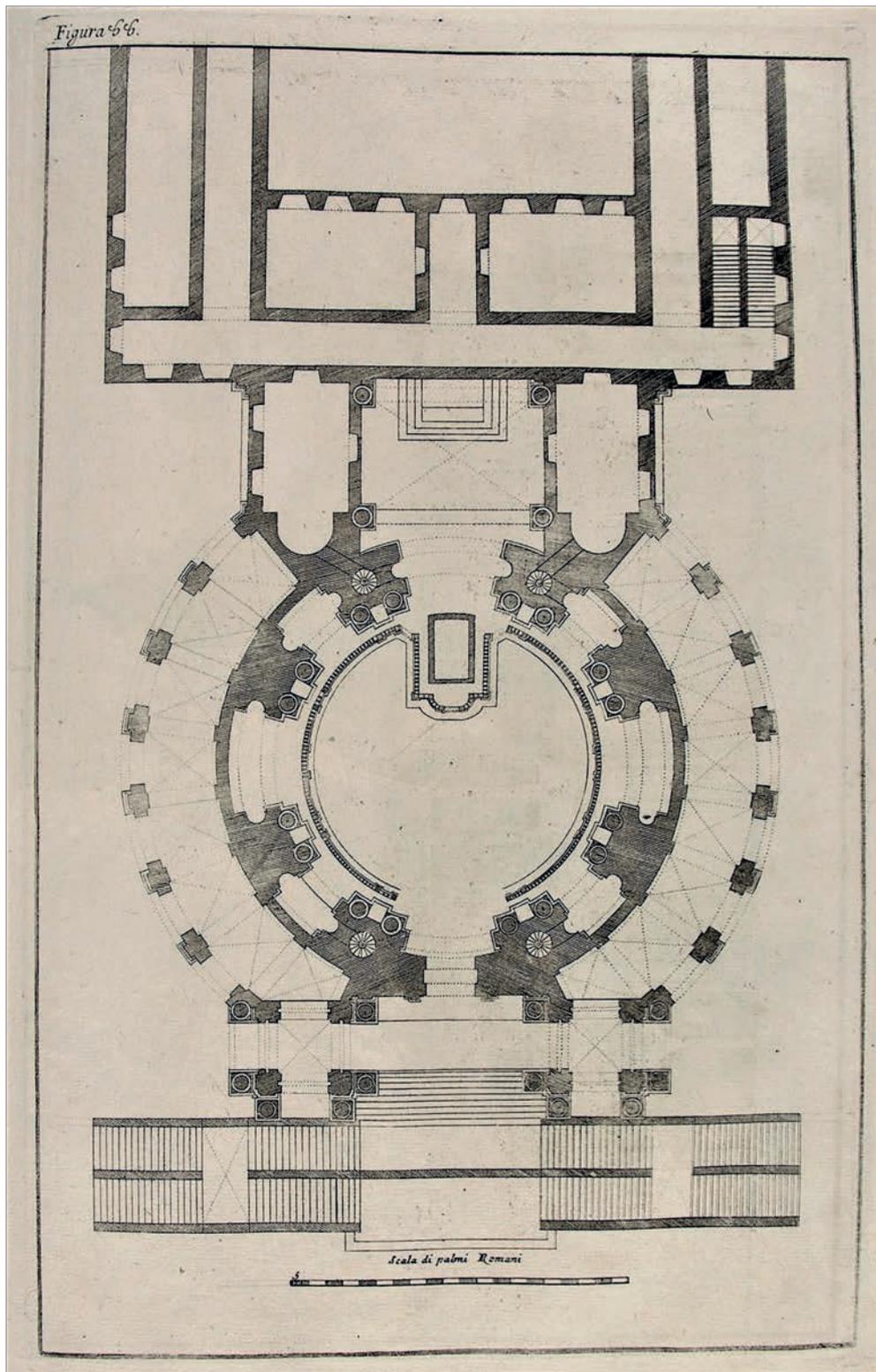


FIGURA 7. POZZO, ANDREA: *PERSPECTIVA PICTORUM ARCHITECTORUM. PARS SECONDA*, (ROMA 1700). ROMA, JOANNEM GENEROSUM SALOMONI, 1758, FIG. 66.

seleccionados por Pozzo como dignos de ser analizados por diferentes motivos, que aparecen también para prestigiar y contextualizar la producción del coadjutor, a veces desarrollada como parte de estos edificios. Entre ellos, se introduce alzado, planta y sección del Coliseo romano que Pozzo valora como anfiteatro, invención de planta redonda que evidencia toda la dificultad de estos diseños; su elección más personal es San Fedele de P. Tibaldi, un templo que toma como base de su propia formación, influyente en su propia práctica arquitectónica a distancia de años, como se pone de manifiesto en las correcciones prospectivas de la iglesia de Mondoví<sup>58</sup>; por último, con un carácter más práctico, el jesuita incluye las vistas de la iglesia del Colegio Romano, diseñada por el p. Orazio Grassi, como sede de gran parte de su producción y epicentro de su vida en la ciudad papal.

Junto a estos modelos tan notorios, coloca sus propias invenciones elaboradas a lo largo de toda su trayectoria, desde los tiempos de los primeros aparatos efímeros en Trento hasta sus proyectos justo antes de marchar a Viena en 1702. Debe destacarse que estos materiales constituyen la mayoría del tratado, frente a los que sirven a la didáctica de la perspectiva: son proyectos originales de Pozzo de los que aporta detallada representación de sus plantas, alzados, secciones y perspectivas, tanto para ser admirados como para llevarse a la práctica. Aquí se incluyen las que H. Trottmann denominaba «invenciones caprichosas», que definían las aportaciones más creativas del jesuita<sup>59</sup>: el Tabernáculo octógono, la Fábrica cuadrada, las cúpulas ilusionistas, los altares para el Gesù y San Ignacio, por supuesto el altar «Caprichoso» y los destinados a las iglesias de la Compañía en Verona y Frascati, además de los planes originales para San Juan de Letrán y también su iglesia redonda [fig. 7] inspirada directamente en la planta del Panteón de Agripa (que podría admirar cotidianamente por su vecindad al Colegio Romano), entre otras muchas ideas, llevadas o no a la práctica constructiva o pictórica. En ocasiones estas invenciones guardan información sobre sus raíces como artista y su primera educación; otras veces representan hitos realizados en Trento, Verona o Milán, que fraguaron su fama y le granjearon la atención tanto de la nobleza como de los superiores de la Orden y del propio general Oliva. Las imágenes más conocidas, constituyen los blasones de su afirmación como el gran artista jesuita, autor para la posteridad de la imagen por antonomasia del máximo apogeo de la Compañía.

\* \* \*

*Perspectiva Pictorum* recopila, contextualiza y divulga un valioso elenco de temas, paradigmáticos de la producción arquitectónica, pictórica y efímera de la Edad Moderna romana, un ambiente fecundado por influencias que, como Andrea Pozzo, enriquecieron la corriente del Barroco final, no sólo trasalpino sino

58. BÖSEL, Richard: «Andrea Pozzo, architetto prospettico: da Mondovì a Roma», en SPIRITI, Andrea (ed.): *op. cit.*, pp. 107-109.

59. TROTTMANN, Helen: «Le invenzioni capricciose di Andrea Pozzo», en BATTISTI, Alberta: *Andrea Pozzo... op. cit.*, pp. 225-233.

también ibérico y en el mundo colonial<sup>60</sup>. En estas páginas hemos proporcionado algunas claves para evitar la confusión<sup>61</sup> no sólo sobre la composición y utilidad del tratado, sino acerca del carácter artístico original que el hermano Pozzo supo hacer compatible con la estrecha supervisión y las necesidades de representación de la Compañía.

---

60. FUENTES LÁZARO, Sara: «Gesuiti e Globalizzazione: pittura architettonica illusionistica barocca dalla Cina al Brasile», en BARTOLI, Teresa & LUSOLI, Monica (coords.): *Diminuzioni e accrescimenti. Le misure dei maestri di prospettiva*, Florencia, Firenze University Press, 2018, pp. 215-224.

61. *Per fugir la confusione*, traducido como *ad vitandam confusionem* Pozzo, Andrea: *Prospettiva... op. cit.* I, texto de la figura 65.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACCOLTI, Pietro: *Lo inganno degli occhi; prospettiva pratica*. Florencia, Pietro Cecconcelli, 1625.
- ANTINORI, Aloisio: «Rappresentare Roma moderna. La stamperia De Rossi alla Pace tra industria del libro e cultura architettonica (1648-1738)», en ANTINORI, Aloisio: *Studio d'Architettura Civile. Gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento*. Roma, Quasar, 2012, pp. 11-69.
- BARBERI, Francesco: «Libri e stampatori nella Roma dei Papi», *Quaderni di Studi Romani*, 24, Roma, Istituto di Studi Romani, 1965.
- BINAGHI, RITA: «*Ab angulis ad angelos*: l'autoritratto di Andrea Pozzo nella Chiesa del Gesù a Roma», en PANCHERI, Roberto (ed.): *Andrea e Giuseppe Pozzo. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Venezia*. Venezia, Marcianum Press, 2012, pp. 73-88.
- BOHADLO, Stanislav: «Giovanni Giacomo Komarek Boemo, (1648 Hradec Králové – ante 9.4.1706 Řím), hradecký (noto)tiskař v Římě», *Musicologica Brunensia*, 1-2, 44 (2009), pp. 35-45.
- BÖSEL, Richard & SALVIUCCI INSOLERA, Lydia (eds.): *Mirabili Disinganni. Andrea Pozzo (1642-1707). Architetto e pittore gesuita*. Roma, Artemide, 2010.
- BÖSEL, Richard: «Retaggio e sperimentazione nella cultura architettonica di Andrea Pozzo», en BÖSEL, Richard & SALVIUCCI INSOLERA, Lydia (eds.): *Mirabili Disinganni. Andrea Pozzo (1642-1707). Architetto e pittore gesuita*. Roma, Artemide, 2010, pp. 37-56.
- BÖSEL, Richard: «Andrea Pozzo, architetto prospettico: da Mondovì a Roma», en SPIRITI, Andrea (ed.): *Andrea Pozzo. Atti del Convegno Internazionale di studi*. Varese, Comunità Montana Valli del Lario e del Ceresio, 2011, pp. 105-117.
- CAMEROTA, Filippo: «Exactitude and Extravagance: Andrea Pozzo's 'Viewpoint'», en EMMER, Michele: *Imagine Math. Between Culture and Mathematics*. Milán, Springer, 2012, pp. 23-41.
- CAMEROTA, Filippo: «Stimando per vero quel che è solo apparente: la costruzione prospettica del Corridoio», en SALVIUCCI INSOLERA, Lydia: *Andrea Pozzo e il Corridoio di S. Ignazio*. Roma, Artemide, 2014, pp. 159-166.
- CESSI, Francesco: *Mattia Carneri: architetto e scultore (1592-1673)*. Trento, Saturnia, 1964.
- COMOLI, Angelo: *Bibliografia storico-critica dell'architettura civile, vol. III*. Roma, Ed Arti Subalterne, 1791.
- DE VRIES, Vredeman: *Opera mathematica ou oeuvres mathématiques: traictans de géometrie, perspective, architecture et fortification ausquels sont aioints les fondements de la perspective & architecture par Samuel Marolois, Vredm. Vries, augmentée & corrigée en divers endroits par le mesme auteur*. La Haya, Henrici Hondii, 1624.
- DAL MAS, Roberta M.: «L'evoluzione dell'impianto di alcune opere di Andrea Pozzo», en PANCHERI, Roberto (ed.): *Andrea e Giuseppe Pozzo. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Venezia*. Venezia, Marcianum Press, 2012, pp. 89-109.
- DELLA TORRE, Stefano, BONAVITA, Andrea & LEONI, Marco: «Andrea Pozzo in San Fedele a Milano e l'invenzione delle false cupole», en SPIRITI, Andrea (ed.): *Andrea Pozzo. Atti del Convegno Internazionale di studi*. Varese, Comunità Montana Valli del Lario e del Ceresio, 2011, pp. 89-98.
- DELLA TORRE, Stefano & SCHOFIELD, Richard: *Pellegrino Tibaldi architetto e il San Fedele di Milano. Invenzione e costruzione di una chiesa esemplare*. Milán, Nodolibri, 1994.

- DUBOURG GLATIGNY, Pascal: «Andrea Pozzo e l'architettura prospettica», en FRANCESCHINI, Alessandro (dir.): *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. Trento, Soprintendenza per i beni storico-artistici – TEMI, 2010, pp. 13-30.
- DUBREUIL, Jean: *La Perspective Pratique necessaire a tovs peintres, gravevrs, scvlptevrs, architectes, orfevres, brodevrs, tapissiers, & autres seseruansdu dessein....par un parisien, religieux de la Compagnie de lesus*. París, Melchior et François Langlois, 1642.
- ESCHINARDI, Francesco: *Architettura civile ridotta a metodo facile, e breve da lire da Costanzo Amichevoli*. Terni, Bernardino Arnazzini, 1675.
- ESPOSITO, Enzo: «Annali di Antonio De Rossi, stampatore in Roma (1695-1755)», *Biblioteca di bibliografia italiana*, 62, Florencia, L. S. Olschki, 1972.
- FIOCCO, Giuseppe: «La prospettiva di Andrea Pozzo», *Emporium*, 97 (1943), pp. 3-9.
- FUENTES LÁZARO, Sara: «Andrea Pozzo filohabsburgo, o la identidad política de un artista jesuita», en DIÉGUEZ PATAO, Sofía (ed.): *Los Lugares del arte: Arte, Identidad y Representación*, Madrid, Laertes, vol. I, 2014, pp. 243-264.
- FUENTES LÁZARO, Sara: «El perfil de Andrea Pozzo como maestro de perspectiva», *Varia Historia. Belo Horizonte*, 60, 32 (2016), pp. 611-637.
- FUENTES LÁZARO, Sara: «Gesuiti e Globalizzazione: pittura architettonica illusionistica barocca dalla Cina al Brasile», en BARTOLI, Teresa & LUSOLI, Monica (coords.): *Diminuzioni e accrescimenti. Le misure dei maestri di prospettiva*, Florencia, Firenze University Press, 2018, pp. 215-224.
- FUENTES LÁZARO, Sara: «Il diletto dei belli ingegni ed altre ambizioni del trattato di Andrea Pozzo», en CAZZATO, Vincenzo, ROBERTO, Sebastiano & BEVILACQUA, Mario (eds.): *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*. Roma, Gangemi Editore, 2014, vol. II, pp. 398-401.
- FUENTES LÁZARO, Sara: «Invenciones de arquitectura / entes de razón. El dibujo quimérico según Andrea Pozzo y Antonio Palomino», en VV.AA. *XVIII Congreso Nacional del Comité Español Historia del Arte Mirando a Clío*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, pp. 1792-1807.
- FUENTES LÁZARO, Sara: «La adopción del manual de *Perspectiva* de Pozzo en la docencia jesuítica española», en ÁLVARO ZAMORA, María Isabel & IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier (eds.): *La Compañía de Jesús y las artes. Nuevas perspectivas de investigación*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2014, pp. 301-313.
- FUENTES LÁZARO, Sara: «Prospettiva per Pittori ed Architetti come *Liber Veritatis* di Andrea Pozzo», en VALENTI, Graziano M. (coord.): *Prospettive architettoniche. Conservazione digitale, divulgazione e studio*. Roma, Sapienza Università Editrice, vol. I, pp. 35-49.
- KERBER, Bernard: «Pozzo e l'aristotelismo», en BATTISTI, Alberta: *Andrea Pozzo*. Milán-Trento, Luni, 1996, pp. 33-48.
- KRIS, Ernst & KUTZ, Otto: *La leyenda del artista*. Madrid, Cátedra, 1991.
- LAEVEN, Augustinus Hubertus & LAEVEN-ARETZ Lucia Johann Maria: *The authors and reviewers of the Acta Eruditorum 1682 – 1735* (Electronic Publication), Molenhoek, The Netherlands, 2014. En: <http://webdoc.sub.gwdg.de/pub/mon/2014/laeven.pdf>.
- LAEVEN, Augustinus Hubertus: *The «Acta Eruditorum» under the Editorship of Otto Mencke: The History of an International Learned Journal between 1682 and 1707*, APA-Holland University Press, Amsterdam, 1990.
- MANFREDI, Tommaso: «Idea e norma: il carattere e la diffusione degli scritti di architettura», en *Storia della Architettura Italiana: vol. 5.1 Il Seicento*. Milán, Electa, 2003, pp. 613-631.
- MANZO, Elena: «Dal classicismo ordinato alle nuove regole della morfologia. La diffusione del linguaggio» en MANZO, Elena: «Dal classicismo ordinato alle Rivoluzione spaziale

- barocca», *Architettura in Italia : storia, temi e caratteri*, 8, Nápoles, Edizioni scientifiche italiane, 2002, pp. 25-66.
- MARTÍNEZ MINDEGUÍA, FRANCISCO: «Insignium Romae Templorum Prospectus, la visión frontal de la arquitectura», *Annali di Architettura*, 17 (2005), pp. 167-182.
- O'NEILL, Charles E., & DOMÍNGUEZ, Joaquín María (dirs.): *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús: biográfico-temático*. Universidad Pontificia Comillas, Madrid, 2001.
- PALMER, Rodney (ed.): *The Rise of the Image. Essays on the History of the Illustrated Art Book*. Surrey, Ashgate, 2003.
- PALMER, Rodney: «'All is very plain, upon inspection of the figure': the visual method of Andrea Pozzo's *Perspectiva Pictorum et Architectorum*», en Palmer Rodney (ed.): *The Rise of the Image. Essays on the History of the Illustrated Art Book*. Surrey, Ashgate, 2003, pp. 157-213.
- PASCOLI, Leone: *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni* (Roma 1730). ed. de V. Martinelli. Perugia, Electa, 1992.
- PETRUCCI NARDELLI, Franca: *La lettera e l'immagine: le iniziali 'parlanti' nella tipografia italiana* (secc. XVI-XVIII). Florencia, L. S. Olschki, 1991.
- POZZO, Andrea: *Lettera del fratello coadiutore Andrea Pozzo d.C.d.G. al Principe Liecktenstein [sic], Ambasciatore di S.M.I. presso la S. Sede con la quale spiega i significati delle pitture dallo stesso Pozzo eseguite nella volta della Chiesa di S. Ignazio in Roma l'anno 1694*. Roma, Filiaziani, 1910.
- POZZO, Andrea: *Perspectiva Pictorum Architectorum. Pars prima*. Roma, Typis Joannis Jacobi Komarek, 1693 (segundo estado de la primera edición romana).
- POZZO, Andrea: *Perspectiva Pictorum Architectorum. Pars secunda*. Roma, Typis Joannis Jacobi Komarek, 1700.
- POZZO, Andrea: *Rules and examples of perspective proper for painters and architects, etc. in English and Latin :#bcontaining a most easie and expeditious method to delineate in perspective all designs relating to architecture, after a new manner, wholly free from the confusion of occult lines /#cby that great master thereof, Andrea Pozzo, Soc. Jef. engraven in 105 ample folio plates, and adorn'd with 200 initial letters to the explanatory discourses ; printed from copper-plates ony best paper by John Sturt ; done into English from the original printed at Rome 1693 in Lat. and Ital. by Mr John James of Greenwich (1707)*. Nueva York, Dover Inc., 1989.
- POZZO, Andrea: *Prospettiva de' pittori ed architetti*. Trieste, Edizioni Italo Svevo, 2003.
- RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín: «De viajes de estampas de arquitectura en el siglo XVIII. El «Studio d'Architettura Civile» de Domenico de Rossi y su influencia en España», *Boletín de arte*, 34 (2013), pp. 247-296.
- ROISECCO, Nicola: *Roma Antica, e Moderna o sia nuova descrizione Di tutti gl'Edifizj antichi, e Moderni Sagri, e profani della Città di Roma... Con duecento e più figure in rame... Tomo primo [-terzo]*. Roma, Niccola Roisecco, 1765.
- RURALE, Flavio: «Andrea Pozzo e la Compagnia di Gesù nel secondo Seicento», en SPIRITI Andrea (ed.): *Andrea Pozzo. Atti del Convegno Internazionale di studi*. Varese, Comunità Montana Valli del Lario e del Ceresio, 2011, pp. 219-228.
- RUSO, Maria: *Andrea Pozzo a Montepulciano*. Montepulciano, Società Storica Poliziana, Thesan & Turan, 2010.
- SALVIUCCI INSOLERA, Lydia: «Le prime edizioni del Trattato», en BATTISTI, Alberta (ed.): *Andrea Pozzo*. Milán-Trento, Luni, 1996, pp. 207-213.
- SAPORI, Giovanna (ed.): *Il mercato delle stampe a Roma XVI-XIX secolo*. San Casciano, Roma, 2008.

- TINTO, Alberto: «Giovanni Giacomo Komarek tipógrafo a Roma nei secoli XVII–XVIII ed suoi campionari di caratteri», *Bibliofilia. rivista di storia del libro e di bibliografia*, 75 (1973), pp. 189-225.
- TROTTMANN, Helen: «Le invenzioni capricciose di Andrea Pozzo», en BATTISTI, Alberta (ed.): *Andrea Pozzo*. Milán-Trento, Luni, 1996, pp. 225-233.
- VAGNETTI, Luigi: *De naturali et artificiali perspectiva: bibliografia ragionata delle fonti teoriche e delle ricerche di storia della prospettiva : contributo alla formazione della conoscenza di un'idea razionale, nei suoi sviluppi da Euclide a Gaspard Monge*. Florencia, Edizione della Cattedra di composizione architettonica 1A di Firenze e della L.E.F., 1979.
- WALCHER CASOTTI, Maria: «Breve nota sull'autografo del trattato di prospettiva di Andrea Pozzo», *Arte Cristiana*, 809 marzo-abril (2002), pp. 122-132.

# MISCELÁNEA · MISCELLANY



# EL ARTE DEL EGIPTO PREDINÁSTICO. RITUAL, SIGNIFICADO Y FUNCIÓN

## PREDYNASTIC ART IN EGYPT. RITUAL, SENSE AND FUNCTION

Antonio Pérez Largacha<sup>1</sup>

Recibido: 13/06/2019 · Aceptado: 22/11/2019

Doi: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2019.25102>

### Resumen

El arte del período predinástico se ha estudiado y entendido como característico de unas culturas neolíticas que precedieron a la unificación de Egipto y el comienzo de la I dinastía. Sin embargo, las investigaciones y excavaciones realizadas en los últimos años revelan que el arte faraónico tuvo algunos de sus precedentes en este período.

En este artículo analizaremos la evolución del arte y su intencionalidad a lo largo de dicho período, al tiempo que estudiaremos las manifestaciones artísticas desde la óptica de la antropología cultural para entender el arte del Egipto predinástico en su contexto cultural y social, en especial en el ámbito de los rituales y en el proceso de creación de una memoria cultural.

### Palabras clave

Arte egipcio; Egipto predinástico; Nagada; ideología; arte ritual.

### Abstract

The art of the Predynastic period has been studied and understood as a cultural manifestation of the Neolithic cultures preceding to the unification of Egypt and the beginning of the 1<sup>st</sup> dynasty. However, the investigations and excavations carried out in recent years have showed that Pharaonic art had some of its origin in this period.

In this article we will analyse the evolution of art and its intentionality throughout this period, while we will be studying the artistic manifestations from the perspective of cultural anthropology, looking for new ways of asking a work of art to understand it in its cultural and social context.

### Keywords

Egyptian art; predynastic Egypt; Nagada; ideology; ritual art.

---

1. Universidad Internacional de La Rioja (UNIR). C. e.: [antonio.perezlargacha@unir.net](mailto:antonio.perezlargacha@unir.net)

## 1. INTRODUCCIÓN

Los llamados objetos protodinásticos, como los hallados en el depósito principal de Hierakómpolis, dominan y condicionan la interpretación, tanto artística como histórica, del proceso que concluyó con la unificación y la aparición de un Estado centralizado y territorial en el antiguo Egipto faraónico. El mejor ejemplo de este fenómeno es la paleta de Narmer, cuyas escenas se han interpretado como un documento histórico, como si fuera un texto que relata la conquista del Bajo Egipto por Narmer, rey del Alto Egipto y fundador de la I dinastía que suele identificarse con el mítico Menes<sup>2</sup>. Artísticamente, la separación de las escenas en registros, la proporción jerárquica de los personajes, los símbolos de poder asociados a Narmer y temáticas como la victoria sobre los enemigos, se consideran como una evidencia de que algunos de los cánones artísticos que fueron característicos en tiempos faraónicos quedaron fijados ya en tiempos de Narmer<sup>3</sup>.

La unificación del antiguo Egipto fue un proceso largo en el tiempo, marcado por la convivencia de varios reinos hasta tiempos de Nagada IIc-III (ca. 3150 a.C.), cuando se inició la expansión del Alto Egipto hacia el Bajo Egipto y Nubia<sup>4</sup> y surgió la necesidad de transmitir y legitimar una nueva realidad política, social y económica a través de lo que para nosotros son manifestaciones artísticas pero que, para los antiguos egipcios, eran expresiones de su concepción del mundo o la ideología de sus élites, como veremos en el tercer epígrafe de este trabajo.

Con anterioridad existió un arte cuyas manifestaciones y escenas nos informan de las preocupaciones y necesidades de las sociedades predinásticas, y este el objetivo de nuestro segundo epígrafe ya que, sobre la base de los rituales y creencias que existieron antes de la etapa de Nagada IIc-III, las élites políticas construyeron unos mensajes de poder, plasmaron su ideología y transmitieron su función en el Estado que comenzaba a existir.

Temporalmente, nuestro trabajo se ajusta al período predinástico, teniendo como punto final la unificación de Egipto. Es por ello que no se analizan las posibles temáticas artísticas y culturales que pueden remontarse al Holoceno, como las halladas en Gilf Kebir<sup>5</sup>, así como tampoco la evolución artística y cultural que existió

2. Sobre la figura de Menes, que aparece con seguridad en los textos del Reino Nuevo, y los debates sobre su historicidad e identificación, HEAGY, Thomas: «Who was Menes?», *Archéo-Nil*, 24 (2014), pp. 59-92.

3. Sin embargo, los motivos, composición y sentido de las escenas tienen sus antecedentes en tiempos predinásticos, si bien no de una forma tan completa como en la paleta de Narmer, por lo que la fijación de los cánones artísticos fue un proceso gradual, DAVIS, Whitney: *The Canonical tradition in Ancient Egyptian Art*, Cambridge University Press, 1989, especialmente el capítulo 6, «The Emergence of Canonical conventions».

4. Para un análisis de las diferentes teorías relativas a la unificación del antiguo Egipto, tanto las tradicionales como las que están explorando en la actualidad, KÖHLER, Christiana: «Theories of State Formation», en WENDRICH, Willeke (ed.), *Egyptian Archaeology*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, pp. 36-54; CIALOWICZ, Krzysztof: «The Naqadian occupation of the Nile Delta», *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo*, 70-71 (2014-2015), pp. 81-90.

5. BARTA, Miroslav: *Swimmers in the Sand: on the Neolithic Origins of the Ancient Egyptian Mythology and Symbolism*, Praga, 2010; BARTA, Miroslav: «The Birth of Supernatural. On the Genesis of Some Later Ancient Egyptian Concepts», en KABACINSKI, Jacek et al. (eds.), *Desert and the Nile. Prehistory of the Nile Basin and the Sahara*, Poznan Archaeological Museum, 2018, pp. 669-85, defiende la representación de futuras concepciones faraónicas, al igual que LE QUELLEC, Jean-Loïc: «Can one 'Read' Rock Art? An Egyptian Example», en TAYLOR, Paul. (ed.), *Iconography without Texts*. Warburg Institute Colloquia 13, Londres, Warburg Institute, 2008, pp. 25-42, señalando por ejemplo

a partir de la I dinastía, donde además de la creciente importancia que adquieren las tumbas reales, también comienza a expresarse la estrecha relación que en la cultura faraónica habrá entre arte y escritura, aunque se hará una breve referencia a dichos aspectos en tiempos predinásticos, cuando se dan los primeros pasos en la escritura<sup>6</sup>, y comienza una complejidad en las tumbas de los gobernantes de Hierakómpolis o Abidos<sup>7</sup>.

La intención de este trabajo es analizar el arte del período predinástico en el contexto cultural que estableció las bases de una ideología y una memoria cultural en el marco de unos rituales, tanto públicos como privados, que ya se celebraban con anterioridad al Estado faraónico.

## 2. LOS OBJETOS Y MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS DEL EGIPTO PREDINÁSTICO

A lo largo de la historia toda manifestación artística ha tenido una intencionalidad y una función, siendo necesario conocer la «biografía cultural» que cada obra de arte ha tenido y con la que fue concebida<sup>8</sup>.

Las obras de arte pueden entenderse como expresiones sociales que tenían un significado, emitían un mensaje y eran interpretadas por las personas que las veían. Por ello no solo debemos describirlas y buscar posibles paralelos artísticos en los motivos, materiales, técnicas y actitudes que se representan, sino también preguntarse ¿para qué?, ¿qué significaban en su contexto cultural? ¿qué mensajes emitían?, ¿cuándo fueron utilizadas? o ¿qué posibles usos y disfrute tuvieron por diferentes personas y en qué situaciones? Preguntas que pueden encontrar una respuesta a través del contexto en el que se hallaron, la función que pudieron tener y la visibilidad que alcanzaron<sup>9</sup>.

---

las semejanzas entre los nadadores de las cuevas de Gilf Kebir y las representaciones faraónicas de los difuntos en las aguas de Nun y, más recientemente, LE QUELLEC, Jean-Loïc: «Iconoclasties rupestres au Sahara», *Sahara* 23 (2012), pp. 59-73. Algunos investigadores expresan que aun siendo posibles las similitudes son necesarias más investigaciones y hallazgos para asegurar dicha relación; FÖRSTER, Frank y KUPER, Rudolph: «Catching the Beast-Myths and messages in Rock Art», en KUPER, Rudolph (ed.), *Wadi Sura-The Cave of Beast*, Africa Praehistorica 26, Colonia, pp. 24-27; SCHNEIDER, Thomas: «The West beyond the West: The Mysterious «Wernes» of the Egyptian underworld and the Chad Palaeolakes», *Journal of Ancient Egyptian Interconnections*, 2/4 (2010), pp. 1-14.

6. En relación con las primeras manifestaciones de la escritura en el Egipto faraónico y su relación con la administración, así como estudios relacionados con el origen y función de la escritura en la antigua Mesopotamia, puede consultarse los trabajos recogidos en el volumen publicado en 2016 por la revista *Archéo-Nil* y, especialmente, BAINES, John: «Aesthetic Culture and the emergence of Writing in Egypt during Nagada III», *Archéo-Nil*, 20 (2010), pp. 134-149.

7. Sobre las tumbas de gobernantes de Hierakómpolis, FRIEDMAN, Renée *et al.*: «The Elite Predynastic cemetery at Hierakonpolis HK6: 2011-2015 progress report», en *Egypt at Its Origin 5*, Orientalia Lovaniensia Analecta vol. 260, (2017), pp. 231-289. Respecto a las tumbas de Abidos, véase HARTUNG, Ulrich: «Cemetery U at Umm el-Qaab and the funeral Landscape of the Abydos Region in the 4<sup>th</sup> Millennium BC», en *Desert and the Nile. Prehistory of the Nile Basin and the Sahara. Papers in honour of Fred Wendorf*, Studies in African Archaeology 15, 2014, pp. 313-335.

8. GOSDEN, Chris y MARSHALL, Yvonne: «The Cultural Biography of Objects», *World Archaeology*, 31/2 (1999), pp. 169-178.

9. INGOLD, Tim: «Materials against Materiality», *Archaeological Dialogues*, 14/1 (2007), pp. 1-16.

## 2.1. EL CONTEXTO DE LAS OBRAS DE ARTE PREDINÁSTICAS

La mayoría de los objetos hallados del período predinástico formaban parte del ajuar funerario, lo que explica que la historiografía los haya interpretado desde la óptica de que fueron realizados para garantizar el sustento del difunto en su vida en el más allá.

El mejor ejemplo es la cerámica decorada del período de Nagada II (figura 1), cuyas escenas se interpretan como un reflejo de ritos y ceremonias destinados al difunto. Entre sus motivos decorativos están las embarcaciones, figuras femeninas interpretadas como sacerdotisas, animales en actitud de desfile y diferentes símbolos cuya interpretación exacta sigue siendo discutida<sup>10</sup>.



FIGURA 1. CERÁMICA DECORADA (CLASE D). METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NUEVA YORK (20.2.10).

10. El estudio más completo sobre los motivos presentes en la cerámica predinástica sigue siendo el de GRAFF, Gwenola: *Les peintures sur bases de Nagada I-Nagada II. Nouvelle approche sémiologique de l'iconographie prédynastique*, Leuven University Press, 2009.

Las cerámicas, como el resto de los objetos depositados en la tumba, eran elaborados por unos artistas que conocían la intención de los objetos y el significado de sus escenas, que también era conocido por el conjunto de la sociedad. Este es un aspecto muy sugestivo y que apenas se ha estudiado. Así, escenas como el desfile de embarcaciones pueden reflejar la celebración de unos ritos que pudieron ser presenciados por el conjunto de la comunidad. Del mismo modo, las escenas de dominio sobre los animales que habitaban el desierto y el entorno del valle del Nilo, podrían ser reflejo de la realización de expediciones de caza y captura en las que participarían miembros de la comunidad, en sus preparativos, su desarrollo y posterior regreso, cuando pudieron realizarse determinadas ceremonias o fiestas, como veremos en el punto 2.3.

Algunos objetos depositados en las tumbas pudieron ser utilizados en vida, como indican las marcas de uso, de modo que tenían un valor no solo material, sino también simbólico para las personas y las familias que habían convivido con ellos. Igualmente, otros pudieron permanecer en el ámbito doméstico, una o varias generaciones, hasta pasar a formar parte del ajuar. Por ello, como veremos, los objetos hallados en las tumbas tenían una función y una visibilidad que les dotaba de un significado que se conocía.

Igualmente, durante el enterramiento se realizarían unas ceremonias con unos objetos, útiles, canticos y expresiones cuya función y finalidad conocían las familias. Ceremonias en las que habría unas personas encargadas de realizar los ritos, vestidas con un ropaje acorde con el momento, emitiendo todo ello unos mensajes que eran interiorizados por los participantes. Es decir, un contexto cultural y también artístico de los objetos que adquieren todo su simbolismo y función en el marco en que se utilizaron, otra de las razones por la que estudiar el arte del Egipto predinástico, y de cualquier época o cultura, no debe realizarse tomando únicamente como referencia solo al objeto.

Por lo tanto, los objetos tenían una función que, además, debe enmarcarse en unos ámbitos familiares, no solo funerarios, siendo importante tener en cuenta que posiblemente la organización social en el Egipto predinástico estuvo basada en los «households», como está siendo demostrado en las culturas mesopotámicas anteriores al mundo sumerio y en otros ámbitos<sup>11</sup>. Este es un aspecto muy revelador, ya que, si las manifestaciones artísticas del Egipto predinástico fueron realizadas en una organización social, económica y política basada en los «households», ello implica una participación y conocimiento de todo lo que se efectúa, lo que cambiará cuando aparezcan unas élites políticas en Nagada IIC-III, se inicie una centralización de la producción artística y las manifestaciones artísticas sean cada vez más individuales, centradas en la élite gobernante.

Otras manifestaciones artísticas se han encontrado en los depósitos de fundación de templos como los de Elefantina, Tell el-Farkha, Tell Ibrahim Awad o

---

11. Como «households» se entienden las agrupaciones familiares extensas que podían ser más o menos grandes en función de la importancia del líder de las mismas, PARKER, Bradley y FOSTER, Catherine (eds.), *New Perspectives on Household Archaeology*, Indiana, Eisenbraus, 2012; UR, Jason: «Households and the Emergence of Cities in Ancient Mesopotamia», *Cambridge Archaeological Journal*, 24 (2014), pp. 249-268.

Hierakómpolis, donde fueron depositados y almacenados de forma intencionada en un espacio protegido<sup>12</sup>. Un contexto que vincula dichos objetos con una intención religiosa, pero también cultural e ideológica. Pero ¿fueron los objetos realizados para ser específicamente guardados allí, o pudieron ser primero utilizados en ceremonias y festivales antes de ser situados en dichos depósitos de fundación? Posiblemente ambas respuestas sean válidas, por lo que su función y visibilidad, como veremos, debe ser indagada.

El depósito de fundación del período predinástico más importante es el de Hierakómpolis, que pudo realizarse en tiempos de Tutmosis III cuando se amplió el templo, por lo que existió un deseo de que dichos objetos de un tiempo pretérito, casi mítico ya por entonces, siguieran estando presentes como recuerdo de un pasado que legitimaba un presente<sup>13</sup>.

Por lo tanto, el conjunto de obras de arte de que disponemos para conocer y entender el período predinástico procede del ámbito funerario o de depósitos realizados en los templos<sup>14</sup>. Pero son expresiones artísticas que también se enmarcan en un contexto de unas emociones y sentimientos, no solo de unos deseos, máxime cuando el enterramiento es un acto liminal en el que participaba todo el grupo familiar, al igual que sucede con los rituales que se celebraban en los templos o en las comunidades, lo que nos lleva a analizar las múltiples funciones de las obras de arte predinásticas.

## 2.2. LA FUNCIÓN DEL ARTE PREDINÁSTICO

Una de las características que determinan el arte faraónico, extensiva en cierta medida al arte del pasado, es el decoro; los objetos y escenas que se representan deben ser acordes con el lugar y la función que de ellas se esperaba<sup>15</sup>.

Teniendo en cuenta el contexto que hemos analizado, apenas ha existido interés por conocer y analizar la disposición que tuvieron los objetos en el contexto

12. VAN HAARLEM, Wilhem: *Temple Deposits in Early Dynastic Egypt. The case of Tell Ibrahim Awad*, Leiden University Press, 2014.

13. Sobre la fecha del depósito de fundación de Hierakómpolis, WEINSTEIN, James: «A Foundation Deposit Tablet from Hierakonpolis», *Journal of the American Research Center in Egypt*, 9 (1971-1972), pp. 133-135. En el complejo piramidal de Djoser se hallaron miles de cerámicas y vasos de la I y II dinastía, muchos con inscripciones y referencias al culto a diferentes divinidades, de lo que se desprende el deseo de Djoser de vincularse con un pasado. BAINES, John: «Ancient Egyptian concepts and uses of the past: third to second millennium evidence», en BAINES, John, *Visual & Written Culture in Ancient Egypt*, Oxford, Oxford University Press, 2007, pp. 179-201. En época faraónica también se realizaron depósitos de fundación en las tumbas y se celebraban unas ceremonias que dotaban de significado y función a los mismos.

14. ASSMANN, Jan: *Stein und Zeit: Mensch und Gesellschaft im alten Ägypten*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1991, pp. 16-31, distingue la existencia de dos culturas en el antiguo Egipto, una monumental, religiosa y otra cotidiana que fue realizada con materiales perecederos y que, en gran medida, no se nos ha conservado. En este sentido, BAINES, John: «Public ceremonial performance in ancient Egypt: exclusion and integration», en INOMATA, Takeshi y COBEN, Lawrence (eds.), *Archaeology of performance: theaters of power, community, and politics*, Londres, Altamira Press, 2006, pp. 261-302, piensa que debió de existir un arte «móvil» relacionado con las personas y los espacios que se ha perdido.

15. BAINES, John: «Restricted Knowledge, hierarchy and decorum: modern perceptions and ancient institutions», *Journal of American Research Center in Egypt*, 27 (1990), pp. 1-23.

de la tumba en tiempos predinásticos y su relación con el cuerpo del difunto para conocer su función<sup>16</sup> ya que, como hemos mencionado, la misma parecía clara; se trataba de otorgar al difunto lo necesario para disfrutar del más allá.

Unos ajuares funerarios que son más abundantes a medida que avanza el período predinástico y se han interpretado desde la óptica de una progresiva complejidad y distinción social que culminó con la aparición del Estado y de unas élites políticas que expresaban en sus tumbas su poder e importancia<sup>17</sup>.

En muchas ocasiones no conocemos la función exacta que podía tener un objeto predinástico, razón por la que se califican como «rituales» para darles una explicación<sup>18</sup>. También los objetos predinásticos se han clasificado en tipologías con una intención cronológica que, además, querían transmitir una homogeneidad cultural y artística de las culturas predinásticas.

Un ejemplo de esa tendencia de clasificación en cierto modo simplista es la división entre Alto y Bajo Egipto y la práctica de adscribir los objetos a una de las dos entidades para diseñar, a través de la cultura material, una evolución política que culminó en la unificación de Egipto que surgió desde el Alto Egipto<sup>19</sup>. Sin embargo, las últimas investigaciones defienden la existencia de diferentes escuelas artísticas, incluso de tradiciones, por lo que pudo no existir dicha homogeneidad cultural, artística, en tiempos predinásticos<sup>20</sup>.

Ya hemos mencionado la importancia de buscar la «biografía cultural» de unas obras de arte que podían no estar destinadas solo a una intencionalidad funeraria o ideológica, sino que también pudieron ser contempladas en diferentes ámbitos –familiares, sociales o de la comunidad–, y despertar unas emociones y sentimientos que transmitían unos mensajes, un arte de los sentidos<sup>21</sup> que, como veremos, tenía una manifestación visual.

16. Uno de los primeros estudios al respecto es el de KURONUMA, Taichi: «The Placement of the Predynastic grave goods and its role in Mortuary context. A case Study of the Cemeteries at Nagada», CHYLA, Julia *et al.* (eds.), *Current Research in Egyptology*, 17 (2017), Oxbow Books, pp. 22-39.

17. Esta es una de las líneas argumentales de WENGROW, David: *La arqueología del Egipto arcaico. Transformaciones sociales en el noreste de África (10.000-2650 a.C.)*, Barcelona, Bellaterra, 2007.

18. Sobre la incidencia e importancia que tienen estas calificaciones, VERHOEVEN, Marc: «Other Times, Other Worlds. Archaeology, Ritual and Religion», *Religion and Society: advances in Research*, 6 (2015), pp. 27-43.

19. Sobre la importancia de la cultura material en dicha reconstrucción histórica y los cambios que en los últimos años se han realizado al existir una cultura «híbrida» que refleja una convivencia y no una conquista o dominación cultural del Alto Egipto, PÉREZ LARGACHA, Antonio: «El Bajo Egipto y el proceso unificador del antiguo Egipto», en PÉREZ LARGACHA, Antonio y VIVAS SAINZ, Inmaculada (eds.), *Egiptología Ibérica en 2017. Estudios y nuevas perspectivas*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, pp. 295-319.

20. KÖHLER, Christiana: «The development of social complexity in Early Egypt. A view from the perspective of the settlement and material culture of the Nile Valley», *Ägypten und Levante*, 27 (2017), pp. 335-356; BREMONT, Axelle: «Des éléphants, des hippopotames et des mouflons. Trois hypothèses de marqueurs animaux d'identités régionales pendant les périodes du Nagada I-II», *Archéo-Nil*, 28 (2018), pp. 69-98.

21. Sobre la nueva línea de investigación relacionada con el arte de los sentidos, aunque no analizan el mundo faraónico y sí otras culturas de la Antigüedad, BUTLER, Shane y BRADLEY, Mark: *The Senses in Antiquity*, Londres, Routledge, 2019. Otra posibilidad es que algunos fueran recibidos en vida como regalo o signo de prestigio y distinción y permanecer en el seno de la familia o de la comunidad durante un tiempo como símbolos de su identidad social o como recuerdo de unos antepasados, interpretación que MAZÉ, Christelle: «Precious Things? The social construction of value in Egyptian society, from production of objects to their use (mid 3<sup>rd</sup>-2<sup>nd</sup> millennium BC)», en MINIACI, Gianluca *et al.* (eds.), *The Arts of Making in Ancient Egypt. Voices, images and objects of material producers 2000-1500 BC*, Leiden, Sidestone, 2018, pp. 117-138, realiza sobre algunos objetos del Reino Medio

Respecto a los objetos hallados en los depósitos de fundación, la atención de la historiografía se ha centrado en las escenas de victoria, sometimiento de los enemigos y representaciones reales del hallado en Hierakómpolis que anticipan futuras escenas, relieves o textos que decoraron los templos y sus dependencias mostrando al Faraón en el cumplimiento de sus obligaciones.

Pero en dichos depósitos se observa una diferenciación según la localidad en que se realizaron. Así, en Elefantina, Tell Ibrahim Awad o Tell el Farkha, aparecen pequeñas figuras de animales del entorno y fantásticos, enanos, así como enemigos, pero no paletas o cabezas de maza decoradas (figura 2). Ello puede deberse a que cada depósito, y su lugar de culto, respondía a preocupaciones que eran propias de cada lugar, no debiendo olvidar el carácter fronterizo de Elefantina o de los centros del Delta oriental, lugares en los que son más frecuentes los objetos que pueden vincularse con una religiosidad popular<sup>22</sup>.



FIGURA 2. FIGURAS HALLADAS EN EL DEPÓSITO DE FUNDACIÓN DE TELL EL-FARKHA. CHLONICKI, MAREK ET AL.: *TELL EL-FARKHA I. EXCAVATIONS 1998-2011*, CRACOVIA (2012), P. 208.

### 2.3. VISIBILIDAD DEL ARTE PREDINÁSTICO

La sensación que se transmite es que los objetos se depositaban en la tumba y no existía un contacto de la familia con ellos. Pero ya hemos mencionado que el momento del enterramiento, sus días previos y posteriores, eran un período liminal,

22. PÉREZ LARGACHA, Antonio: «Identidad y orden en la formación del Estado egipcio», en DE ARAUJO, Luis y CANDEIAS SALES, José (eds.), *Actas del IV Congreso Ibérico de Egiptología*, Lisboa, Universidade Nova, 2014, pp. 897-908.

de duelo y temor, también de esperanza. En torno al difunto se realizaban diversas ceremonias acordes con su posición social y recursos, por lo que había un contacto visual con los objetos que iban a ser depositados. Como también hemos apuntado, una parte del ajuar funerario pudo haber convivido en vida con la persona y su núcleo familiar, por lo que surgía y conocía el simbolismo y los mensajes que podían transmitir, unos objetos que no eran solamente una expresión material del mundo funerario<sup>23</sup>.

Estos rituales funerarios serían realizados por unas personas, probablemente antecesores de los posteriores sacerdotes, que tendrían unas vestimentas acordes con el contexto, utilizarían unos objetos específicos para dicho acto ritual y, muy posiblemente también habría canticos, danzas y comidas<sup>24</sup>. Por todo ello existirá una «representación»<sup>25</sup>, que no solo debe interpretarse en lo que el ritual en sí mismo perseguía o por qué se realizaba, también se deben valorar las emociones y mensajes que recibían las personas que acudían a dichas representaciones rituales, poco conocidas hoy día, pero que podemos intuir a través del análisis profundo de algunos ejemplos artísticos.

El primero es la representación de la primera cabeza humana conocida en Egipto, hallada en Merimde, la primera cultura neolítica del Bajo Egipto, y que fue realizada para ser soportada y, quizás, ser llevada en procesión (figura 3), sin poder determinar si representa a una divinidad o a un antepasado<sup>26</sup>. Un carácter ritual y procesional de algunos objetos que se ira revelando en el arte del período predinástico, como las pequeñas figuras de halcones concebidas para ser llevadas en estandartes<sup>27</sup>. Esta práctica es quizás un anticipo de la importancia que tendrán

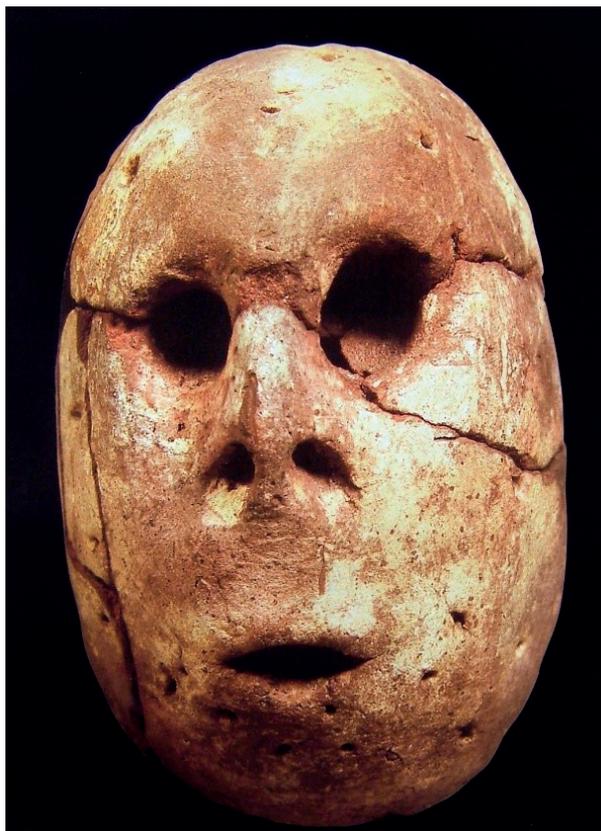


FIGURA 3. CABEZA HALLADA EN MERIMDE, CA. 4000 A.C. MUSEO EGIPCIO, EL CAIRO (JE97472).

23. FOGELIN, Lars y SCHIFFER, Michael: «Rites of Passage and Other Rituals in the Life Histories of Objects», *Cambridge Archaeological Journal*, 25/4 (2015), pp. 815-827.

24. Las recientes excavaciones en Tell el-Farkha, en el delta oriental, han revelado la existencia de restos óseos y de objetos que fueron utilizados con motivo de comidas rituales realizadas en las tumbas más importantes; DEBOWSKA-LUDWIN, Joana: «Socio-economic changes in Early Egyptian society as Reflected by Graves of the Tell el-Farkha cemetery», en CIALOWICZ, Krzysztof et al. (eds.), *Eastern Nile Delta in the 4<sup>th</sup> Millennium BC*. Kracovia, 2018, pp. 21-29. Sobre la importancia de la danza, GARFINKEL, Yosef: «The Evolution of Human Dance: Courtship, Rites of Passage, Trance, Calendrical Ceremonies and the Professional Dancer», *Cambridge Archaeological Journal*, 28/2 (2018), pp. 283-298.

25. BELL, Catherine: *Ritual: Perspectives and Dimensions*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

26. Una cabeza en la que en opinión de PATCH, Diana Craig: *Dawn of Egyptian Art*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2011, pp. 97-98, están presentes dos características del arte faraónico: el énfasis en sus aspectos faciales y el color rojizo para las figuras masculinas.

27. Véase al respecto la conservada en el Metropolitan Museum de Nueva York (MMA 59.109.2).



FIGURA 4. FIGURA VOTIVA, BRITISH MUSEUM, LONDRES (EA 58064).

los estandartes, representados en la cerámica decorada del período Nagada II o en los objetos protodinásticos donde acompañan las acciones reales.

Un segundo ejemplo son dos figuras femeninas conservadas en el *British Museum* (EA 50680 y EA 58064) y otra en el *Metropolitan Museum* de Nueva York (MMA 07.228.71)<sup>28</sup>. En ellas se utiliza la malaquita para pintar los ojos, su sexualidad está enfatizada, la peluca está realizada con adobe y tienen decoración en ambos lados del cuerpo con escenas de animales del Nilo y del desierto, siendo interpretadas como figuras rituales relacionadas con elementos del paisaje, del entorno con motivo del enterramiento, quizás bailarinas en opinión de Friedman<sup>29</sup> (figura 4), por lo que tendrían una relación especial con el difunto que podría vincularse con la idea de renacer en un entorno similar al que se ha vivido.

Otro ejemplo son las máscaras encontradas en Hierakópolis en estructuras relacionadas con las tumbas (figura 5), por lo que pudieron ser utilizadas, o permanecer en dichas estructuras, para la periódica realización de rituales funerarios<sup>30</sup>. El hallazgo de algunas de ellas en las proximidades de las tumbas de animales que rodeaban a las tumbas de la élite de Hierakópolis puede sugerir que pudieron ser utilizadas en rituales funerarios asociados al sacrificio de estos animales y después conservadas como símbolos o para ser reutilizadas<sup>31</sup>.

Las máscaras predinásticas son un excelente ejemplo de las manifestaciones artísticas que tuvieron una funcionalidad y transmitirían visualmente unos mensajes a todos los participantes, y espectadores, en dichos rituales. Aunque es probable que en el Egipto faraónico la participación en los mismos fuese restringida y se limitase a ciertos sectores sociales relacionados con las estructuras de poder, posiblemente en el Egipto predinástico los festivales tuvieron un carácter más comunal, propio de unas sociedades de jefatura en las que el carácter público de todo lo que se realizaba adquiriría importancia.

28. PATCH, D.: «An unusual seated limestone figurine», en PATCH, Diana Craig, *Dawn of Egyptian Art*, Nueva York. Metropolitan Museum of Art, 2011, pp. 122-123.

29. En el caso de una de las conservadas en el Museo Británico, EA 50680, puede ser una falsificación, FRIEDMAN, Renée y AMBERS, Janet: «Painted ladies of the Predynastic era: out of the cupboard and into the show case», *The British Museum Newsletter Egypt and Sudan*, 3 (2016), pp. 24-25.

30. Aunque el carácter funerario de las mismas es posible, la utilización de máscaras funerarias no se constata en Egipto hasta el Primer Período Intermedio.

31. FRIEDMAN, Renée: «The Masks of Hierakonpolis Cemetery HK6», en JUCHA, Marius *et al.* (eds.), *Aegyptus est Imago Caeli. Studies Presented to K.M.Cialowicz on his 60<sup>th</sup> birthday*, Cracovia, 2014, pp. 115-127. Al respecto es interesante que en la paleta de los cazadores se represente también a uno de ellos con una máscara.



FIGURA 5. MÁSCARA HALLADA EN HIERAKÓMPOLIS. FRIEDMAN, RENÉE: «THE MASKS OF HIERAKONPOLIS CEMETERY HK6», EN *AEGYPTUS EST IMAGO CAELI. STUDIES PRESENTED TO K.M.CIALOWICZ ON HIS 60<sup>TH</sup> BIRTHDAY*, CRACOVIA (2014), P. 118.

Un ejemplo es el recinto de culto hallado en Hierakómpolis (HK29A)<sup>32</sup>, donde los restos óseos hallados revelan que cuando el nivel del Nilo era más bajo se realizaban rituales destinados a sacrificar animales adscritos al caos, tanto del desierto como del entorno del Nilo, para propiciar la futura crecida. En la captura de dichos animales, y su posterior sacrificio, el conjunto de la comunidad participaría de forma directa o no, y se conocerían los motivos de su realización, el sentido de los objetos que se utilizaban o el simbolismo del escenario.

Igualmente, cuando hablamos de ritos no debemos pensar únicamente en el ámbito religioso, pues también podían tener una intención social, como los propios ritos de paso. En este sentido, Lankester interpreta algunos de los grabados y figuras que aparecen en los wadis y desiertos circundantes al Valle del Nilo de tiempos predinásticos como una prueba de la realización de unos ritos de paso asociados a internarse en un área liminal, los desiertos, para adquirir de esa forma un reconocimiento<sup>33</sup>.

En las ceremonias y rituales, tanto durante su celebración como en su preparación, participarían muchas personas, no solo los artesanos, sino también las personas encargadas de preparar la bebida y comida, las vestimentas, los adornos y emblemas a utilizar, así como las encargadas de construir y mantener los escenarios donde tendrían lugar las representaciones. Todos ellos, al igual que los espectadores, tendrían un contacto visual con los objetos y conocerían su significado y función, el por qué se realizaba y lo beneficioso que para ellos eran dichos rituales.

32. FRIEDMAN, Renée: «Hierakonpolis Locality HK29A: The Predynastic Ceremonial Center Revisited», *Journal of the American Research Center in Egypt*, 45 (2009), pp. 79-103.

33. LANKESTER, Francis: «Predynastic Egyptian Rock Art as evidences for Early Elite rite of Passage», *Afrique. Archéologie & Arts*, 12 (2016), pp. 81-92.



FIGURA 6. ESTATUA PROCEDENTE DE COPTOS. ALTURA 1'77 M. ASHMOLEAN MUSEUM (1894.105E).

Otro ejemplo de ese arte predinástico que refleja una práctica cultural es el templo dedicado al dios de la fertilidad Min en Coptos<sup>34</sup>, del que solo conocemos las estatuas que representan a la divinidad, las primeras estatuas colosales del antiguo Egipto (figura 6), que serían concebidas para transmitir visualmente unos mensajes y sensaciones, en cierto modo un buen ejemplo del poder de las imágenes<sup>35</sup>.

## 2.4. EL ARTE PREDINÁSTICO COMO CULTURA MATERIAL

En todas sus manifestaciones el arte participa en la vida de las sociedades, irradia unas creencias, crea unas situaciones de vida y sentimientos, por lo que debemos preguntarnos qué significado tenía el arte en su contexto social y cultural<sup>36</sup>. Igualmente, toda obra de arte, en especial durante la Antigüedad, tiene también unos intereses personales y públicos que son complejos de interpretar y valorar desde nuestra perspectiva occidental.

Es por ello que también defendemos que las obras de arte del Egipto predinástico reflejan unas creencias, aspiraciones, temores y esperanzas. Pero en relación a las mismas, también es importante tener en cuenta que los objetos que son utilizados en unos rituales deben reunir

un consenso sobre qué forma adquieren y en qué soporte o con qué materiales deben ser realizados para que tengan un significado, una funcionalidad y transmitan, sobre todo visualmente, unos mensajes que sean entendidos. Un consenso que es especialmente importante en todas las manifestaciones artísticas relacionadas con el universo religioso sea en el ámbito funerario o el ritual<sup>37</sup>.

34. KEMP, Barry: «The Colossi from the Early Shrine at Coptos in Egypt», *Cambridge Archaeological Journal* 10/2 (2000), pp. 211-242; BAQUÉ-MANZANO, Lucas «Further arguments on the Coptos Colossi», *Bulletin de l'institut français d'archéologie orientale*, 102 (2002), pp. 17-61.

35. La influencia de las imágenes, de desarrollar un programa iconográfico en torno a una figura o momento histórico, está muy bien estudiado en ZANKER, Paul: *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, Alianza, 1992. Objetos, esculturas, obras de arte que independientemente de donde fueron hallados tienen una vida propia, llegando FOGELIN, Lars y SCHIFFER, Michael, *op. cit.*, a hablar de unos ritos de paso en ellos que van cambiando tanto su utilidad y función como la percepción que transmiten según sean utilizados o contemplados en determinados momentos y situaciones.

36. APPADURAI, Arjun: *The social life of things*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986; DE MARRAIS, Elizabeth y ROBB, John: «Art makes society: an introductory visual essay», *World Art*, 3/1 (2013), pp. 3-22. Como señala ROBB, John: «What do things want. Object design as middle range theory material culture», *Archaeological Papers of the American Anthropological Association*, 26 (2015), pp. 166-180, se debe preguntar al objeto u obra de arte qué función social va a desempeñar y qué características, en relación con los materiales que se utilizan, el color, el tamaño y su disposición para llegar a comprender la función y significado del objeto o de la escena.

37. DE MARRAIS, Elizabeth: «Figuring the Group», *Cambridge Archaeological Journal*, 21/2 (2011), pp. 165-186. Un consenso que también debe alcanzarse en todo lo referido a la ideología, propaganda o legitimación que realizan los

Un ejemplo puede ser la representación de los estandartes que eran llevados en procesión, como los que están presentes en la Paleta de Narmer, y cuya utilización puede remontarse en el tiempo con motivo de cualquier celebración, como ya hemos mencionado. Así, si analizamos en conjunto las escenas que decoran algunas cerámicas decoradas de Nagada II, y no de forma aislada como muchas veces se hace, podemos intuir que en ellas se puede estar representando la participación de diferentes entidades en un ritual o ceremonia, siendo cada una representada por su estandarte (figura 7).



FIGURA 7. DECORACIÓN DE LA CERÁMICA DECORADA MMA 20.2.10. GRAFF, GWENONA ET AL.: «ARCHITECTURAL ELEMENTS ON DECORATED POTTERY AND THE RITUAL PRESENTATION OF DESERT ANIMALS», EN FRIEDMAN, RENÉE Y FISKE, PETER (EDS.), *EGYPT AT ITS ORIGINS 3*, LEUVEN, 2011, P. 446.

La existencia de un consenso en las escenas que deben ser representadas y sobre qué objetos en particular, sugiere que hay una intencionalidad clara por parte de los sectores de la sociedad que requieren su realización y que pretenden alcanzar unos objetivos. Se trata de una materialización de la cultura, de las ideas y funciones que desempeñan los objetos y de las escenas que los decoran<sup>38</sup>.

Todo ello requiere por supuesto de la existencia de una tecnología artística, que comienza desde la obtención de los materiales y pasa por el proceso de creación por parte de los artistas que logran transmitir y dotar a esos objetos de la funcionalidad que se espera. Una organización que se desarrolla en torno a las élites políticas, los líderes de los «households» de cada comunidad en un primer momento para después hacerlo siguiendo las indicaciones de los «proto-reyes» de los diferentes reinos/poderes que existieron en el Egipto predinástico hasta que, finalmente, con la unificación de Egipto, se organizan en torno a una corte y administración que será la encargada de organizar las expediciones a lugares distantes para obtener unas materias primas que eran transportadas a los talleres del Estado para ser transformadas.

---

gobernantes, con la adopción de unos motivos y escenas que transmitan una imagen de poder, una posición social y que sean reconocidos.

38. DE MARRAIS, Elizabeth: «The Materialization of Culture», en DE MARRAIS, Elizabeth, GOSDEN, Chris & RENFREW, Colin (eds.), *Rethinking Materiality*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 11-22.

Es a partir del período de Nagada III cuando se constata una evolución con la aparición de nuevas formas de poder que culminarán con el Estado faraónico, pero las mismas nacen y se desarrollan a partir del «poso cultural» que existió en tiempos predinásticos, integrando las élites emergentes los sentimientos, mensajes e ideas previas en el nuevo contexto político y social.

Igualmente crearán nuevas formas de expresión que pueden reincidir en ideas o conceptos como la fertilidad y la protección ante unos enemigos, realizándolo en nuevos soportes y materiales, dotando al arte de unas manifestaciones cada vez más públicas y ceremoniales pero que, en definitiva, no están más que fijando de una forma definitiva el concepto de una victoria del orden sobre las fuerzas del caos, el cual estará presente hasta el final de la cultura faraónica.

### 3. ARTE Y PODER, CENTRALIZACIÓN

Sin entrar en el debate sobre cómo fue el proceso de unificación de Egipto, todo indica que no aconteció de forma repentina, con la conquista del Bajo Egipto por Narmer, sino que fue un proceso gradual que pudo prolongarse más de cien años y en el que pudieron existir luchas y conflictos internos<sup>39</sup>.

Tuvo lugar una unificación, la aparición de un Estado, de una élite gobernante y de una capital, Menfis, con su corte, pero una pregunta que debemos hacernos es cómo consiguió esa élite un reconocimiento y se asentó de forma estable en un nuevo marco político que perduró más de tres milenios, siendo a través del arte donde podemos encontrar algunas respuestas<sup>40</sup>.

En primer lugar, es importante tener en cuenta que hasta el período de Nagada III las élites de los reinos que existían en Egipto, como Abidos, Hierakópolis, Nagada o el Bajo Egipto, tuvieron un contacto visual más directo con sus poblaciones, ya que sus rituales y acciones eran celebradas en un entorno en el que los mensajes se transmitían más fácilmente a la población del reino, como sucedía en las ciudades-estado, bien de Mesopotamia o de la antigua Grecia. Pero con la unificación de Egipto y la creación de una capital, Menfis, los gobernantes debieron comenzar a desplegar nuevas maneras de expresar y transmitir unos mensajes destinados a un reino/Estado que ya era territorial, al tiempo que las ideas que se emitían a través de las manifestaciones artísticas debían ser reconocibles por todos y en cualquier lugar, siendo en este contexto en el que debemos recordar todo lo expresado en

39. Es lo que pueden transmitir algunas tumbas y esculturas asociadas a líderes predinásticos que fueron atacadas y destruidas, como la estatua hallada en la tumba 23 de Hierakópolis, o la llamada estatua MacGregor (datada en Nagada IIIb), HARRINGTON, Nicola: «Human Representation in the Predynastic Period: the Locality HK6 Statue in context», en HENDRICKX, S. *et al.* (eds.), *Egypt at its Origins. Studies in Honour Barbara Adams*, OLA 138, (2004), pp. 25-43; HARRINGTON, Nicola: «MacGregor Man and the development of anthropomorphic figures in the Late Predynastic Period», en *Archaeology of Early Northeastern Africa. Studies in African Archaeology* 9, Varsovia (2006), pp. 659-670.

40. MORRIS, Ellen: «Propaganda and Performance at the Dawn of the State», en HILL, Jane, JONES, Phillip & MORALES, Antonio (eds.), *Experiencing Power, generating authority. Cosmos, Politics and the Ideology of Kingship in Ancient Egypt and Mesopotamia*, Filadelfia, University Pennsylvania Press, 2013, pp. 33-64.

torno al arte predinástico y su relación con unas preocupaciones y realidades que eran conocidas por el conjunto de la población.

Otra necesidad implícita a la nueva realidad política fue que las manifestaciones artísticas debían transmitir a los más cercanos al Faraón todo su poder y las consecuencias que tendría cualquier acto de rebelión u oposición<sup>41</sup>. Es por ello por lo que en torno a los gobernantes que comienzan a existir a partir del período de Nagada IIC se desarrolla una arquitectura que expresa su poder e importancia, en concreto en sus tumbas y recintos funerarios, que transmitían su control sobre los recursos tanto humanos como económicos, al tiempo que sus representaciones artísticas comienzan a transmitir una relación especial con los dioses y sus victorias sobre unos enemigos, humanos o no, que reflejaban el mantenimiento del orden como mandato divino, unos conceptos que van a dominar el mensaje visual del arte egipcio desde sus comienzos como Estado.

### 3.1. LAS TUMBAS

Ya hemos mencionado el carácter liminal de las tumbas y las ceremonias que en torno a ellas se celebraban, pero otra característica de éstas es que visualmente emiten la importancia de la persona allí enterrada, y se inicia así una dinámica que culminará con las pirámides del Reino Antiguo. Unos símbolos de poder y de autoridad que emanan de las obras que nosotros llamamos y consideramos artísticas, pero nunca debemos olvidar que el concepto de arte que tenemos en el mundo occidental no existía como tal en el antiguo Egipto.

Desde la etapa de Nagada II se constata una creciente complejidad en las tumbas en el Alto Egipto, como revelan las excavaciones en la necrópolis HK6 de Hierakómpolis, donde las tumbas de la élite comienzan a estar rodeadas de tumbas subsidiarias, algunas para seguidores o familiares, pero también para animales<sup>42</sup>.

Esa evolución que también se atestigua en Abidos, donde desde comienzos del período de Nagada III se entierran los primeros gobernantes de un Egipto que, al menos culturalmente, ya está unificado y donde continuarán siendo enterrados los faraones de las dos primeras dinastías, a pesar de que la capital administrativa estuviera en Menfis<sup>43</sup>. Esas tumbas de Abidos se enmarcan en un entorno y paisaje sagrado que pudo ser imitado en la necrópolis de Saqqara<sup>44</sup>.

41. Esta característica ha sido analizada en el arte del Próximo Oriente, pero apenas esbozada en la egiptología, YOFFEE, Norman: *Myths of the Archaic State. Evolution of the Earliest Cities, States and Civilizations*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

42. FRIEDMAN, Renée, VAN NEER, Wim & LINSELE, Veerle: «The elite predynastic cemetery at Hierakonpolis: 2009-2010 update», en FRIEDMAN, Renée y FISKE, Peter (eds.), *Egypt at its Origins 3*, Leuven, OLA 205, (2011), pp. 157-191.

43. HARTUNG, Ulrich: «Cemetery U at Umm el-Qaab and the funeral Landscape of the Abydos Region in the 4<sup>th</sup> Millennium BC», en KABACINSKI, Jacek, CHLODNICKI, Marek & KOBUSIEWICZ, Michal (eds.), *Desert and the Nile. Prehistory of the Nile Basin and the Sahara. Papers in honour of Fred Wendorf*, Studies in African Archaeology 15, (2014), Poznań Archaeological Museum, pp. 313-335.

44. READER, Colin: «An Early Dynastic Ritual Landscape at North Saqqara. An Inheritance from Abydos?», *Journal Egyptian Archaeology*, 103/1 (2017), pp. 71-87.

Un buen ejemplo es la tumba U-j de Abidos, donde además de cerámica importada de Palestina meridional que contenía vino y una decoración con símbolos de poder y autoridad como cayados, también se han encontrado las primeras evidencias de una escritura. Esta evidencia escrita se encontró en pequeñas etiquetas que revelan el control del rey Escorpión en ella enterrado sobre el territorio egipcio que le suministra productos y objetos destinados a su culto funerario<sup>45</sup> (figura 8).



FIGURA 8. ETIQUETAS DE LA TUMBA U-J. PIQUETTE, KATHERINE: *AN ARCHAEOLOGY OF ART AND WRITING. EARLY EGYPTIAN LABELS IN CONTEXT*, COLONIA 2018, P. 213.

### 3.2. TEMPLOS Y RITUALES

Ya hemos analizado cómo en tiempos predinásticos existieron unos festivales y se celebraban unos rituales que, a partir del periodo de Nagada III se centralizaron en torno a los reyes egipcios anteriores a Narmer.

Del período predinástico conocemos el recinto ritual de Hierakómpolis ya mencionado, pero es en los objetos protodinásticos donde podemos comprobar el comienzo de la representación de unas estructuras que se asimilan con templos, como en el caso de la Paleta de los Cazadores. En dicha paleta se representa una estructura identificada como un templo y junto a ella un doble toro (figura 9), lo que puede sugerir que se trata de objetos conmemorativos de rituales y ceremonias destinadas a mostrar las acciones de gobierno de la nueva élite gobernante.

Una de las escenas más representativas del mundo faraónico es la relación del Faraón con las divinidades, la presentación de sus logros y victorias, cuyo anticipo lo encontramos en lo que Williams y Logan llamaron el «ciclo real» visible en la decoración de los objetos protodinásticos<sup>46</sup>. En ellos el gobernante, con unos

45. DREYER, Günter et al.: *Umm el-Qaab 1, Das prädynastische Königsgrabes U-j und seine frühen Schriftzeugnisse*, Philipp Von Zabern, Mainz, 1998. Sobre los orígenes de la escritura y su función, ver la bibliografía citada en la nota 6 y, en relación con el debate que siempre ha existido sobre una posible influencia del mundo mesopotámico, GOLDWASSER, Olaf: «From Mesopotamia to Egypt? The Invention of Writing in the Late Fourth Millennium», en CREASMAN, Pearce y WILKINSON, Richard (eds.), *Pharaoh's land and Beyond. Ancient Egypt and its Neighbors*, Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 183-193.

46. WILLIAMS, Bruce y LOGAN, Thomas: «The Metropolitan Museum Knife Handle and aspects of Pharaonic Imagery before Narmer», *Journal of Near Eastern Studies*, 46/4 (1987), pp. 245-285.

símbolos de poder determinados (coronas, cayados, etc.) que comienzan a fijarse, se dirige a una estructura que se identifica con el templo, junto con cautivos y sus seguidores (figura 10). Se interpreta que el gobernante posiblemente está presentando a la divinidad sus logros y acciones de gobierno, junto a unos seguidores y cortesanos, pero probablemente también acudirían personas que no son representadas y que participarían y verían esas procesiones y ofrendas, un carácter público que nunca debemos olvidar que está presente, aunque las escenas se centren en el ámbito real y el de sus seguidores más próximos.

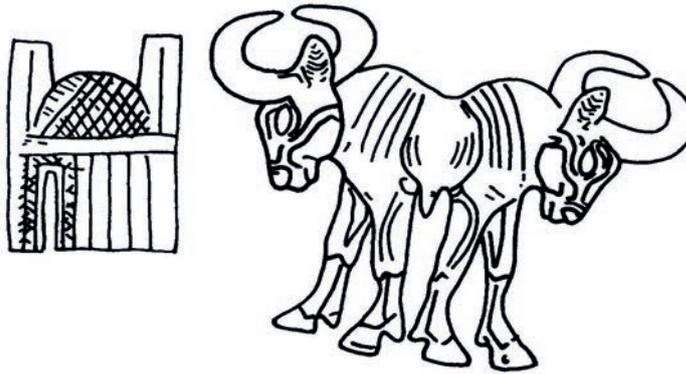


FIG. 9. DETALLE DE LA PALETA DE LOS CAZADORES. BAINES, J.: «AESTHETIC CULTURE AND THE EMERGENCE OF WRITING IN EGYPT DURING NAQADA III», *ARCHÉO-NIL* 20 (2010), P. 145.

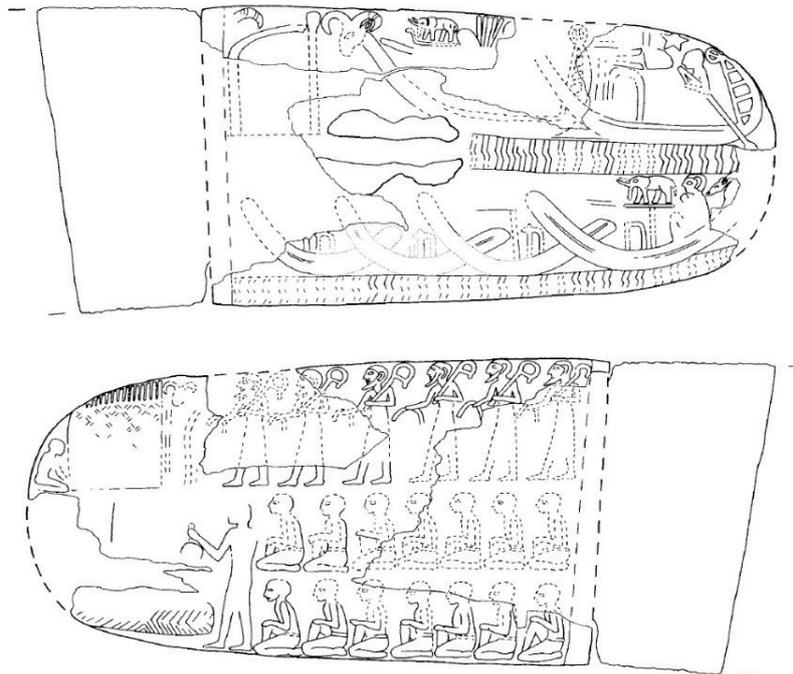


FIGURA 10. DECORACIÓN MANGO DE CUCHILLO METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NUEVA YORK (26.241). JOSEPHSON, JACK Y DREYER, GÜNTER: «NAQADA IID. THE BIRTH OF AN EMPIRE KINGSHIP, WRITING, ORGANIZED RELIGION», *JOURNAL OF THE AMERICAN RESEARCH CENTER IN EGYPT* 51 (2015), P. 168.

Otro ejemplo de esta nueva iconografía es la cabeza de maza de Escorpión, donde el rey está representado en dos contextos diferentes, uno del Alto Egipto y otro del Bajo Egipto<sup>47</sup>. La escena se interpreta como una ceremonia relacionada con la fertilidad de los campos<sup>48</sup>, prácticamente la única que existe en toda la historia de Egipto, aunque también se ha propuesto que personifica la fundación de Menfis<sup>49</sup>.

Con Narmer el carácter ceremonial de las escenas es más evidente. En su famosa paleta existe un complejo debate sobre si se representa un hecho histórico como la conquista del Bajo Egipto, si es una representación ideológica que refleja lo que se esperaba de un rey o, incluso, si tiene una relación con el ámbito solar<sup>50</sup>. Lo cierto es que Narmer está presentando una victoria sobre unos enemigos bajo la protección de los dioses, no solo Horus, también Bastet, que corona la paleta y en ella están ya presentes elementos que formaron parte de la memoria cultural del antiguo Egipto<sup>51</sup>.

También en su cabeza de maza se representa una ceremonia ritual, en este caso un festival Sed, con la presentación de prisioneros (120.000) y de ganado (1.822.000), cuyas cifras lógicamente son excesivas y difíciles de creer e interpretar, como sucederá con posteriores textos e imágenes faraónicas. En ella Narmer es representado con la corona roja del Bajo Egipto y sobre él está la diosa buitres del Alto Egipto Nekhbet, es decir, la dualidad de las dos entidades geográficas del mundo egipcio, como en la paleta de Narmer, que estará presente a lo largo de toda la historia faraónica en las manifestaciones artísticas.

Los objetos mencionados, tanto la paleta de Narmer como su cabeza de maza, fueron hallados en el depósito de fundación de un templo. Es decir, antes de ser depositados en dicho depósito, estos objetos pudieron estar destinados a tener un espacio en el interior del templo, por lo que todo lo que se representa va dirigido a los dioses, pero también sería contemplada por todas aquellas personas que tuvieran un acceso al mismo, pudiéndonos hacer la misma pregunta que se hace con objetos similares del mundo mesopotámico como el vaso Uruk; ¿fueron estos objetos utilizados en festivales o rituales anuales o conmemorativos?<sup>52</sup>. Ese tipo de rituales requerirían de unos recintos, de un entorno, contexto o paisaje sagrado en

47. GAUTIER, Patrick y MIDANT-REYNES, Béatrix: «La tete de massue du roi Scorpion», *Archéo-Nil*, 5 (1995), pp. 87-127.

48. HEINDRICKX, Stan y FÖRSTER, Frank: «Early Dynastic Art and iconography», en LLOYD, Allan (ed.), *A Companion to Ancient Egypt*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 826-852.

49. CIALOWICZ, Krzysztof: *Les Tetes de massues des périodes prédynastique et archaïque dans la vallée du Nil*, Cracovia, Poznań Archaeological Museum, 1987, pp. 32-38.

50. BAINES, John: «Origins of Egyptian Kingship», en *Ancient Egyptian Kingship*, O'CONNOR, David y SILVERMAN, Peter (eds.), Leiden, 2015, pp. 95-156; KÖHLER, Christiana: «History or ideology? New reflections on the Narmer palette and the nature of foreign relations in Pre- and Early Dynastic Egypt», en VAN DEN BRINK, Edwin y LEVY, Thomas (eds.), *Egypt and the Levant: Interrelations from the 4th through the Early 3rd Millennium BCE*, Londres, 2002, pp. 499-513; O'CONNOR, David: «The Narmer Palette. A new Interpretation», en TEETER, Emily (ed.), *Before the Pyramids. The Origins of Egyptian Civilization*, Chicago, Oriental Institute, 2011, pp. 145-152.

51. PÉREZ LARGACHA, Antonio: «La paleta de Narmer y el vaso Uruk. Ejemplos de la memoria cultural en los procesos formativos del Estado en Egipto y Uruk», *Boletín Asociación Española de Egiptología*, 21 (2012), pp. 53-68.

52. SUTER, Claudia: «Human, Divine or Both? The Uruk Vase and the Problem of Ambiguity in Early Mesopotamian Visual Arts», en FELDMAN, Marian y BROWN, Brian (eds.), *Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art*, Berlin, de Gruyter, 2014, pp. 545-568.



FIGURA. 11. ESTATUA PROCEDENTE DEL DEPÓSITO PRINCIPAL DE HIERAKÓNPOLIS. ASHMOLEAN MUSEUM (AN1896-1908 E.3925)

el que lo que se realizaba adquiriría unas expresiones más importantes, simbólicas e ideológicas.

Apenas conocemos la existencia de templos en tiempos pre y protodinásticos, por estar debajo de construcciones posteriores o haber desaparecido al no utilizarse materiales eternos en su construcción en estos momentos iniciales. Ya hemos mencionado las estatuas colosales del dios Min en Coptos, pero cabe destacar una estatua procedente de Hierakópolis que mediría originalmente dos metros, un tamaño colosal incluso para tiempos faraónicos (figura 11). La identificación de su iconografía concreta no es posible y es datable en tiempos de la unificación de Egipto, pero lo importante es el mensaje visual que transmitiría su contemplación, la importancia de lo que se percibía y cómo se interiorizan los sentidos como hemos visto en la primera parte de este trabajo. Una estatua que, además, tiene el pie izquierdo avanzado, una actitud que puede observarse en algunas representaciones predinásticas y que será un rasgo característico de la estatuaria faraónica<sup>53</sup>.

### 3.3. CAMBIOS EN EL ARTE Y TEMÁTICAS

Una consecuencia de la centralización política fue también la artística, como sucedió en la administración o economía, apareciendo progresivamente un programa iconográfico centrado en los gobernantes, sus acciones y relación con los dioses a los que transmitían su mantenimiento del orden cósmico.

Por ejemplo, determinados materiales comienzan a dominar y estar presentes en las tumbas reales a partir de Nagada III, como los vasos realizados en piedras duras, cuyo trabajo implicaba una alta capacidad técnica, así como la organización de expediciones para su obtención, al tiempo que se inicia la tendencia al valor ideológico que los materiales y su color tendrán a lo largo de la estatuaria y otras manifestaciones, en el mundo faraónico<sup>54</sup>. Otro ejemplo son las paletas, en las que el material que se utiliza procede mayoritariamente del Wadi Hammamat, por lo que su valor y significado puede residir en dicha procedencia<sup>55</sup>.

53. EATON-KRAUSS, Marianne: «Sculpture in Early Dynastic Egypt», en PATCH, Diana Craig (ed.), *Dawn of Egyptian Art*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2011, pp. 180-193.

54. BAINES, John: «Stone and Other Materials in Ancient Egypt: Usages and Values», en KARLHAUSEN, Christina y DE PUTTER, Thierry (eds.), *Pierres Égyptiennes, chefs d'oeuvre pour l'éternité*, Paris, Faculté polytechnique de Mons, 2000, pp. 29-41.

55. STEVENSON, Alice: «Social Relationships in Predynastic Burials», *Journal Egyptian Archaeology*, 95 (2009), pp. 175-192.

En este proceso también desaparecen algunos objetos y motivos que habían sido característicos de tiempos predinásticos, como la cerámica decorada, lo que también se debe poner en relación con la aparición de nuevos soportes donde representar las escenas y que permitían desarrollar una narración más extensa y detallada.

También aparecen nuevas temáticas, algunas entroncadas con el mundo predinástico y que pasarán a formar parte de la memoria cultural del mundo faraónico, pero lo más importante es que hubo un control sobre la iconografía y el arte fue utilizado por la nueva clase dirigente de Egipto<sup>56</sup>.

Como en otras culturas, el arte, la arquitectura y las imágenes crearon espacios para la memoria compartida al tiempo que lo religioso y ritual comenzó a dominar todo lo que era visual. Se produjo una materialización de una ideología que seguía siendo entendida por todos a través de un discurso artístico que construyó una realidad alrededor del rey, al tiempo que se pusieron las bases de una memoria cultural que utilizaba las manifestaciones artísticas para emitir sus mensajes a través de unas actitudes, escenas y símbolos que perduraron incluso hasta tiempos del Egipto romano.

Implícito en todo este fenómeno está la existencia de unos artesanos/artistas capaces de reproducir en un espacio, a veces muy reducido, todos los mensajes que se emiten, al tiempo que adoptan unos cánones artísticos que serán característicos del arte faraónico. Se estaba conformando una iconografía más precisa, basada en la predilección de por ciertos temas y realizada en el ámbito real, pero que respondía a una realidad que se había forjado durante siglos, de evolución y conquista del entorno natural durante tiempos predinásticos.

Como señala Nadali para el contexto del mundo mesopotámico<sup>57</sup>, se deseaban estatuas y objetos, expresiones que fueran algo vivo que actuaba en el mundo y reflejaran la realidad en la que se vivía, por lo que el arte no era algo «ocioso», era algo que nacía, vivía y mostraba preocupación por el mundo en que se vivía.

Lo mismo comienza a manifestarse partiendo de una evolución en el antiguo Egipto, donde lo invisible, las fuerzas que gobernaban el mundo, divinas y humanas, se hicieron visibles y se representaban<sup>58</sup>, sentando así otra de las bases del arte faraónico, donde todo lo que se representa o se ve tiene una función, emite unos mensajes. Por esa razón las fuerzas divinas antropomorfizan sus cuerpos, los dioses ya no son símbolos, sino manifestaciones reconocibles en su cuerpo o formas animales, motivo por el que el cuerpo, el canon artístico adquiere otra dimensión y queda fijado en tiempos protodinásticos.

Durante el período predinástico existieron unas representaciones más colectivas, propias de un mundo que se estaba organizando y construyendo en todos los niveles sin poder olvidar la organización social en «households», mientras que a partir del

56. HEINDRICKX, Stan y EYCKERMAN, Merel: «Visual representation and State development in Egypt», *Archéo- Nil*, 22 (2012), pp. 23-72.

57. NADALI, Davide: «When Ritual meets Art. Ritual in the visual Arts versus the visual Arts in rituals: the case of Ancient Mesopotamia», *Rivista Studi Orientali Supplemento*, 2 (2013), pp. 209-226.

58. JOSEPHSON, Jack y DREYER, Günter: «Naqada IId. The Birth of an Empire Kingship, writing, organized Religion», *Journal of the American Research Center in Egypt*, 51 (2015), pp. 165-180.



FIGURA 12. NAG EL-HAMDULAB. HENDRICKX, STAN *ET AL.*: «ICONOGRAPHICAL AND PALAEOGRAPHIC ELEMENTS DATING A LATE DYNASTY O ROCK ART SITE AT NAG EL-HAMDULAB (ASWAN, EGYPT)», EN *THE SIGNS OF WHICH TIMES? CHRONOLOGICAL AND PALAEOENVIRONMENTAL ISSUES IN THE ROCK ART OF NORTHERN AFRICA*, BRUSELAS (2012), P. 322.

período de Nagada III se observa una mayor individualidad en un periodo en el que se estaban poniendo las bases de un Estado<sup>59</sup>. Ello implica que progresivamente se va concediendo una mayor atención a los detalles anatómicos que establecerán el canon artístico faraónico en el que el cuerpo, la figura humana es el principio y base de la representación, de la composición<sup>60</sup>.

59. ROCHE, Aurélie: «Kingship between Iconography and Writing and the development of Identity: the case of the human figures», en MIDANT-REYNES, Béatrix y TRISTAN, Yan (eds.), *Egypt at its Origins 5*, Leuven, OLA 260, 2017, pp. 805-826.

60. HENDRICKX, Stan, SIMOENS, Paul & EYCKERMAN, Merel: «The facial veins of the bull in Predynastic Egypt», en ADAMS, M. (ed.), *Egypt at its Origins 4*, Leuven (2016), pp. 505-533.

Un arte que va a reflejar la victoria, el mantenimiento de un orden venciendo a un enemigo, y cuyo origen se encuentra en tiempos predinásticos, no solo en la característica actitud de golpear y derrotar al enemigo, sino también en las escenas de la cerámica decorada de la etapa de Nagada II donde se representa el dominio, el control de la naturaleza, no su caza o eliminación<sup>61</sup>, ya que la obligación es mantener protegido el orden de todo el caos que lo rodea, lo que al mismo tiempo dota de una identidad propia al mundo egipcio.

La creación de un lenguaje figurativo asociado a la victoria que emite un mensaje entendible y donde el mundo animal es sustituido por el de los enemigos, pero que transmite las mismas concepciones y valores, también temores, que habían existido en tiempos predinásticos, y todo ello a través de la imagen, del arte.

Un ejemplo de la utilización de motivos artísticos característicos del Egipto predinástico y su pervivencia en tiempos de la unificación, son los grabados hallados en Nag el-Hamdulab, en las proximidades de Aswan (figura 12)<sup>62</sup>. En ellos vemos las embarcaciones características de la cerámica decorada y de los wadis circundantes al valle del Nilo en tiempos predinásticos, la representación de un rey con la corona blanca del Alto Egipto, la victoria militar y el dominio sobre el entorno, unos grabados que pueden simbolizar en un territorio liminal al mundo egipcio, la frontera con Nubia, el poder de la nueva autoridad del mundo egipcio. Se trata de grabados que, sin poder asegurar definitivamente formaran parte de un área cultural, están concebidos para ser contemplados y emitir unos mensajes, coincidentes con los que hemos ido analizando a lo largo del presente trabajo.

## CONCLUSIÓN

Los últimos estudios y excavaciones están revelando que en el arte del Egipto predinástico se pueden encontrar unos antecedentes y el origen de muchas manifestaciones artísticas del Egipto faraónico.

El período predinástico fue también una época de cambios y experimentos en los que se fueron poniendo las bases iconográficas y de representación, no debiendo olvidar que cuando comienza la I dinastía la sociedad egipcia que configuró el estado que nació ya tenía al menos un milenio de historia cultural. Es cierto que muchas representaciones y objetos desaparecieron, como las conocidas paletas y cabezas de maza decoradas, pero ello se relaciona con la necesidad de buscar otros soportes en los que transmitir los logros, y la ideología, de la nueva clase gobernante.

Un período predinástico que lo fue también de cambios y experimentos en los que se fueron poniendo las bases iconográficas y de representación, no debiendo

61. HENDRICKX, Stan: «L'iconographie de la chasse dans le contexte social prédynastique», *Archéo-Nil*, 20 (2016), pp. 108-136.

62. Los grabados recuperados en Nag el-Hamdulab están generando una abundante bibliografía, siendo la más reciente, HENDRICKX, Stan: «Nag el-Hamdulab au seuil de la Ière dynastie», *Bulletin Societe Française d'Égyptologie*, 195-196 (2016), pp. 47-65; DARNELL, John, HENDRICKX, Stan & GATTO, María: «Once more the Nag el-Hamdulab early Hieroglyphic annotation», *Archéo-Nil*, 27 (2017), pp. 65-74.

olvidar que cuando comienza la I dinastía Egipto ya tenía al menos un milenio de historia cultural. Es cierto que muchas representaciones y objetos desaparecieron, como las conocidas paletas y cabezas de maza decoradas, pero ello se relaciona con la necesidad de buscar otros soportes en los que transmitir los logros, y la ideología, de la nueva clase gobernante.

Con la unificación surgió la necesidad de emitir unos mensajes que reflejaran la nueva realidad de Egipto, como la idea de que el Faraón era el elegido por los dioses, el encargado de mantener el orden cósmico y derrotar a los representantes del caos, que en su persona el Alto y el Bajo Egipto permanecían unidos y que era el encargado de la administración, mensajes que como hemos visto ya se encuentran en tiempos predinásticos y que ponen las bases de lo que será la figura y concepción del Faraón en tiempos posteriores. Todo ello se realiza a través de mensajes emitidos en objetos, monumentos –las tumbas– y construcciones, tanto civiles –el palacio– como religiosas –los templos–, es decir, a través de la utilización del conjunto de manifestaciones artísticas que tenía a su disposición, al tiempo que en todas ellas se desarrollan unos motivos, actitudes, emblemas, materiales, etc., que permanecerán durante milenios formando parte de la memoria cultural del Egipto faraónico.

Igualmente, los objetos de arte tienen una «vida propia», un significado y una función que hemos de entender en el contexto histórico y cultural en que fueron realizados, debiendo preguntar a los mismos que mensajes emitían, se percibían e, igualmente, permanecían en la memoria colectiva de la sociedad.

A lo largo del presente trabajo nos hemos centrado en el mundo de los rituales, en sus manifestaciones artísticas y cognitivas, buscando mostrar cómo hasta el período de Nagada IIc, cuándo da inicio la expansión del Alto Egipto, existió un sentimiento de comunidad, posiblemente basado en una organización social y política basada en los «households», donde todos los miembros de dichas comunidades conocían el sentido de los rituales, la función de los objetos y entendían su decoración, poniéndose así las bases de una memoria cultural que en tiempos faraónicos encontramos reflejada en los objetos, tumbas y templos.

Durante el largo y complejo proceso de unificación y la consiguiente aparición de un Estado territorial, los faraones debieron buscar otras formas de emitir unos mensajes que siguieran siendo entendidos por el conjunto de la población, pero sobre la base conceptual que se había desarrollado en tiempos predinásticos y que estará presente en las manifestaciones artísticas del mundo faraónico.

## 4. BIBLIOGRAFIA

- APPADURAI, Arjun: *The social life of things*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- ASSMANN, Jan: *Stein und Zeit: Mensch und Gesellschaft im alten Ägypten*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1991.
- BAINES, John: «Communication and display: the integration of Early Egyptian Art and Writing», *Antiquity*, 63 (1989), pp. 471-482.
- BAINES, John: «Restricted Knowledge, hierarchy and decorum: modern perceptions and ancient institutions», *Journal of the American Research Center in Egypt*, 27 (1990), pp. 1-23.
- BAINES, John: «Stone and Other Materials in Ancient Egypt: Usages and Values», en KARHAUSEN, Christina y DE PUTTER, Thierry (eds.), *Pierres Égyptiennes, chefs d'oeuvre pour l'éternité*, París, Faculté polytechnique de Mons, 2000, pp. 29-41.
- BAINES, John: «Public ceremonial performance in ancient Egypt: exclusion and integration», en INOMATA, Takeshi y COBEN, Lawrence (eds.), *Archaeology of performance: theaters of power, community, and politics*, Londres, Altamira Press, 2006, pp. 261-302.
- BAINES, John: «Ancient Egyptian concepts and uses of the past: third to second millennium evidence», en BAINES, John: *Visual & Written Culture in Ancient Egypt*, Oxford, Oxford University Press, 2007, pp. 179-201.
- BAINES, John: «Aesthetic Culture and the emergence of Writing in Egypt during Nagada III», *Archéo-Nil*, 20 (2010), pp. 134-149.
- BAINES, John: «Origins of Egyptian Kingship», en O'CONNOR, David y SILVERMAN, Peter (eds.), *Ancient Egyptian Kingship*, Leiden, Brill, 2015, pp. 95-156.
- BAQUÉ-MANZANO, Lucas: «Further arguments on the Coptos Colossi», *Bulletin de l'institut français d'archéologie orientale*, 102 (2002), pp. 17-61.
- BARTA, Miroslav: *Swimmers in the Sand: on the Neolithic Origins of the Ancient Egyptian Mythology and Symbolism*, Praga, Dryada, 2010.
- BARTA, Miroslav: «The Birth of Supernatural. On the Genesis of Some Later Ancient Egyptian Concepts», en KABACINSKI, Jacek et al. (eds.), *Desert and the Nile. Prehistory of the Nile Basin and the Sahara*, Poznan Archaeological Museum, 2018, pp. 669-685.
- BELL, Catherine: *Ritual: Perspectives and Dimensions*, Oxford, Oxford University Press, 1997.
- BREMONT, Axelle: «Des éléphants, des hippopotames et des mouflons. Trois hypothèses de marqueurs animaux d'identités regionales pendant les périodes du Nagada I-II», *Archéo-Nil*, 28 (2018), pp. 69-98.
- BUTLER, Shane y BRADLEY, Mark: *The Senses in Antiquity*, Londres, Routledge, 2019.
- CHLONICKI, Marek et al.: *Tell el-Farkha I. Excavations 1998-2011*, Cracovia, 2012.
- CIALOWICZ, Krzysztof: *Les Têtes de massues des périodes prédynastique et archaïque dans la vallée du Nil*, Cracovia, Poznan Archaeological Museum, 1897.
- CIALOWICZ, Krzysztof: «The Naqadian occupation of the Nile Delta», *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo*, 70-71 (2014-2015), pp. 81-90.
- DARNELL, J., HENDRICKX, Stan y GATTO, Maria: «Once more the Nag el-Hamdulab early Hieroglyphic annotation», *Archéo-Nil*, 27 (2017), pp. 65-74.
- DAVIS, Whitney: *The Canonical tradition in Ancient Egyptian Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- DEBOWSKA-LUDWIN, Joana: «Socio-economic changes in Early Egyptian society as Reflected by Graves of the Tell el-Farkha cemetery», en CIALOWICZ, Krzysztof et al. (eds.), *Eastern Nile Delta in the 4<sup>th</sup> Millennium BC.*, Poznan Archaeological Museum, 2018, pp. 21-29.

- DE MARRAIS, Elizabeth: «The Materialization of Culture», en DE MARRAIS, Elizabeth, GOSDEN, Chris & RENFREW, Colin (eds.), *Rethinking Materiality*, Cambridge University Press, 2005.
- DE MARRAIS, Elizabeth: «Figuring the Group», *Cambridge Archaeological Journal*, 21/2 (2011), pp. 165-186.
- DE MARRAIS, Elizabeth y ROBB, John: «Art makes society: an introductory visual essay», *World Art*, 3/1 (2013), pp. 3-22.
- DREYER, Günter et al.: *Umm el-Qaab I, Das prädynastische Königsgrabes U-j und seine frühen Schriftzeugnisse*, Philipp Von Zabern, Mainz, 1998.
- EATON-KRAUSS, Marianne: «Sculpture in Early Dynastic Egypt», en PATCH, Diana Craig (ed.), *Dawn of Egyptian Art*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2011, pp. 180-193.
- FOGELIN, Lars y SCHIFFER, Michael: «Rites of Passage and Other Rituals in the Life Histories of Objects», *Cambridge Archaeological Journal*, 25/4 (2015), pp. 815-827.
- FORSTER, Frank y KUPER, Rudolph: «Catching the Beast-Myths and messages in Rock Art», en KUPER, R. (ed.), *Wadi Sura-The Cave of Beast, Africa Praehistorica*, 26 (2013), pp. 24-27.
- FRIEDMAN, Renée: «Hierakonpolis locality HK29A. The predynastic ceremonial center revisited», *Journal of the American Research Center in Egypt*, 45 (2009), pp. 78-103.
- FRIEDMAN, Renée: «The Masks of Hierakonpolis Cemetery HK6», en JUCHA, Marius et al. (eds.), *Aegyptus est Imago Caeli. Studies Presented to K.M.Cialowicz on his 60<sup>th</sup> birthday*, Cracovia, Poznań Archaeological Museum, 2014, pp. 115-127.
- FRIEDMAN, Renée, VAN NEER, Wim & LINSEELE, Veerle: «The elite predynastic cemetery at Hierakonpolis: 2009-2010 update», en FRIEDMAN, Renée y FISKE, Peter (eds.), *Egypt at its Origins 3*, Leuven, OLA 205, 2011, pp. 157-191.
- FRIEDMAN, Renée y AMBERS, Janet: «Painted ladies of the Predynastic era: out of the cupboard and into the show case», *The British Museum Newsletter Egypt and Sudan*, 3 (2016), pp. 24-25.
- FRIEDMAN, R. et al.: «The Elite Predynastic cemetery at Hierakonpolis HK6: 2011-2015 progress report», en MIDANT-REYNES, B., TRISTANT, Y. & RYAN, E. (eds.), *Egypt at Its Origin 5*, Leiden, OLA 260, (2017), pp. 231-289.
- GARFINKEL, Yosef: «The Evolution of Human Dance: Courtship, Rites of Passage, Trance, Calendrical Ceremonies and the Professional Dancer», *Cambridge Archaeological Journal*, 28/2 (2018), pp. 283-98.
- GAUTIER, Patrick y MIDANT-REYNES, Béatrix: «La tete de massue du roi Scorpion», *Archéo-Nil*, 5 (1995), pp. 87-127.
- GOLDWASSER, Olaf: «From Mesopotamia to Egypt? The Invention of Writing in the Late Fourth Millennium», en CREASMAN, Pearce y WILKINSON, Richard (eds.), *Pharaoh's land and Beyond. Ancient Egypt and its Neighbors*, Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 183-93.
- GOSDEN, Chris y MARSHALL, Yvonne: «The Cultural Biography of Objects», *World Archaeology*, 31/2 (1999), pp. 169-178.
- GRAFF, Gwenola: *Les peintures sur bases de Nagada I-Nagada II. Nouvelle approche sémiologique de l'iconographie prédynastique*, Leuven University Press, 2009.
- HARTUNG, Ulrich: «Cemetery U at Umm el-Qaab and the funeral Landscape of the Abydos Region in the 4<sup>th</sup> Millennium BC», en KABACINSKI, Jacek, CHLODNICKI, Marek & KOBUSIEWICZ, Michal (eds.), *Desert and the Nile. Prehistory of the Nile Basin and the Sahara. Papers in honour of Fred Wendorf*, Studies in African Archaeology 15, (2014), pp. 313-335.
- HARRINGTON, Nicola: «Human Representation in the Predynastic Period: the Locality HK6 Statue in context», en *Egypt at its Origins. Studies in Honour Barbara Adams*, Leiden, OLA 138, (2004), pp. 25-43.

- HARRINGTON, Nicola: «MacGregor Man and the development of anthropomorphic figures in the Late Predynastic Period», en *Archaeology of Early Northeastern Africa. Studies in African Archaeology* 9, Varsovia, (2006), pp. 659-670.
- HEAGY, Thomas: «Who was Menes?», *Archéo-Nil*, 24 (2014), pp. 59-92.
- HENDRICKX, Stan: «L'iconographie de la chasse dans le contexte social prédynastique», *Archéo-Nil*, 20 (2016), pp. 108-136.
- HENDRICKX, Stan: «Nag el-Hamdulab au seuil de la Iere dynastie», *BSFE* 195-196, (2016), pp. 47-65.
- HENDRICKX, Stan y EYCKERMAN, Merel: «Visual representation and State development in Egypt», *Archéo-Nil*, 22 (2012), pp. 23-72.
- HEINDRICKS, Stan y FÖRSTER, Frank: «Early Dynastic Art and iconography», en LLOYD, Allan (ed.), *A Companion to Ancient Egypt*, Cambridge University Press, 2010, pp. 826-852.
- HENDRICKX, Stan, SIMOENS, Paul & EYCKERMAN, Merel: «The facial veins of the bull in Predynastic Egypt», en ADAMS, M. (ed.), *Egypt at its Origins* 4, Leuven, OLA 252, (2016), pp. 505-533.
- HENDRICKX, Stan *et al.*: «Iconographical and Palaeographic Elements Dating a Late Dynasty O Rock Art Site at Nag el-Hamdulab (Aswan, Egypt)», en *The Signs of Which Times? Chronological and Palaeoenvironmental Issues in the Rock Art of Northern Africa*, Bruselas, Royal Academy for Overseas Sciences, 2012, pp. 295-326.
- INGOLD, Tim: «Materials against Materiality», *Archaeological Dialogues*, 14/1 (2007), pp. 1-16.
- JOSEPHSON, Jack y DREYER, Günter: «Naqada IId. The Birth of an Empire Kingship, writing, organized Religion», *Journal of the American Research Center in Egypt*, 51 (2015), pp. 165-180.
- KURONUMA, Taichi: «The Placement of the Predynastic grave goods and its role in Mortuary context. A case Study of the Cemeteries at Nagada», en CHYLA, Julia *et al.* (eds.), *Current Research in Egyptology* 17, Oxbow books, (2017), pp. 22-39.
- KEMP, Barry: «The Colossi from the Early Shrine at Coptos in Egypt», *Cambridge Archaeological Journal*, 10/2 (2000), pp. 211-226.
- KÖHLER, Christiana: «History or ideology? New reflections on the Narmer palette and the nature of foreign relations in Pre- and Early Dynastic Egypt», en VAN DEN BRINK, Edwin y LEVY, Thomas (eds.), *Egypt and the Levant: Interrelations from the 4<sup>th</sup> through the Early 3<sup>rd</sup> Millennium BCE*, Londres, Bloomsbyry, 2002, pp. 499-513.
- KÖHLER, Christiana: «Theories of State Formation», en WENDRICH, W. (ed.), *Egyptian Archaeology*, Wiley-Blackwell, Oxford, 2010, pp. 36-54.
- KÖHLER, Christiana: «The development of social complexity in Early Egypt. A view from the perspective of the settlement and material culture of the Nile Valley», *Ägypten und Levante*, 27 (2017), pp. 335-356.
- LANKESTER, Francis: «Predynastic Egyptian Rock Art as evidences for Early Elite rite of Passage», *Afrique. Archéologie & Arts*, 12 (2016), pp. 81-92.
- LE QUELLEC, Jean-Loïc: «Can one 'Read' Rock Art? An Egyptian Example», en TAYLOR, P. (ed.), *Iconography without Texts*, Warburg Institute Colloquia 13, Londres, Warburg Institute, (2008), pp. 25-42.
- LE QUELLEC, Jean-Loïc: «Iconoclasties rupestres au Sahara», *Sahara*, 23 (2012), pp. 59-73.
- MAZE, Christelle: «Precious Things? The social construction of value in Egyptian society, from production of objects to their use (mid 3<sup>rd</sup>-2<sup>nd</sup> millennium BC)», en MINIACI, Gianluca *et al.* (eds.), *The Arts of Making in Ancient Egypt. Voices, images and objects of material producers 2000-1500 BC*, Leiden, Sidestone, (2018), pp. 117-138.
- MORRIS, Ellen: «Propaganda and Performance at the Dawn of the State», en HILL, Jane, JONES, Phillip y MORALES, Antonio (eds.), *Experiencing Power, generating authority. Cosmos*,

- Politics and the Ideology of Kingship in Ancient Egypt and Mesopotamia*, Filadelfia, University Pennsylvania Press, 2013, pp. 33-64.
- NADALI, Davide: «When Ritual meets Art. Ritual in the visual Arts versus the visual Arts in rituals: the case of Ancient Mesopotamia», *Rivista Studi Orientali Supplemento*, 2 (2013), pp. 209-226.
- O'CONNOR, David: «The Narmer Palette. A new Interpretation», en TEETER, Emily (ed.), *Before the Pyramids. The Origins of Egyptian Civilization*, Chicago, Oriental Institute, 2011, pp. 145-152.
- PARKER, Bradley y FOSTER, Catherine (eds.): *New Perspectives on Household Archaeology*, Indiana, Eisenbrauns, 2012.
- PATCH, Diana Craig: *Dawn of Egyptian Art*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2011.
- PÉREZ LARGACHA, Antonio: «La paleta de Narmer y el vaso Uruk. Ejemplos de la memoria cultural en los procesos formativos del Estado en Egipto y Uruk», *Boletín de la Asociación Española de Egiptología*, 21 (2012), pp. 53-68.
- PÉREZ LARGACHA, Antonio: «Identidad y orden en la formación del Estado egipcio», en DE ARAUJO, Luis y CANDEIAS SALES, José (eds.), *Actas del IV Congreso Ibérico de Egiptología*, Lisboa, Universidade Nova, 2014, pp. 897-908.
- PÉREZ LARGACHA, Antonio: «El Bajo Egipto y el proceso unificador del antiguo Egipto», en PÉREZ LARGACHA, Antonio y VIVAS SAINZ, Inmaculada (eds.), *Egiptología Ibérica en 2017. Estudios y nuevas perspectivas*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, pp. 295-319.
- PIQUETTE, Katherine: *An Archaeology of Art and Writing. Early Egyptian Labels in Context*, Colonia, 2018.
- READER, Colin: «An Early Dynastic Ritual Landscape at North Saqqara. An Inheritance from Abydos?», *Journal of Egyptian Archaeology*, 103/1 (2017), pp. 71-87.
- ROBB, John: «What do things want. Object design as middle range theory material culture», *Archaeological Papers of the American Anthropological Association*, 26 (2015), pp. 166-180.
- ROCHE, Aurélie: «Kingship between Iconography and Writing and the development of Identity: the case of the human figures», en MIDANT-REYNES, Béatrix y TRISTANT, Yan (eds.), *Egypt at its Origins* 5, Leuven, OLS 225, (2017), pp. 805-826.
- SILVERMAN, David: «Text and image and the origin of writing in Ancient Egypt», en PATCH, Diana Craig, *Dawn of Egyptian Art*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2011, pp. 203-209.
- SCHNEIDER, Thomas: «The West beyond the West: The Mysterious «Wernes» of the Egyptian underworld and the Chad Palaeolakes», *Journal of Ancient Egyptian Interconnections*, 2/4 (2010), pp. 1-14.
- STEVENSON, Alice: «Social Relationships in Predynastic Burials», *Journal of Egyptian Archaeology*, 95 (2009), pp. 175-192.
- SUTER, Claudia: «Human, Divine or Both? The Uruk Vase and the Problem of Ambiguity in Early Mesopotamian Visual Arts», en FELDMAN, Marian y BROWN, Brian (eds.), *Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art*, Berlin, De Gruyter, 2014, pp. 545-568.
- UR, Jason: «Households and the Emergence of Cities in Ancient Mesopotamia», *Cambridge Archaeological Journal*, 24 (2014), pp. 249-268.
- VAN HAARLEM, Wilhem: *Temple Deposits in Early Dynastic Egypt. The case of Tell Ibrahim Awad*, Leiden University Press, 2014.
- VERHOEVEN, Marc: «Other Times, Other Worlds. Archaeology, Ritual and Religion», *Religion and Society: Advances in Research*, 6 (2015), pp. 27-43.
- WEINSTEIN, James: «A Foundation Deposit Tablet from Hierakonpolis», *Journal of the American Research Center in Egypt*, 9 (1971-1972), pp. 133-35.

- WENGROW, David: *La arqueología del Egipto arcaico. Transformaciones sociales en el noreste de África (10.000-2650 a.C.)*, Barcelona, Bellaterra, 2007.
- WILLIAMS, Bruce y LOGAN, Thomas: «The Metropolitan Museum Knife Handle and aspects of Pharaonic Imagery before Narmer, *Journal of the Ancient Near Eastern Studies*, 46/4 (1987), pp. 245-285.
- YOFFEE, Norman: *Myths of the Archaic State. Evolution of the Earliest Cities, States and Civilizations*, Cambridge University Press, 2005.
- ZANKER, Paul: *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, Alianza, 1992.

# EL TEMPLO DE HATHOR EN DEIR EL-MEDINA: UN ESTUDIO ICONOGRÁFICO EN EL CONTEXTO DE LOS TEMPLOS PTOLEMAICOS

## THE TEMPLE OF HATHOR IN DEIR EL-MEDINA: AN ICONOGRAPHIC STUDY IN THE CONTEXT OF THE PTOLEMAIC TEMPLES

Alejandra Izquierdo Perales<sup>1</sup>

Recibido: 18/03/2019 · Aceptado: 30/04/2019  
DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2019.24072>

### Resumen

El objetivo del presente artículo es hacer una revisión de la iconografía del templo de Hathor en Deir el-Medina, así como de su conjunto como espacio de expresión artística para un fin religioso. Se trata de un estudio no exhaustivo de la iconografía del templo a través de las fuentes primarias y secundarias, prestando especial atención al estudio de las escenas de ofrenda. La iconografía del templo es una prueba de su importancia durante los ritos de *Djeme* y de la «Bella Fiesta del Valle», así como de la legitimación del poder de los reyes Ptolomeos.

### Palabras clave

Deir el-Medina; Hathor; templo; ofrendas; Egipto Ptolemaico; Tebas.

### Abstract

The aim of this article is to review the iconography of the Temple of Hathor in Deir el-Medina, as well its role as a space of artistic expression for a religious purpose. It is a non-exhaustive study of the iconography of the temple through primary and secondary sources, with a special analysis of the offering scenes. The iconography of the temple is a proof of its importance during the *Djeme* rites and the «Beautiful Feast of the Valley», and legitimation of the power of the Ptolemaic kings.

### Keywords

Deir el-Medina; Hathor; temple; offerings; Ptolemaic Egypt; Thebes.

---

1. Doctoranda en Ciencias de las Religiones en la Universidad Complutense de Madrid. C. e.: [mariaaiz@ucm.es](mailto:mariaaiz@ucm.es).  
El presente artículo está ligado al proyecto de investigación *C2 Project Royal Cache Wadi Survey* vinculado a la Universidad Complutense de Madrid.

## ASPECTOS GENERALES

El templo de Hathor que analizaremos corresponde a la época ptolemaica, situándose en Deir el-Medina, la antigua ciudad de los trabajadores del Reino Nuevo en la orilla oeste de Tebas, actual Luxor. La conquista de Egipto por parte de Alejandro Magno en el 331 a. C. marca el inicio de la época helenística en Egipto. Tras la muerte de Alejandro en el 323 a. C. se inician una serie de guerras entre los sucesores para lograr el control del imperio. Finalmente en el 305 a. C. Ptolomeo I se proclama rey de Egipto iniciando así la Dinastía Ptolemaica, que finaliza con la conquista romana de Egipto en el 30 a. C.<sup>2</sup>.

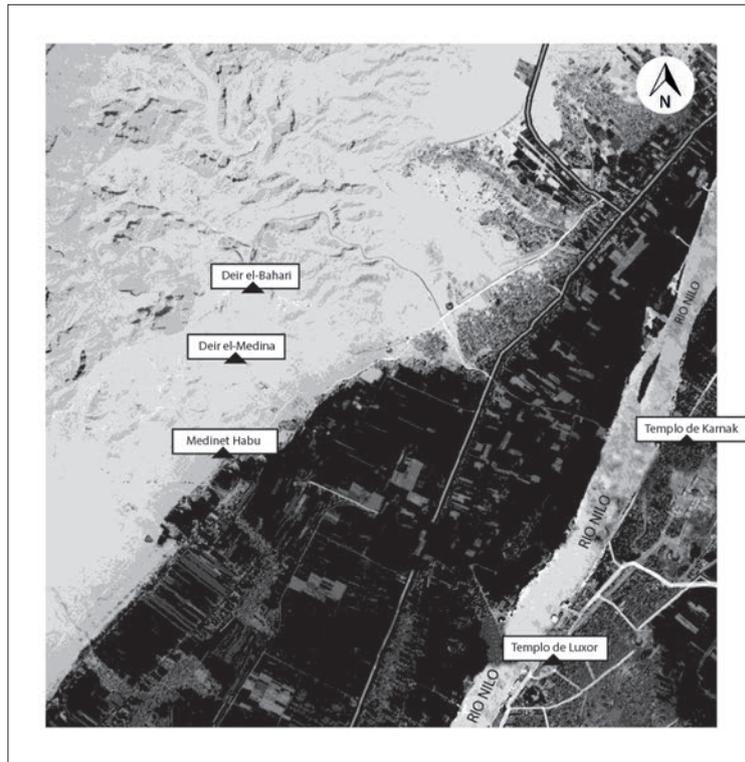


FIGURA 1. MAPA DE LA SITUACIÓN DE DEIR EL-MEDINA CON RESPECTO A OTROS TEMPLOS DE LA ZONA REALIZADO POR LA AUTORA.

En cuanto al marco sociocultural de este periodo hay que tener en cuenta que se inicia un proceso de hibridación cultural. Uno de los elementos que facilitaron esto fue la admiración de los griegos hacia los egipcios que la encontramos atestiguada en las fuentes griegas: un ejemplo de esto son las comparaciones que se hacen entre los panteones egipcio y griego, como una forma de vinculación entre ambas tradiciones religiosas. Además, los griegos estaban convencidos de que había

2. BOSCH PUCHE, Francisco: «La ocupación macedónica y la Dinastía Lágida. Impacto político, económico y social». *Trabajos de Egiptología*, 8 (2017), 35-44; HÖLBL, Günther: *A history of the Ptolemaic Empire*. Nueva York, Routledge, 2007, 9-29 y 231-251.

existido intercambio cultural entre Egipto y Grecia<sup>3</sup>. Tanto es así que los Ptolomeos continuaron con estos paralelismos religiosos, como se observa en su propaganda política, por ejemplo a través de Serapis o de la identificación de los monarcas con Osiris y Dioniso<sup>4</sup>. En este sentido, propiciaron la religión egipcia, sobre todo a través de los programas constructivos de templos, continuando con la tradición que se inicia en el periodo anterior a la llegada de los Ptolomeos<sup>5</sup>.

Durante este periodo de la historia egipcia existe un interés en la construcción de nuevos templos en la zona más al sur de Egipto, donde se realizan nuevas edificaciones en Edfú, Kom Ombo, Esna, Filé o Dendera. Dichos templos siguen una estética y construcción egipcias, que emulan a las grandes construcciones del pasado. La admiración de la cultura egipcia por parte de los helenos y los procesos de hibridación cultural, así como el interés de los Ptolomeos por establecer relaciones con la jerarquía sacerdotal, propiciaron el creciente interés en la construcción de nuevos templos en la zona<sup>6</sup>, intensificándose en los momentos de mayor inestabilidad del poder ptolemaico<sup>7</sup>. Además, es interesante tener en cuenta, como apunta Vassiliou, que lo visual envía una serie de mensajes no verbales que refuerzan la relación de poder entre el que gobierna y los gobernados, máxime teniendo en cuenta el altísimo porcentaje de analfabetismo en la época y el consecuente poder de la imagen. En este sentido Vassilou también señala que en la formación de los nuevos gobiernos el arte producido en el contexto ritual facilita la transmisión de poder<sup>8</sup>.

Los templos egipcios tradicionalmente eran concebidos como la casa del dios, y constituían un acceso al mundo de lo divino, del inframundo. Cuidar de los dioses en sus casas era importante para garantizar la continuidad de su existencia: el rey era quien debía asegurar el alimento de los dioses a través de las ofrendas, así como la construcción y el mantenimiento de las casas de los dioses. En la iconografía de los templos se mostraba la relación de los reyes con aquellos, que era especial y exclusiva<sup>9</sup>.

Además, simbólicamente, los templos egipcios eran espacios en los que se expresaba el acto creador primordial. Toda la estructura hacía alusión a las aguas del Nun, de las cuales surgía el dios creador, rodeado de vegetación. En este sentido la arquitectura y su decoración se refieren a este momento. Además, el dios, desde ese espacio oculto y oscuro, está presente en la creación y puede observarla, aunque no puede ser visto por los demás<sup>10</sup>.

3. Hdt. 2. 29, 42, 50 y 123; LLOYD, Alan B.: «The Reception of Pharaonic Egypt in Classical Antiquity», *A Companion to Ancient Egypt*, Singapur, Blackwell Publishing, 2010, 1067-1076 y 1079.

4. BOWMAN, Alan K.: *Egypt after the Pharaohs 332 B. C.- A. D. 642 from Alexander to the Arab Conquest*. Hong Kong, University of California Press, 1996, 175-179; HÖLBL, Günther: *Op. Cit.*, 112; LLOYD, Alan B.: *Op. Cit.*, 1079-1082.

5. WILKINSON, Richard H.: *The Complete Temples of Ancient Egypt*. Londres, Thames & Hudson, 2000, 27.

6. BOSCH PUCHE, Francisco: *Op. Cit.*, 47-48; BOWMAN, Alan K.: *Op. Cit.*, 168-170; WILKINSON, Richard H.: *Op. Cit.*, 87.

7. BOSCH PUCHE, Francisco: *Op. Cit.*, 47.

8. VASSILIOU, Emilia Dina: «Ptolemaic art and the legitimation of power», *Proceedings of the International Conference Egypt and Cyprus in Antiquity, Nicosia, 3-6 April 2003*, Oxford, Oxbow Books, 2009, 151.

9. WILSON, Penelope: «Temple Architecture and Decorative Systems», *A Companion to Ancient Egypt*, Singapur, Blackwell Publishing, 2010, 781.

10. WILSON, Penelope: *Op. Cit.*, 789-790.

## INTRODUCCIÓN AL TEMPLO DE DEIR EL-MEDINA

A finales del reinado de Ptolomeo IV se despierta un nuevo interés en el sitio de Deir el-Medina<sup>11</sup>. Ptolomeo IV construye el templo de Hathor encima de lo que parece ser un santuario de época ramésida. Se continuó el trabajo decorativo en el

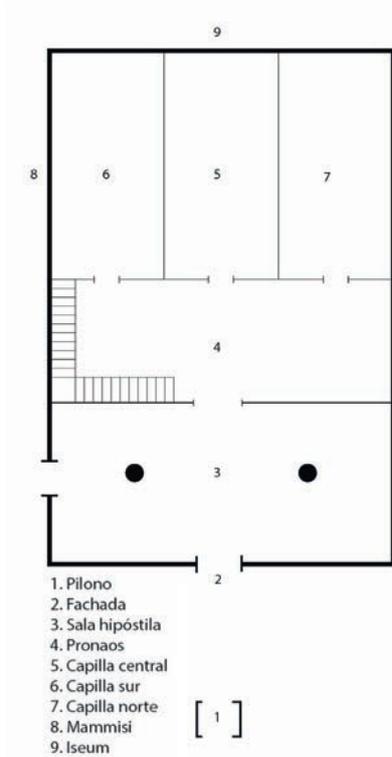


FIGURA 2. PLANO DEL TEMPLO DE DEIR EL-MEDINA REALIZADO POR LA AUTORA.

templo durante los reinados de Ptolomeo VI y Ptolomeo VIII, y la decoración del *mammisi* durante el reinado de Ptolomeo IX. Por otro lado, la puerta de entrada que da acceso al recinto del templo y la fachada del mismo fueron decorados por Ptolomeo XII. En época romana también se introduce un *iseum* en la cara oeste del templo<sup>12</sup>. Asimismo, encontramos en el templo muchos grafiti en griego, demótico y copto, cuyo análisis queda fuera del ámbito del presente estudio.

El templo de Hathor en Deir el-Medina es un templo de culto. En Egipto hay dos tipos de templos: de culto y mortuorios<sup>13</sup>. Los templos mortuorios se situaban cerca del lugar del enterramiento, mientras que los templos de culto son espacios que son entendidos como un regalo del monarca. En este sentido, eran de gran importancia política y económica, debido a su papel dentro del control de la administración egipcia<sup>14</sup>.

Este templo fue dedicado a Hathor como divinidad principal y residente del templo, y a Maat, y a Amón *Djeser-set* como divinidad visitante<sup>15</sup>. En época ptolemaica se construye otro templo a Hathor, en Dendera, que es de gran importancia, aunque no

sabemos exactamente en qué reinado se inicia, ya que dejaron los cartuchos sin completar. En el templo de Dendera Hathor es una diosa primordial y creadora como Amón en Tebas, siendo ella la contraparte femenina del dios. Además, en Dendera se desarrolló un culto a los dioses difuntos similar al que sucedía en el área tebana, llevándose a cabo ritos funerarios en la necrópolis de Khadi principalmente, que es similar a lo que sucedía en *Djeme*, también un lugar de enterramiento primordial<sup>16</sup>.

11. WILKINSON, Richard H.: *Op. Cit.*, 189-190.

12. BRUYÉRE, Bernard: *Rapport sur les fouilles de Deir el-Médineh (1935-1940). Fascicule I. Les fouilles et les découvertes de constructions*. El Cairo, L'Institut Français du Caire, 1948, *Op. Cit.* 18-20; MONTERRAT, Dominic and MESKELL, Lynn: *Op. Cit.* 182.

13. En el antiguo Egipto los templos mortuorios eran conocidos como «templos o mansiones de millones de años».

14. WILSON, Penelope: *Op. Cit.*, 782.

15. BRUYÉRE, Bernard: *Op. Cit.*, 18-20.

16. RICHTER, Bárbara Ann: *The Theology of Hathor of Dendera: Aural and Visual Scribal Techniques in the Per-Wer Sanctuary*. Berkeley, University of California, 2012, 227-228 y 234. «The multiplicity of Hathor's characterizations as a primordial goddess at Dendera seems to be a local reflection on the Ptolemaic Theban synthesis of the three major

Al igual que el de Deir el-Medina, el templo de Dendera se trata de un espacio de uso religioso desde el Reino Antiguo<sup>17</sup>; en el caso del templo que nos ocupa en este artículo sabemos que hubo ocupación previa desde el Reino Nuevo. En el presente artículo se comparará de una forma especial con el templo de Dendera, debido a que están dedicados a la misma deidad, pertenecen al mismo periodo y, además, se sitúan los dos en el Alto Egipto y en la orilla oeste del Nilo.

Antes de abordar el análisis del templo es importante hacer una breve introducción sobre las tres divinidades que presiden el complejo. Hathor es una diosa celestial que aparece asimilada con muchas divinidades locales, siendo quizás la asimilación más importante de la divinidad es con la diosa Isis. Otra de las asociaciones es con Amón durante la «Bella Fiesta del Valle», un destacado festival tebano. Además, se identifica con otras diosas extranjeras como Astarté o Afrodita<sup>18</sup>, debido a su carácter como diosa del amor, del júbilo, la música, de la borrachera y de la fertilidad sexual. Asimismo, como vaca celeste cumplía también un rol protector maternal, incluso con Horus, sin apenas diferenciársela de Isis. Su papel dentro de la orilla oeste tebana estaba íntimamente relacionado con su carácter funerario de «Señora del Oeste», como versión femenina de Osiris en época tardía. Los templos mortuorios de Tebas contenían muchos santuarios a Hathor, entre ellos el de Hatshepsut, pues la diosa protegía a los reyes difuntos y, por lo tanto, les alimentaba, les revivificaba y regeneraba en el más allá<sup>19</sup>.

También es importante analizar la figura de Isis en relación con Hathor, cuyo culto, además, se expandió en época grecorromana. En el mito funerario Isis asistió con Anubis y Neftis en la momificación de Osiris, y tras la muerte de Osiris se encarga de garantizar la supervivencia de Horus hasta su llegada al trono, lo cual la convierte en una diosa protectora de la monarquía y de los muertos. En época romana se expande su culto en el Mediterráneo, construyéndose para tal fin los denominados *iseum*<sup>20</sup>.

Maat, divinidad a la que está también dedicado el templo, por otro lado, es la diosa del orden, la verdad y la justicia. Todos los faraones tuvieron la obligación de proteger Egipto de las manifestaciones de Seth siguiendo la maat<sup>21</sup>, ya que el respeto y el culto a la diosa supone el mantenimiento de la armonía del orden

---

cosmogonies from Heliopolis, Memphis, and Hermopolis. (...) At Dendera, Hathor has similar primeval forms, making her the female counterpart of the great god Amun at Thebes (...). The cult of the deceased gods at Dendera is reminiscent of the Decade Festival celebrated for the primordial gods at Thebes. Dendera's own divine necropolis at Khadi, located 'in the west' (the traditional place of burials) across the river from Hathor's temple, is similar to the primordial burial mound at *Djeme*, on the west bank across from Thebes. The purpose of both cults is to activate the renewal of the cosmic energy needed for creation to continue. At Thebes, it renews Amun of Luxor so that he can continue creation; at Dendera, it renews Hathor in all of her primordial manifestations, allowing her to continue creating all of the necessities of life: land, water, and light».

17. WILKINSON, Richard H.: *Op. Cit.*, 147.

18. CASTEL, Elisa: *Gran Diccionario de Mitología Egipcia*. Madrid, Aldebarán, 2001, 70-71; MONTSERRAT, Dominic and MESKELL, Lynn: «Mortuary archaeology and religious landscape at Graeco-Roman Deir el-Medina». *Journal of Egyptian Archaeology*, 83 (1997), 182. Según Montserrat y Meskell el templo está dedicado a Hathor/Afrodita Urania.

19. CASTEL, Elisa: *Op. Cit.*, 70-71; SMITH, Mark: *Following Osiris. Perspectives on the Osirian Afterlife from Four Millennia*. Oxford, Oxford University Press, 2017, 251-254; VAN OPPEN de RUITER, Branko Fredde: *The Religious Identification of Ptolemaic Queens with Aphrodite, Demeter, Hathor and Isis*. Nueva York, City University of New York, 2007, 56-58 y 290.

20. CASTEL, Elisa: *Op. Cit.*, 102-104.

21. CASTEL, Elisa: *Op. Cit.*, 124; PÉREZ LAGARCHA, Antonio: *La vida en el Antiguo Egipto*. Madrid, Alianza Editorial, 2004, 42-49.

creador en el mundo<sup>22</sup>. La relación entre Hathor y Maat es que ambas tenían una función protectora del orden cósmico<sup>23</sup>, y además, Maat participaba durante el paso al más allá de los difuntos. No hay que olvidar que en el juicio de Osiris la diosa tiene un papel principal: sobre una balanza se pesa el corazón del difunto con una pluma que simboliza a la diosa, y si el corazón pesaba más que la pluma, es decir, si se demostraba que el corazón del difunto no era verdadero, que no había obrado bien en vida, entonces este era devorado por la monstra Ammyt<sup>24</sup>, condenando al difunto a la no existencia.

Pese a que el templo no está dedicado a Osiris, sí que es importante destacar su importancia dentro del mismo e introducirlo brevemente debido a su relación con la triada que lo ocupa y su presencia en el santuario. Osiris es la divinidad funeraria por antonomasia, vinculado al oeste, con el que se identifican los difuntos al morir a través del proceso de momificación para garantizar su paso al más allá e incluirse en la comunidad de seguidores del dios. Como hemos comentado, el difunto, a su llegada al allende debía someterse a un juicio presidido por Osiris para garantizar la continuación de su existencia<sup>25</sup>. Durante el I milenio a. C. Osiris experimentó un gran impulso religioso. Uno de los aspectos que desarrolla es su relación con Amón, que se intensifica. Los ritos de Amón se vieron influidos por la presencia de Osiris en ello, como es el caso de la «Bella Fiesta del Valle»<sup>26</sup>. Además, el templo de Amón *Djeser-set* en Medinet Habu fue un espacio utilizado también para el culto a la Ogdóada y a Osiris, que fue asimilado con Amón<sup>27</sup>.

Amón, por su parte, es la divinidad tebana por excelencia. En el Reino Nuevo había adquirido una gran popularidad debido al papel de Tebas dentro de la política estatal, y por el gran poder de los templos del área en este momento histórico. Amón era el dios de Tebas, dios gobernante, primigenio, creador, y también dios solar. El época tardía adquiere un carácter universal como Amón-Ra, rey de los dioses<sup>28</sup>.

En relación con la importancia de Amón y el entorno socio-religioso del templo, la zona de *Djeme*<sup>29</sup>, donde se encontraba el templo de Amón *Djeser-set* en Medinet Habu, fue un espacio de actividad ritual durante el periodo ptolemaico<sup>30</sup>. La relación del templo ptolemaico con *Djeme* se prueba también a través de lo que conocemos como el archivo de *Totoes*, donde se habla de Hathor como «Señora del Oeste de

22. ASSMANN, Jan: *Egipto. Historia de un sentido*. Madrid, Abada Editores, 2005, 217-221.

23. VAN OPPEN DE RUITER, Branko Fredde: *Op. Cit.* 390.

24. CASTEL, Elisa: *Op. Cit.*, 15.

25. CASTEL, Elisa: *Op. Cit.*, 170-173.

26. SMITH, Mark: *Op. Cit.*, 497-500 y 537. En el Papiro BM EA 10209, una colección de fórmulas de ofrenda del siglo IV a. C. usadas durante la «Bella Fiesta del Valle», Osiris es el destinatario. Los textos se refieren a ellos de varias formas: a Osiris se le llama heredero de Amón, Amón como el *ba* de Osiris, etcétera.

27. TIREL CENA, Claudia: «Who hides behind the god Djeme?», *Proceedings of the 27<sup>th</sup> International Congress of Papyrology. Warsaw 29 July-3 August 2013, JJP Supplements, XXVIII* (2016), 1983.

28. ASSMANN, Jan: *The search for god in Ancient Egypt*. Ithaca, Cornell University Press, 2001, 190-198 y 218; CASTEL, Elisa: *Gran Diccionario de Mitología Egipcia*. Madrid, Aldebarán, 2001, 16-17.

29. RIGGS, Christina: *The Beautiful Burial in Roman Egypt: Art, Identity, and Funerary Religion*. Nueva York, Oxford University Press, 2005, 176. El pueblo de *Djeme*, que era además la población más grande de la orilla oeste tebana en época ptolemaica, se encontraba en el entorno del templo de millones de años de Ramsés III, también conocido como el templo de Medinet Habu, en la orilla oeste tebana.

30. TIREL CENA, Claudia: *Op. Cit.* 1981; TIREL CENA, Claudia: «La funzione del tempio tolemaico di Deir el-Medina alla luce dell'archeologia», *International Congress of Egyptologists*, XI (2017), 638.

*Djeme*» o se refieren al templo como «templo de Hathor, Señora del Oeste, en la montaña de *Djeme*»<sup>31</sup>.

La vinculación del templo de Deir el-Medina con la zona de *Djeme* no se circunscribía únicamente a lo religioso. La documentación griega se refiere a esta zona como la *Memnonia* (τά Μεμνόχεια), debido a los colosos de Memnon, una zona administrativa que abarcaba el sur de Medinet Habu, el norte entre Deir el-Medina y Dra Abu el-Naga, el pueblo de *Djeme* que se encontraba alrededor de Medinet Habu, así como las necrópolis oeste que incluían Deir el-Medina. Por otro lado los *choachitai* (χοαχίται)<sup>32</sup> de *Djeme* eran los encargados del mantenimiento de la necrópolis de *Djeme*, que seguramente incluía Deir el-Medina<sup>33</sup>. Además, los textos griegos y demóticos se refieren al templo de Hathor como «Señora de la Necrópolis Occidental» o Hathor «al lado de las tumbas de la *Memnonia* (τά Μεμνόχεια)»<sup>34</sup>.

Según Montserrat y Meskell, durante este periodo Deir el-Medina se convierte en un espacio de límite para conmemorar a los muertos, también de actividad funeraria, y ritual durante festividades como la «Bella Fiesta del Valle»<sup>35</sup>. No obstante, el templo también cumplía funciones no rituales, por ejemplo el notario local (*monographs*), que escribía los documentos en demótico, trabajaba desde Deir el-Medina o Medinet Habu<sup>36</sup>. Por otro lado, dentro de la orilla oeste también estaban activos durante este periodo otros espacios rituales como la capilla de Amenhotep hijo de Hapu en Deir el-Bahari, Qasr el-Aguz y Deir Shelwit donde se realizaban ritos a Amón de *Djeme*<sup>37</sup>.

En cuanto a la elección de la localización del templo, hay que tener en cuenta que Tebas no solo fue una zona con una gran repercusión política y económica, sino que también tuvo un papel protagonista en el impulso de la religión a nivel estatal, sobre todo desde el Reino Nuevo, periodo en el que además se lleva a cabo un gran desarrollo arquitectónico en la zona, vinculado a lo sagrado<sup>38</sup>. Aunque en época ptolemaica Tebas está en declive, no hay que olvidar que la orilla oeste tebana sigue siendo un espacio sagrado<sup>39</sup>, por su ubicación geográfica y también por la condición sagrada de la montaña tebana. Dentro de este contexto se encuentra el templo de Hathor, edificado sobre las ruinas de lo que parece ser un templo de época ramésida. Por otro lado, la elección del emplazamiento de los templos egipcios siempre estaba relacionada con mitos, tradiciones, características del paisaje y/o motivos astronómicos<sup>40</sup>.

31. LANCIERS, Eddy: «The shrines of Hathor and Amenhotep in Western Thebes in the Ptolemaic Period», *Ancient Society*, 44 (2014), 106-107.

32. Los *choachitai* (asociación de sacerdotes funerarios) tenían funciones religiosas en Deir el-Medina como el recibimiento de la imagen de Amón a su visita a la orilla oeste tebana durante el Festival del Wadi, y eran los encargados de la administración funeraria.

33. MONTSERRAT, Dominic and MESKELL, Lynn: *Op. Cit.*, 182.

34. MONTSERRAT, Dominic and MESKELL, Lynn: *Op. Cit.*, 195.

35. MONTSERRAT, Dominic and MESKELL, Lynn: *Op. Cit.*, 183 y 195.

36. MONTSERRAT, Dominic and MESKELL, Lynn: *Op. Cit.*, 196.

37. TIREL CENA, Claudia: *Op. Cit.* 638.

38. ULLMANN, Martina: «Thebes: Origins of a Ritual Landscape», *Studies in Ancient Oriental Civilization*, 61 (2007), 3.

39. McCLAIN, J. Brett: «The Terminology of Sacred Space in Ptolemaic Inscriptions from Thebes», *Studies in Ancient Oriental Civilization*, 61 (2007), 85-86.

40. WILKINSON, Richard H.: *Op. Cit.*, 36.

Asimismo en la orilla oeste se ubicaban los enterramientos, también en época ptolemaica. Además, en Deir el-Medina hay una gran concentración de tumbas desde el Reino Nuevo, por lo que esta concepción del espacio sagrado abarca lo funerario incluso en época grecorromana<sup>41</sup>; además el sector norte de Deir el-Medina es una liminal donde se llevaban a cabo rituales tanto para vivos como para los muertos en el Reino Nuevo<sup>42</sup>.

Dentro de esta concepción de lo sagrado, el templo ptolemaico de Deir el-Medina formaba parte de ceremonias religiosas de la orilla oeste tebana, principalmente la «Bella Fiesta del Valle» y la procesión de la visita de Amón al templo *Djeser-set*. Durante el periodo ptolemaico la procesión de Amón constituía un evento público de gran importancia, al cual asistían oficiales de alto rango como el *epistrategos* de Tebas como representante del faraón. En época faraónica, y seguramente también en época grecorromana, la barca de Amón paraba en Deir el-Medina, y una prueba de continuidad de esta práctica en época ptolemaica, según señalan Montserrat y Meskell, son las inscripciones que hablan sobre este festival en la cara norte del templo<sup>43</sup>, así como las dos terrazas de culto que debieron utilizarse para situar la barca de Hathor y la de Amón durante los ritos de *Djeme*. Además, se encontraron una serie de objetos que parecen estar relacionados con un tipo de quemador de incienso utilizado en templos y en tumbas, que formaba parte de un ritual de incensario y de libación dentro de la «Bella Fiesta del Valle» y en los ritos de *Djeme*. Los festivales solían centrarse en la renovación de la vida, así como en la victoria sobre el caos por parte del faraón y la continuidad del orden creador<sup>44</sup>.

A propósito del incienso y las libaciones como ofrenda, a lo largo de la iconografía del templo observaremos muchos casos de ofrendas de libaciones e incienso, juntas o por separado. Blackman apuntó, a través de su estudio sobre este tipo de ofrendas en los *Textos de las Pirámides*, que el incienso y las libaciones son emanaciones de la divinidad. Además, eran utilizados para purificar y un recurso para dar vida tanto en funerales como en los rituales llevados a cabo en los templos<sup>45</sup>.

La decoración en el templo es en forma de relieve, predominando el huecorrelieve, con excepción de la decoración de los capiteles y de las golas donde encontramos altorrelieves. Estos relieves fueron posteriormente policromados, aunque solo nos han llegado algunos coletazos de lo que fue su color.

41. STRUDWICK, Nigel: «Some aspects of the archaeology of the Theban necropolis in the Ptolemaic and Roman Periods», *The Theban Necropolis: Past, Present and Future*, Londres, British Museum Press, 2003, 176-177.

42. MESKELL, Lynn: «Spatial Analyses of the Deir el-Medina Settlement and Necropoleis», *Deir el-Medina in the Third Millenium AD. A Tribute to Jac. J. Janssen*, Leiden, Nederlands Instituut Voor Het Nabije Oosten, 2000, 259 y 270-272.

43. MONTSERRAT, Dominic and MESKELL, Lynn: *Op. Cit.*, 182 y 193-194.

44. COPPENS, Filip: «Temple Festivals of the Ptolemaic and Roman Periods», *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, Los Ángeles, 2009, <<http://digital2.library.ucla.edu/viewItem.do?ark=21198/zz001nfbfz>>, 1.

45. BLACKMAN, Aylward M.: «The Significance of Incense and Libations in Funerary and Temple Ritual», *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde*, 50 (1912), 71-75; FERNANZ YAGÜE, María Cruz: *En presencia de los dioses: actitudes y atributos en las escenas de la segunda sala hipóstila del templo de Seti I en Abidos*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2018, 105.

A continuación, comenzaremos el análisis del templo desde el pilono y finalizaremos en análisis en el *iseum*. Para llevar a cabo el estudio iconográfico se ha acudido a las publicaciones de Bruyère, Porter y Moss, y Du Bourguet.

Para completar la documentación del artículo se han realizado diferentes tablas por parte de la autora, en las cuales podemos consultar la información relativa a las escenas de ofrenda más importantes.

## ENTRADA AL TEMPLO

Al llegar al templo encontramos un pilono decorado por Ptolomeo XII Nuevo Dioniso. Hallamos en la parte superior un remate de gola egipcia, decorada de la forma típica, con un disco solar alado con dos *uraei*, sostenido sobre el dintel. De las cuatro escenas que componen el dintel, el monarca aparece en dos escenas diferentes haciendo una ofrenda de Maat, y en una dos sistros *bekhen* a Hathor. Los sistros (*bekhen* en este templo) son unos instrumentos musicales vinculados a la diosa Hathor, y están presentes en escenas de ofrenda del templo en este dintel de entrada y en la capilla central<sup>46</sup>. En las dos escenas centrales el monarca está ofreciendo a la diosa Maat<sup>47</sup>. Cumple un orden simétrico. Hay que tener en cuenta que los relieves de esta zona han sido muy deteriorados por la *damnatio memoriae*.

La ofrenda de Maat es otra de las ofrendas recurrentes en el templo, junto con las libaciones y el incienso. Durante el Reino Nuevo se ofrecía Maat a los grandes dioses de la época: Amón, Ptah y Ra. Esta ofrenda es un elemento de legitimación del rey, que es el que lo da, porque es el que posee el poder de ofrecerlo a los dioses. La diosa, según Teeter, era considerada «the basic sustenance of the gods»<sup>48</sup>. Según Moret la ofrenda de Maat es una ofrenda de vida al dios<sup>49</sup>. Según Wilkinson era la mayor ofrenda que se podía hacer a los dioses, ya que era el sustento básico de ellos<sup>50</sup>. Esto conecta con el papel principal del rey como garante del orden cósmico. Todas las escenas en las que tradicionalmente el rey aparecía solían ir enfocadas a mostrarle llevando a cabo esa misión. Asimismo era muy importante que el caos se mantuviese fuera del templo, por lo que la iconografía iba enfocada también a cumplir esta misión<sup>51</sup>.

Todas las escenas de la fachada y del pilono están limitadas en la parte superior por una representación de la diosa Nut en su forma jeroglífica, protegiendo la

46. EMERIT, Sibylle y ELWART, Dorothée: «La musique à Deir el-Medina: vestiges d'instruments et iconographie du temple ptolémaïque d'Hathor», *À l'oeuvre on connaît l'artisan... de Pharaon! Un siècle de recherches françaises à Deir el-Medina (1917-2017)*. Milán, Silvana, 2017, 135.

47. DU BOURGUET, Pierre: *Le temple de Deir al-Médina*. El Cairo, Institut Français D'Archéologie Orientale, 2008, 178-193; PORTER, Bertha y MOSS, Rosalind L. B.: *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic texts, reliefs, and paintings. II. Theban temples*. Oxford, Clarendon Press, 1972, 401.

48. TEETER, Emily: «The Presentation of Maat. Ritual and Legitimacy in Ancient Egypt», *Studies in Ancient Oriental Civilizations*, 57, 1997, 82-83. «Offrir Mâit au dieu, c'est donc lui donner tout ce qui vit réellement; c'est le mettre en possession non d'une Vérité morale, mais de toute la Réalité matérielle que lui-même a créée».

49. MORET, Alexandre: *Le Rituel du Culte Divin Journalier en Égypte. D'Après les Papyrus de Berlin et les Textes du Temple de Sêti I, a Abydos*. Paris, Ernest Leroux, 1902, 152.

50. WILKINSON, Richard H.: *Op. Cit.*, 88.

51. WILKINSON, Richard H.: *Op. Cit.*, 89; WILSON, Penelope: *Op. Cit.*, 794-799.

escena, una constante a lo largo del templo. Nut es el cielo, el universo, y a través de ella viajaba la barca solar a diario, tragándose la por la noche y dándola a luz al amanecer. Además, según la cosmogonía heliopolitana es la madre, junto con Geb, de Osiris, Haroeris, Set, Isis y Neftis. Cumplía también un papel en el más allá como protectora de los difuntos<sup>52</sup>.

Una vez que atravesamos el pilono se erige ante nosotros la fachada del templo, cuya decoración es del reinado de Ptolomeo XII también. En ella encontramos decoración solamente en la gola, el dintel y en las jambas que dan acceso al mismo. En el dintel el monarca hace ofrendas en cuatro escenas a diferentes dioses: Ihat<sup>53</sup>, Hathor, Sematawy, Amonet<sup>54</sup>, Maat y Henoutimentet. Amonet es la pareja de Amón, que se relaciona con lo oculto como Amón, en concreto con el aire. Además, participaba en los ritos de coronación y en los jubileos. Por otro lado, en la Baja Época Amón y Amonet se incluyen en el mito hermopolitano, entre las parejas creadoras<sup>55</sup>. La decoración en las jambas reposa sobre un primer nivel de relieves con decoración vegetativa, de nuevo otra constante a lo largo del templo<sup>56</sup>. Estos relieves están deteriorados por el mismo motivo que lo están los de la puerta de entrada al recinto del templo.

TABLA 1. ENTRADA AL TEMPLO

MURO	LOCALIZACIÓN DENTRO DEL MURO	REY O EMPERADOR	DIVINIDADES A LAS QUE SE LES HACE LA OFRENDA	OFRENDA
Pilono	Dintel (extremo sur)	Ptolomeo XII	Maat	Sin identificar
Pilono	Dintel (extremo norte)	Ptolomeo XII	Hathor	Dos sistros <i>bekhen</i>
Pilono	Dintel (centro sur)	Ptolomeo XII	Montu, Rait-tawy y Harpócrates	Maat
Pilono	Dintel (centro norte)	Ptolomeo XII	Amón-Ra, Mout y Khonsu	Maat
Fachada	Dintel (extremo sur)	Ptolomeo XII	Ihat	Vasos <i>nemset</i>
Fachada	Dintel (centro sur)	Ptolomeo XII	Hathor y Sematawy	Ungüento <i>medjet</i>
Fachada	Dintel (extremo norte)	Ptolomeo XII	Amonet	Telas
Fachada	Dintel (centro norte)	Ptolomeo XII	Maat y Henoutimentet	Maat

52. CASTEL, Elisa: *Op. Cit.*, 162-164.

53. CASTEL, Elisa: *Op. Cit.*, 97. Ihat era una diosa creadora, que también estaba vinculada con la protección del rey y del sol, debido a su carácter guerrero. También era «Señora del Desierto» y «Señora de los Países Extranjeros». Por otro lado, en su rol funerario era la que se encargaba de la custodia de las vísceras de los difuntos junto con los Hijos de Horus.

54. COPPENS, Filip: *Op. Cit.*, 2; MORET, Alexandre: *Op. Cit.* 178-183. A Amonet se le hace una ofrenda de tela a la divinidad, que se hacía durante un momento en el ritual del templo en que se vestía a la divinidad.

55. CASTEL, Elisa: *Op. Cit.*, 17-18.

56. DU BOURGUET, Pierre, *Op. Cit.* 154-165; PORTER, Bertha y MOSS, Rosalind L. B.: *Op. Cit.* 401.

## SALA HIPÓSTILA

La sala hipóstila tradicionalmente era una sala llena de columnas con un espacio central de paso, para que la procesión accediese al santuario principal. Éstas imitaban a las columnas cósmicas que sujetaban el cielo, según la mitología egipcia<sup>57</sup>, y además, emulaban la vegetación y las aguas primordiales que rodeaban la colina primordial durante la creación<sup>58</sup>.

Ptolomeo VI encargó la decoración de esta sala<sup>59</sup>, que está presidida por dos columnas con capiteles papiriformes, y un espacio a cielo abierto, debido a la pérdida de parte de los arquivoltas que harían la función de techo en dicha sala. No hay decoración en los muros sur, norte y este, ya que la decoración está concentrada en el espacio límite entre la sala hipóstila y la pronaos, en lo que se conoce como la fachada de la pronaos.

En la llamada fachada de la pronaos, encontramos dos jambas separadas que enmarcan el espacio de acceso, las cuales están adyacentes a dos columnas lotiformes, seguida cada una de un muro de cortina<sup>60</sup>, y finalmente dos columnas hathóricas<sup>61</sup> adyacentes al muro del templo<sup>62</sup>. Se trata de una composición arquitectónica simétrica. Esta decoración de la fachada de la pronaos es similar a la fachada del templo de Dendera, aunque esta es mucho más monumental<sup>63</sup>.

Los muros de cortina contienen escenas de ofrenda presididas por Ptolomeo VI<sup>64</sup>, mientras que las jambas poseen tres registros cada una. En la jamba sur, hallamos en la zona adintelada una esfinge sosteniendo un vaso canopo ante Hathor. Sobre la esfinge una diosa buitre Nekbet protege la escena. Se trata de la diosa del Alto Egipto. Además, Nekbet tiene una clara vinculación con lo solar por su carácter celeste<sup>65</sup>. Nekbet es una diosa muy presente también en el templo de Dendera<sup>66</sup>. Posteriormente descubrimos a Horus, después al dios Hapy y finalmente a la diosa de los cultivos. En la jamba norte no conservamos la parte adintelada, y gran parte de los relieves se ha perdido. En el registro superior de la jamba norte Thot mira hacia el

57. WILKINSON, Richard H.: *Op. Cit.*, 65.

58. WILSON, Penelope: *Op. Cit.*, 790.

59. DU BOURGUET, Pierre, *Op. Cit.* 127.

60. BOSCH PUCHE, Francisco: *Op. Cit.*, 47. Este tipo de portada (muros de cortina con dinteles quebrados) es característico de este periodo.

61. WILKINSON, Richard H.: *Op. Cit.*, 67 y 177. Se trata de un tipo de columna que ya encontramos en el Reino Medio, según Wilkinson. En la capilla de Hathor en el templo de Hatshepsut en Deir el-Bahari, del Reino Nuevo, encontramos también estas columnas. No obstante, el ejemplo más importante es el de la sala hipóstila del templo de Dendera, donde hay veinticuatro columnas de este tipo.

62. PORTER, Bertha y MOSS, Rosalind L. B.: *Op. Cit.* 402.

63. CAUVILLE, Sylvie: *Le Temple de Dendera. Guide archéologique*. El Cairo, Institut Français D'Archéologie Orientale, 1990, 30. La fachada de la pronaos del templo de Dendera es similar estéticamente a la del templo del Deir el-Medina: en ella hay tres muros de cortina a cada lado de la entrada, con tres columnas hathóricas a cada lado, y de nuevo jambas con un dintel quebrado que abren el acceso a la siguiente estancia. Mientras, en el templo de Deir el Medina, encontramos únicamente un muro de cortina a cada lado, con el mismo tipo de jambas de dintel quebrado, así como una columna hathórica a cada lado de la fachada de la pronaos.

64. DU BOURGUET, Pierre, *Op. Cit.* 138-139 y 150-151; PORTER, Bertha y MOSS, Rosalind L. B.: *Op. Cit.* 402.

65. CASTEL, Elisa: *Op. Cit.*, 156-157.

66. CAUVILLE, Sylvie: *Op. Cit.*, 51-52.

Horus de la jamba sur. Los dos registros inferiores están muy deteriorados<sup>67</sup>. Sobre las jambas, en el arquitrabe que está sobre el acceso a la pronaos aparecen cuatro deidades, cada una de las cuales representa un viento: el del oeste, el del este, el del sur y el del norte<sup>68</sup>. Esta composición es similar a la que encontramos en el templo de Amón *Djeser-Set* de Medinet Habu, también en un espacio de acceso entre salas<sup>69</sup>.

TABLA 2. SALA HIPÓSTILA

MURO	LOCALIZACIÓN DENTRO DEL MURO	REY O EMPERADOR	DIVINIDADES A LAS QUE SE LES HACE LA OFRENDA	OFRENDA
Oeste	Muro de cortina norte	Ptolomeo VI	Sin identificar	Libaciones y quema de incienso
Oeste	Muro de cortina sur	Ptolomeo VI	Amón y Hathor	Sin identificar

## PRONAOS

La decoración de la pronaos data de época de Ptolomeo VI, Ptolomeo VIII y Cleopatra II<sup>70</sup>. Hay numerosos relieves a lo largo de la estancia, pero solo nos vamos a detener a analizar los más importantes por su simbología o situación. Se debe destacar que dentro de este espacio hay un primer tramo de relieves de motivos vegetales sobre los que se asientan el resto de escenas.

En la pronaos observamos numerosas escenas de ofrenda a diferentes divinidades: la Ogdóada hermopolitana, la Enéada tebana o heliopolitana, incluso la misma divinidad con carácter femenino y masculino, dioses de la región de Tebas, *Djeme*, *Medamoud* o *Erment*<sup>71</sup>.

En la puerta de entrada a la capilla sur, decorada durante el reinado de Ptolomeo VI, destaca la ofrenda del rey a tres divinidades entronizadas (Osiris, Isis y Neftis) seguidas de un Anubis en forma de chacal<sup>72</sup>. Esta forma concreta de representación de Anubis le retrata en su aspecto de protector de las necrópolis<sup>73</sup>. Esta escena es interesante dado el contenido de la propia capilla, donde el tema es predominantemente funerario, como veremos posteriormente.

La puerta de entrada a la capilla central destaca en su decoración sobre el resto. En el dintel descubrimos dos escenas de ofrenda por parte del rey a diferentes divinidades. A continuación, sobre el dintel hallamos un remate con una gola egipcia

67. DU BOURGUET, Pierre, *Op. Cit.* 128-133; PORTER, Bertha y MOSS, Rosalind L. B.: *Op. Cit.* 402.

68. DU BOURGUET, Pierre, *Op. Cit.* 106.

69. McCLAIN, J. Brett: Ptolemaic Cosmogonical Inscriptions and the Cultic Evolution of the Temple of *Djeser-Set*. *Studies in Ancient Oriental Civilization*, 65 (2011), 85. «On either side of the cornice appears a pair of composite, criocephalic animal deities, each of these figures being labelled as one of the four winds; these are comparable to a similar group of creatures depicted in the Ptolemaic temple of Deir el-Medina (...)».

70. DU BOURGUET, Pierre, *Op. Cit.* 91-110.

71. BRUYÉRE, Bernard: *Op. Cit.* 64; PORTER, Bertha y MOSS, Rosalind L. B.: *Op. Cit.* 403.

72. PORTER, Bertha y MOSS, Rosalind L. B.: *Op. Cit.* 403; DU BOURGUET, Pierre, *Op. Cit.* 49-51.

73. CASTEL, Elisa: *Op. Cit.*, 147-148.

y, sobre la misma, siete representaciones de la diosa Hathor que miran de frente, al estilo de los capiteles hathóricos de la sala hipóstila del templo<sup>74</sup>.

Después la puerta de acceso al santuario norte, decorada durante el reinado de Ptolomeo VI. En el dintel hay dos escenas en las cuales el rey se presenta por un lado a Amón y Hathor, y por otro a Amón y Maat. En ambas escenas es interesante destacar que sobre el monarca se representa un disco solar enmarcado por dos *uraei*, como símbolo de protección<sup>75</sup>. Continuando con el recorrido, en el muro norte encontramos un claro predominio de diferentes formas del dios Amón<sup>76</sup>.

Mientras que la arquitectura del templo de Deir el-Medina es sencilla, la del templo de Dendera es mucho más compleja y monumental. Alrededor del santuario central había once capillas: siete dedicadas a la diosa Hathor en diferentes formas, y las otras cuatro a Horus de Edfu, Isis, Sokar-Osiris y Harsomtous<sup>77</sup>. Esta forma de construir capillas en torno a un santuario central es propio de época tardía<sup>78</sup>.

Seguidamente, en el techo hay tres escenas que se repiten a la entrada de cada una de las capillas: diosas buitre Nekbet que miran hacia el oeste, las cuales además están insertadas dentro de un marco. En los laterales de las mismas, ocupando el resto del espacio del techo, una representación del cielo estrellado<sup>79</sup>. La decoración del techo en los templos solía consistir en motivos de estrellas, de tal forma que nos muestra que rememoraba un momento nocturno: el templo es un lugar de creación y de oscuridad al mismo tiempo. Por este motivo también en el techo aparecían animales voladores, representaciones de la diosa Nut, como en el caso de Dendera, o la diosa Nekbet en su forma animal<sup>80</sup>.

Finalmente destacaremos los relieves que están emplazados en la escalera que da acceso a la azotea del templo. Las escaleras solían estar situadas en la sala anterior al santuario, pues en las azoteas se desarrollaban rituales durante los festivales u observaciones astronómicas a lo largo del año por parte de los sacerdotes astrónomos<sup>81</sup>. En Dendera hay un importante tejado con capillas, y es que en época ptolemaica se introducen estas capillas de los tejados, aunque solo nos ha llegado la de Dendera<sup>82</sup>. Está ubicada en la pared sur de la pronaos, y toda ella fue decorada durante el reinado de Ptolomeo VI.

74. DU BOURGUET, Pierre, *Op. Cit.* 2-13; PORTER, Bertha y Moss, Rosalind L. B.: *Op. Cit.* 404.

75. DU BOURGUET, Pierre, *Op. Cit.* 68-71; PORTER, Bertha y Moss, Rosalind L. B.: *Op. Cit.* 406.

76. DU BOURGUET, Pierre, *Op. Cit.* 91-97; PORTER, Bertha y Moss, Rosalind L. B.: *Op. Cit.* 403.

77. CAUVILLE, Sylvie: *Op. Cit.*, 47-48.

78. RICHTER, Bárbara Ann: *Op. Cit.*, 10.

79. DU BOURGUET, Pierre, *Op. Cit.* 109.

80. WILSON, Penelope: *Op. Cit.*, 790-791.

81. WILSON, Penelope: *Op. Cit.*, 792.

82. RICHTER, Bárbara Ann: *Op. Cit.*, 10. «An important ritual was the Union of the Sun Disk (Xnm-itn) on New Year's Day, when the statue of the main deity of the temple was taken to the roof and exposed to the life-giving rays of the sun. In order to carry out this ritual, chapels were built on the temple roofs, like this one at Dendera. Staircases lead to the roofs of many of the Ptolemaic temples, such as Edfu and Deir el-Medina, but, other than those connected with the Khoiak rituals, the only roof chapel still in existence today is the one at Dendera».

TABLA 3. PRONAOS

MURO	LOCALIZACIÓN DENTRO DEL MURO	REY O EMPERADOR	DIVINIDADES A LAS QUE SE LES HACE LA OFRENDA	OFRENDA
Oeste	Dintel de la puerta de entrada a la capilla sur	Ptolomeo VI	Osiris, Isis, Neftis y Anubis en forma de chacal	Cuatro vasos <i>nemset</i>
Oeste	Sobre el dintel de la puerta de entrada a la capilla sur	Ptolomeo VI	Hathor bajo la forma de vaca sobre su barca	Quema de incienso
Oeste	Dintel de la puerta de entrada a la capilla central, registro sur	Ptolomeo VI con Amonet	Amón Ra, Mout, Khonsu y diosa sin identificar	Maat
Oeste	Dintel de la puerta de entrada a la capilla central, registro norte	Ptolomeo VI con Duat	Amón-Ra, Montu-Ra, Amonet y Maat	Maat
Oeste	Dintel de la puerta de entrada a la capilla norte, registro sur	Ptolomeo VI	Amón y Hathor	Sin ofrenda
Oeste	Dintel de la puerta de entrada a la capilla norte, registro norte	Ptolomeo VI	Amón y Maat	Sin ofrenda
Norte	Registro inferior	Ptolomeo VI	Amón-Ra, Mout, Khonsu, Montu y Tanenet Rait-tawy	Cultivos
Norte	Registro medio	Ptolomeo VI	Osiris, Isis-Hathor, Harendotes y Neftis-Maat	Libaciones y quema de incienso
Norte	Registro superior	Ptolomeo VI, Ptolomeo VIII y Cleopatra II	Amón-Ra, Amón y Amonet	Mesa con ofrendas
Sur	Escalera, muro sur	Ptolomeo VI	Hathor-Isis y Maat	Vino
Este	Muro de cortina norte	Ptolomeo VI	Osiris, Sokar, Amenet y Maat	Sin identificar

En el muro sur, en el recodo de la escalera, hay una pequeña ventana con tres parteluces: los dos parteluces laterales representan dos diosas Hathor, al igual que sucede en los capiteles hathóricos, mientras que el parteluz central es una representación de un loto. Bajo esta pequeña ventana, en el recodo de la escalera, es donde localizamos los relieves. Encontramos representaciones del dios Hapy a lo largo del muro este y en el recodo del lado sur<sup>83</sup>: en el muro este, que pertenece al espacio del muro de cortina sur, encontramos tres representaciones idénticas del dios

83. DU BOURGUET, Pierre, *Op. Cit.* 113-126; PORTER, Bertha y MOSS, Rosalind L. B.: *Op. Cit.* 404.

Hapy, y en el recodo de la escalera una representación del dios en la misma actitud. Hapy en todas estas escenas aparece portando ofrendas de flores, jarras de libaciones y un cetro *was* sobre una bandeja. Esta forma de representación del dios Hapy, portando estas ofrendas, es la forma de mostrar al dios como uno de los cuatro hijos de Horus, los cuales se encargan de cuidar a Osiris y a los difuntos. En este caso, Hapy es el encargado de guardar los pulmones. Esta apariencia del dios también lo vincula con los puntos cardinales y los vientos, en concreto con el norte<sup>84</sup>.

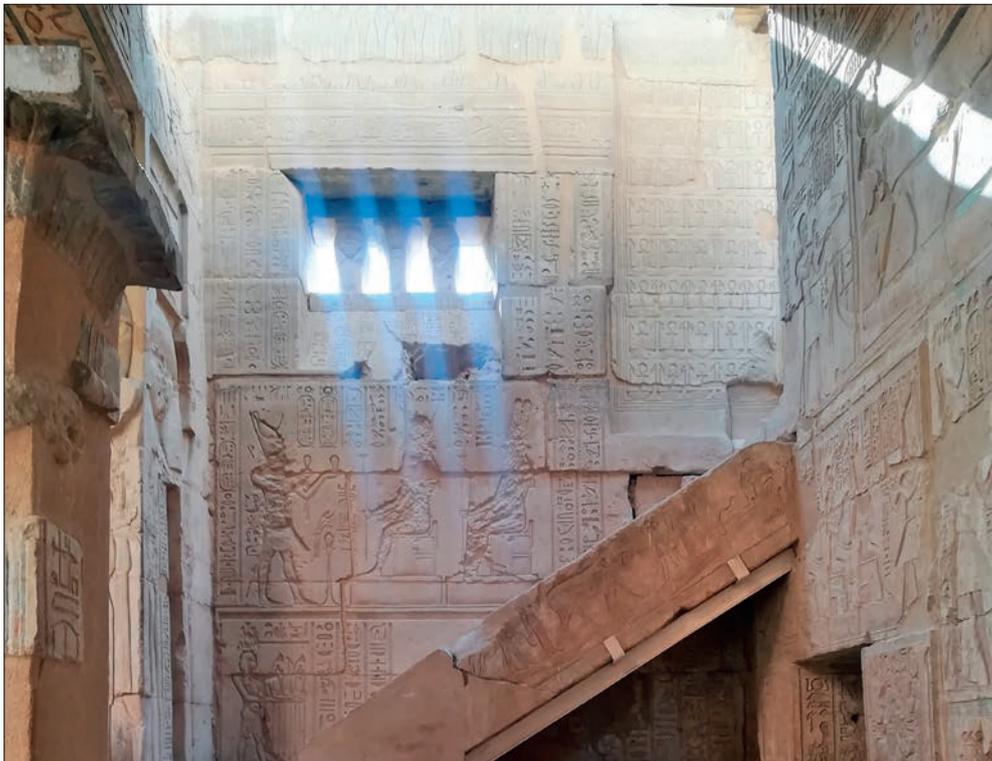


FIGURA 3. PARTE DEL MURO SUR DE LA PRONAOS, INCLUYENDO LA SUBIDA SUR DE LA ESCALERA. FOTO DE LA AUTORA.

Sobre la representación del dios Hapy en la subida de la escalera del muro sur, Ptolomeo VI hace una ofrenda de vino a Hathor-Isis y a Maat, ambas divinidades entronizadas. Finalmente destacaremos que en la base de la escalera que mira hacia la pronaos se ha podido conservar un relieve de una barca que transporta a la diosa Hathor en forma de vaca sagrada, junto con otras divinidades<sup>85</sup>: a continuación, sobre el dintel de la entrada a la capilla sur, cerca de esta representación, se encuentra otro relieve con la diosa vaca Hathor sobre su barca como protagonista. Los relieves de esta escalera de acceso están muy deteriorados, claramente por la *damnatio memoriae* que se les ha realizado.

84. CASTEL, Elisa: *Op. Cit.*, 60.

85. DU BOURGUET, Pierre, *Op. Cit.* 113-126; PORTER, Bertha y MOSS, Rosalind L. B.: *Op. Cit.* 404.

## CAPILLA CENTRAL

Las divinidades principales de esta capilla son Amón, Hathor y Maat. A lo largo de toda la sala encontramos un primer nivel a ras del suelo con representaciones vegetales, sobre las cuales reposan las escenas que describiremos a continuación.

En primer lugar, en el muro oeste, la pared que encontramos de frente según entramos a la capilla, Ptolomeo IV es representado en tres escenas diferentes en el registro inferior: destacan dos representaciones de la diosa Hathor, una de ellas con un niño en brazos, y una representación de Maat. En el registro superior hay dos escenas de ofrenda a Amón-Ra y a Mout por un lado, y a Amón-Ra y a Khonsu-Shu por otro<sup>86</sup>. Khonsu-Shu es una formación concreta del área tebana, como formulación del dios lunar Khonsu-en-Tebas-Neferhotep, relacionado con Medinet Habu. Khonsu-en-Tebas-Neferhotep es además el hijo más antiguo de Amón-Ra y es equiparado con Ptah como dios creador<sup>87</sup>. Sin embargo, en Dendera, en el muro que se encuentra de frente a la entrada en el santuario central de la diosa, encontramos al monarca en dos escenas ante la diosa ofreciéndole Maat<sup>88</sup>.

En cuanto al muro sur hay un total de seis escenas. Estas seis escenas están divididas en dos secciones dentro del muro. Por un lado, encontramos en la zona oeste, que fue decorada por Ptolomeo IV, cuatro de las escenas, dos arriba y dos abajo. Dentro de estas escenas me detendré solamente en una que destaca por su peculiaridad e importancia: se trata de la ofrenda de dos ramos de flores por parte de Ptolomeo IV, seguido de Hathor de Dendera, a Harendotes<sup>89</sup>. Harendotes es una forma de Horus como vengador de Osiris, es decir, como protector de la monarquía<sup>90</sup>. Mientras, la sección este del muro sur fue decorada durante el reinado de Ptolomeo VI y se compone de dos registros, uno inferior y otro superior<sup>91</sup>.



FIGURA 4. VISTA DE LA CAPILLA CENTRAL CON EL MURO OESTE DE FRENTE. FOTO CEDIDA POR JUAN ANTONIO PINTO MACHUCA.

86. BRUYÉRE, Bernard: *Op. Cit.* 60; DU BOURGUET, Pierre, *Op. Cit.* 16-21; PORTER, Bertha y MOSS, Rosalind L. B.: *Op. Cit.* 405.

87. WILDING BROWN, Marina: «A New Analysis of the Titles of Teti on Statue BM EA 888», *Studien zur altägyptischen Kultur*, 45 (2016), 94.

88. MARIETTE-BEY, Auguste: *Dendérah. Description Générale du Grand Temple de Cette Ville. Tome Premier. Planches*. Paris, Librairie A. Franck, 1870, 46.

89. BRUYÉRE, Bernard: *Op. Cit.* 60; DU BOURGUET, Pierre, *Op. Cit.* 22-27; PORTER, Bertha y MOSS, Rosalind L. B.: *Op. Cit.* 405.

90. CASTEL, Elisa: *Op. Cit.*, 62.

91. BRUYÉRE, Bernard: *Op. Cit.* 60; DU BOURGUET, Pierre, *Op. Cit.* 28-31; PORTER, Bertha y MOSS, Rosalind L. B.: *Op. Cit.* 404-405.

Posteriormente, el muro norte, al igual que el muro sur, se divide en dos partes: la parte oeste en la que localizamos cuatro escenas de ofrenda, y la zona este que se compone de dos escenas, una encima de la otra<sup>92</sup>. Los relieves de la sección este de la pared norte fueron realizados durante el reinado de Ptolomeo VI: de nuevo son dos registros, superior e inferior<sup>93</sup>.

En la puerta de salida encontramos en el dintel una representación en el centro del dios Khepri, que es adorado por dos divinidades, Hehet en la cara sur y Heh al norte, seguidos cada uno de cuatro babuinos que posición de adoración también<sup>94</sup>.

Las jambas de la puerta están decoradas por cuatro dioses con cabeza de toro: en la jamba sur Mnevis y Apis, y en la jamba norte Ageb-our y Sema-our<sup>95</sup>. Estos cuatro dioses forman parte de una creación teológica de época grecorromana<sup>96</sup>, y los cuatro miran hacia el espacio central, es decir, hacia la entrada, y cada uno está delante de una mesa con ofrendas.

Finalmente destacar que en el techo del santuario está presidido por quince diosas buitre y, en el centro, un disco solar alado con dos *uraei*, y en los laterales de la escena hay una representación del cielo estrellado<sup>97</sup>.

**TABLA 4. CAPILLA CENTRAL**

MURO	LOCALIZACIÓN DENTRO DEL MURO	REY O EMPERADOR	DIVINIDADES A LAS QUE SE LES HACE LA OFRENDA	OFRENDA
Oeste	Registro inferior, sur	Ptolomeo IV	Hathor	Perfumes
Oeste	Registro inferior, centro	Ptolomeo IV	Hathor con un niño en brazos	Sin identificar
Oeste	Registro inferior, norte	Ptolomeo IV	Maat	Ungüentos
Oeste	Registro superior, sur	Ptolomeo IV	Amón-Ra y Mout	Maat
Oeste	Registro superior, norte	Ptolomeo IV	Amón-Ra y Khonsu-Shu	Maat
Sur	Sección oeste, registro inferior, escena este	Ptolomeo IV y Hathor de Dendera	Harendotes	Dos ramos de flores
Sur	Sección oeste, registro inferior, escena oeste	Ptolomeo IV	Osiris y Neftis	Cuatro vasos <i>nemset</i>
Sur	Sección oeste, registro superior, escena este	Ptolomeo IV y la reina	Amón-Ra	Libaciones e incienso
Sur	Sección oeste, registro superior, escena oeste	Ptolomeo IV	Osiris e Isis-Hathor	Ungüento y tejidos

92. DU BOURGUET, Pierre, *Op. Cit.* 31-35; PORTER, Bertha y Moss, Rosalind L. B.: *Op. Cit.* 405.

93. BRUYÉRE, Bernard: *Op. Cit.* 60; DU BOURGUET, Pierre, *Op. Cit.* 36-39; PORTER, Bertha y Moss, Rosalind L. B.: *Op. Cit.* 405.

94. DU BOURGUET, Pierre, *Op. Cit.* 40-41.

95. DU BOURGUET, Pierre, *Op. Cit.* 42-43.

96. CHABY, Richard y GULDEN, Karen: *Mots et Noms de L'Égypte Ancienne. Volume 2.* París, Books on Demand, 2014, 129.

97. DU BOURGUET, Pierre, *Op. Cit.* 46.

Sur	Sección este, registro inferior	Ptolomeo VI (y adición de la última divinidad por parte de Ptolomeo VII)	Amón, Amonet, Montu-Ra, Maat Rait-tawy de Tebas y Rait-tawy de Djeme	Sin identificar
Sur	Sección este, registro superior	Ptolomeo VI (y adición de la última divinidad por Ptolomeo VIII)	Amón-Ra, Mout, Khonsu, Hathor y Maat	Maat
Norte	Sección oeste, registro inferior, escena oeste	Ptolomeo IV	Hathor y Maat	Dos sistros <i>bekhen</i>
Norte	Sección oeste, registro inferior, escena este	Ptolomeo IV y Maat	Montu	Vino
Norte	Sección oeste, registro superior, escena oeste	Ptolomeo IV	Hathor y Maat	Sin ofrenda
Norte	Sección oeste, registro superior, escena este	Ptolomeo IV y la reina	Min Amón-Ra	Ojo de Horus
Norte	Sección este, registro inferior	Ptolomeo VI (y adición de la última divinidad por Ptolomeo VIII)	Osiris, Isis, Neftis, Harendotes y Hathor-Isis	Ofrenda desconocida y quema de incienso
Norte	Sección este, registro superior	Ptolomeo VI (y adición de la última divinidad por Ptolomeo VIII)	Amón-Ra, Ihat, Amón, Maat y Hathor	Ofrenda de una divinidad desconocida

## CAPILLA SUR

Esta capilla está dedicada a Maat, patrona de Deir el-Medina y de la zona sur de la necrópolis tebana. Esta sala, como bien apunta Bruyère, es fundamentalmente funeraria, estando toda la iconografía está vinculada a la resurrección y al juicio de Osiris<sup>98</sup>.

De nuevo, todo el registro inferior de la capilla está decorado con motivos vegetales sobre los que se apoyan estas escenas.

Repetidamente las escenas se enmarcan en la parte superior de la escena por una representación del signo jeroglífico que representa a la diosa Nut.

En primer lugar la pared central, el muro oeste de la capilla, encontramos a Ptolomeo IV quemando incienso y haciendo libaciones a Osiris y a Isis<sup>99</sup>, diosa que se representa con el tocado de Hathor en esta escena, como en varias escenas del templo.

En segundo lugar el muro sur, cuya decoración fue encargada por Ptolomeo VI, está presidido por una escena del juicio de Osiris en la Sala de las Dos Verdades. A la izquierda del todo, en la parte más cercana a la entrada, un hombre desconocido es

98. BRUYÈRE, Bernard: *Op. Cit.* 62.

99. BRUYÈRE, Bernard: *Op. Cit.* 63; DU BOURGUET, Pierre, *Op. Cit.* 54-55; PORTER, Bertha y MOSS, Rosalind L. B.: *Op. Cit.* 406.



FIGURA 5. VISTA DE LA CAPILLA SUR CON EL MURO OESTE DE FRENTE. FOTO CEDIDA POR JUAN ANTONIO PINTO MACHUCA.

representado entre dos diosas Maat. A continuación la balanza está siendo sostenida por Harsiesis y Anubis, seguido de Thot que escribe el resultado que obtiene de la balanza. Sentado sobre un cetro se encuentra Harpócrates<sup>100</sup> y, de espaldas a él mirando hacia Osiris, el monstruo Ammyt. Frente a Osiris se hallan los cuatro hijos de Horus momiformes sobre un loto. En el registro superior, encima de esta escena, los 42 jueces están recibiendo ofrendas por parte de dos figuras masculinas, mientras que Osiris preside la escena<sup>101</sup>.

Anubis, como es de sobra conocido, es una divinidad de larga trayectoria en Egipto y está especialmente vinculado a lo funerario desde época antigua debido a su papel como primer embalsamador, ya que fue el que realizó la primera momificación, procurándole así a Osiris un lugar en el más allá. Su rol funerario no acababa ahí, ya que también era el que custodiaba las necrópolis. En la Sala de las Dos Verdades, Anubis y Horus pesaban el corazón del difunto<sup>102</sup>.

En tercer lugar en el muro norte Ptolomeo VI quema incienso para Anubis, el cual sostiene un disco entre sus manos, seguramente la luna, ya que en el *Libro de las Cavernas* aparece como el que propicia luz a los difuntos con el disco lunar entre sus manos, de forma similar a como aparece en este templo<sup>103</sup>. En relación con esta imagen, en el *mammisi* de Nectanebo de Dendera, Anubis arrastra un disco lunar con las manos a sus pies, que ofrece como símbolo de regeneración al niño divino<sup>104</sup>. En este sentido entendemos que en esta escena del templo de Deir el-Medina, mientras que el monarca hace una ofrenda al dios, éste a su vez está propiciando la regeneración del poder real.

A continuación, Min porta un emblema Nefertem en vertical y un estandarte de Horus. Después está representada la barca de Sokar, y debajo de ella tres figuras del rey sosteniendo el cielo, con un emblema Nefertem en horizontal y con estandartes

100. CASTEL, Elisa: *Op. Cit.*, 66. Harpócrates es Horus el Niño, que se encuentra atestiguado desde el Reino Antiguo. En Edfú y en Dendera se celebraba la Fiesta de la Buena Reunión cuando Harpócrates iba a visitar el templo de Dendera.

101. BRUYÉRE, Bernard: *Op. Cit.* 63; DU BOURGUET, Pierre, *Op. Cit.* 56-57; PORTER, Bertha y Moss, Rosalind L. B.: *Op. Cit.* 405.

102. CASTEL, Elisa: *Op. Cit.*, 22-23.

103. CASTEL, Elisa: *Op. Cit.*, 23.

104. CAUVILLE, Sylvie: *Op. Cit.*, 93.

en los laterales representados de forma vertical<sup>105</sup>. En Dendera la representación de las barcas divinas se encuentra en el santuario central de la diosa Hathor, en concreto cuatro barcas divinas en las paredes derecha e izquierda<sup>106</sup>. Según Bruyère el final de la escena con la barca tendría un sentido místico como símbolo de resurrección de Osiris y de Horus viviente<sup>107</sup>. Tradicionalmente en los templos había una sala donde se alojaba la barca del dios que se utilizaba durante las procesiones, llevándola a hombros los sacerdotes con la imagen del dios sobre ella. Además, estas salas solían aparecer decoradas con escenas mostrando al monarca liderando la barca en procesión. Un ejemplo de esto lo encontramos también en Karnak y en Edfú<sup>108</sup>. Seguramente, por las referencias de la iconografía del templo, tanto en la entrada a la capilla sur desde la pronaos como en el propio santuario, podemos afirmar que era el lugar donde se guardaba la barca ritual.

Resulta interesante señalar que en Dendera, a la izquierda del santuario principal, coincidiendo en este sentido con Deir el-Medina, había un santuario dedicado a Sokar-Osiris<sup>109</sup>; Sokar era una divinidad con un marcado carácter funerario. Como acabamos de señalar, la capilla sur está protagonizada por Maat, Osiris y la barca de Sokar. Además, en Dendera destacan también las famosas capillas osirianas de su azotea<sup>110</sup>. Por lo tanto, Osiris se encuentra entre las divinidades principales de los dos templos, del de Deir el-Medina y el de Dendera.

En la puerta de salida de la sala hay otra iconografía que resulta relevante. En la parte central del dintel se halla una representación del dios Banebdjedet de Mendes, con cuatro cabezas, y rematando su tocado un disco solar y dentro de este un *uraeus*. Cuando este dios aparece como carnero de cuatro cabezas representa los cuatro *bas* del dios sol creador<sup>111</sup>, en este caso concreto enfatizando este carácter del dios por el tocado solar, aunque también podía representar el *ba* de Osiris<sup>112</sup>. Sobre el carnero está la diosa buitre Nekbet, y a su derecha, de frente, Isis y Neftis le adoran, con una figura sedente entre medias; mientras que a su izquierda y a sus espaldas, Maat y Hathor también están venerándole. En las jambas de la puerta hay tres guardianes a cada lado en posición de alabanza, junto con el rey Ptolomeo VI que es el que decora la puerta. Los guardianes de la jamba norte poseen cabeza de chacal y son el alma de Pé, mientras que en la jamba sur se hallan tres almas de Nekhen, que poseen cabeza de halcón. Estas figuras miran hacia la entrada y, por lo tanto, se miran entre sí<sup>113</sup>. Las almas Pé y Nekhen personificaban, ya desde el

105. BRUYÈRE, Bernard: *Op. Cit.* 63-64; DU BOURGUET, Pierre, *Op. Cit.* 58-59; PORTER, Bertha y Moss, Rosalind L. B.: *Op. Cit.* 406.

106. MARIETTE-BEY, Auguste: *Op. Cit.*, 50-51; MARIETTE-BEY, Auguste: *Dendérah. Description Générale du Grand Temple de Cette Ville*. Paris, Librairie A. Franck, 1875, 148 y 152. Las barcas son de Hathor y Hor-Hut a la izquierda, e Isis y Harsomtous a la derecha, según Mariette.

107. BRUYÈRE, Bernard: *Op. Cit.* 64.

108. WILKINSON, Richard H.: *Op. Cit.*, 69-70.

109. CAUVILLE, Sylvie: *Op. Cit.*, 14 y 49; MARIETTE-BEY, Auguste: *Op. Cit.*, 172-174.

110. CAUVILLE, Sylvie: *Op. Cit.*, 68-84; MARIETTE-BEY, Auguste: *Op. Cit.*, 266-294.

111. PINCH, Geraldine: *Handbook of Egyptian Mythology*. Santa Bárbara, ABC-CLIO, 2002.

112. CASTEL, Elisa: *Op. Cit.*, 40-41.

113. BRUYÈRE, Bernard: *Op. Cit.* 63-64; DU BOURGUET, Pierre, *Op. Cit.* 60-62; PORTER, Bertha y Moss, Rosalind L. B.: *Op. Cit.* 405.

Reino Antiguo, a los ancestros de los monarcas, ya que se creía que estos se habían fusionado con estas almas<sup>114</sup>.

Por último el techo está decorado de nuevo con diosas buitre surcando la noche estrellada. En el centro del techo, a la altura del tragaluz, se representan dos discos solares alados con dos *uraei* cada uno respectivamente<sup>115</sup>.

TABLA 5. CAPILLA SUR

MURO	LOCALIZACIÓN DENTRO DEL MURO	REY O EMPERADOR	DIVINIDADES A LAS QUE SE LES HACE LA OFRENDA	OFRENDA
Oeste	Oeste	Ptolomeo IV	Osiris e Isis	Libaciones y quema de incienso
Norte	Norte	Ptolomeo VI	Anubis	Quema de incienso

## CAPILLA NORTE

Según accedemos a la capilla observamos la pared oeste, presidida por una ofrenda de Ptolomeo IV a Hathor y a Maat. Sobre el monarca aparece una representación de un disco solar enmarcado por dos *uraei*<sup>116</sup>.

Tanto en la pared norte como en la sur Ptolomeo VI hace ofrendas a dioses entronizados organizados en triadas, y además el monarca aparece en las escenas siendo protegido por un halcón que vuela sobre su cabeza<sup>117</sup>. Como ya hemos comentado previamente, en la puerta de acceso de la pronaos al santuario norte el monarca también aparece siendo protegido.



FIGURA 6. FOTO CEDIDA POR JUAN ANTONIO PINTO MACHUCA. VISTA DE LA CAPILLA NORTE CON EL MURO OESTE DE FRENTE.

A continuación, en el dintel se representa en el centro una vaca acostada con el disco solar y una estrella que indica que es Sothis. Sobre los cuartos traseros de la vaca se halla la diosa buitre con una gallina entre sus garras, y frente a la vaca aparece Orión corriendo en dirección contraria a ella, pero a la vez mirándola. Tras la diosa vaca está una diosa

114. CASTEL, Elisa: *Gran Diccionario de Mitología Egipcia*. Madrid, Aldebarán, 2001, 11.

115. DU BOURGUET, Pierre, *Op. Cit.* 65.

116. BRUYÉRE, Bernard: *Op. Cit.* 61; DU BOURGUET, Pierre, *Op. Cit.* 76-77; PORTER, Bertha y Moss, Rosalind L. B.: *Op. Cit.* 407.

117. BRUYÉRE, Bernard: *Op. Cit.* 61; DU BOURGUET, Pierre, *Op. Cit.* 78-81; PORTER, Bertha y Moss, Rosalind L. B.: *Op. Cit.* 406.

leona sin brazos, sedente sobre un trono. En las jambas encontramos cuatro guardianes que miran hacia el acceso<sup>118</sup>. Sothis y Orión se identificaban con Isis y Osiris respectivamente, así como con la crecida del Nilo y la fecundidad de la tierra inundada, y la vida del difunto en el allende. La aparición de Sothis o Sirio daba inicio al año nuevo, ya que llegaba al firmamento en el momento en que se iniciaban las crecidas<sup>119</sup>. Orión por su parte se vinculaba al rey difunto, a Osiris, y al limo. Por su parte, la representación de Orión en el templo, corriendo hacia un lado y mirando hacia atrás, es la habitual que encontramos en las fuentes<sup>120</sup>. En Dendera, en la pronaos, se realizaron muchas representaciones astronómicas. Este tipo de escenas las localizamos en tumbas reales, y privadas en menor medida, sarcófagos, templos funerarios, y en los templos de época grecorromana. También se hallan en Dendera muchas representaciones de este tipo, así como de Orión y de Sothis en la pronaos<sup>121</sup>.

El techo está de nuevo decorado con diosas buitre y dos discos solares alados con *uraei* en el espacio central, y de fondo un cielo estrellado<sup>122</sup>.

TABLA 6. CAPILLA NORTE

MURO	LOCALIZACIÓN DENTRO DEL MURO	REY O EMPERADOR	DIVINIDADES A LAS QUE SE LES HACE LA OFRENDA	OFRENDA
Oeste	Oeste	Ptolomeo IV	Hathor y Maat	Cuatro vasos de perfume
Norte	Norte	Ptolomeo VI	Osiris, Nut e Isis, y Horus, Neftis y Anubis	Libaciones e incienso
Sur	Sur	Ptolomeo VI	Amón-Ra, Ihat y Hathor, y Amón-Ra, Maat e Isis	Comida

## MAMMISI

Los *mammisi* o «casas de nacimiento divino» estaban dedicados al nacimiento divino de Horus, y se encontraban fuera del templo. Son unos edificios que, aunque ya aparecen en la Baja Época, se popularizan durante época ptolemaica. La decoración de los *mammisi* suele estar dedicada al nacimiento del dios dentro de una triada divina<sup>123</sup>. La decoración incide sobre todo en el papel protector de Isis, y en ocasiones al papel de Hathor como diosa de la música y la borrachera,

118. BRUYÉRE, Bernard: *Op. Cit.* 61; DU BOURGUET, Pierre, *Op. Cit.* 82-84.

119. CASTEL, Elisa: *Op. Cit.*, 220-221.

120. CASTEL, Elisa: *Op. Cit.*, 169.

121. CAUVILLE, Sylvie: *Op. Cit.*, 36-37.

122. DU BOURGUET, Pierre, *Op. Cit.* 87.

123. BOSCH PUCHE, Francisco: *Op. Cit.*, 48.

así como su función como gran diosa madre<sup>124</sup>. Según Wilkinson simbólicamente deben estar relacionadas con las salas de nacimiento de los templos del Reino Nuevo, en las que se trataba la concepción divina del faraón<sup>125</sup>.

Por otro lado, la iconografía típica de estos espacios muestra a las reinas ptolemaicas como las madres divinas del heredero al trono, estableciendo paralelismos con la pareja de Horus e Isis-Hathor, y se expresa así la divinidad de la reina como esencial para garantizar la deificación de su hijo<sup>126</sup>. Por lo tanto, estamos hablando de unos edificios que propician la legitimación del poder ptolemaico.

La elaboración de este espacio, al cual se accede a través de una puerta secundaria desde la sala hipóstila del templo, data del reinado de Ptolomeo IX y Cleopatra III, madre de dicho monarca<sup>127</sup>. Según Bruyère el *mammisi* era una continuación a la capilla sur, complementando así las escenas de muerte, juicio y resurrección, ya que evocan la continuidad del orden creador a través de Horus<sup>128</sup>. Por otro lado, el *mammisi* de Deir el-Medina se sitúa en el lado sur del templo, y resulta interesante señalar que la capilla de Hathor del templo de Hatshepsut en Deir el-Bahari, del Reino Nuevo, también se encuentra en el lado sur, en el costado izquierdo del templo. Por el contrario los *mammisi* de Dendera<sup>129</sup> se encuentran exentos del templo principal y en el lado oeste, a la derecha de la fachada, en el camino que se encuentra entre el pylon de entrada y la fachada del templo.

En cuanto a la iconografía, en el muro norte, el que se ha conservado, se representan dos grandes escenas. Por un lado, el nacimiento de Horus, en el extremo oeste, y por otro su presentación frente a la triada tebana, en el extremo este<sup>130</sup>. La ofrenda de leche se vincula a Hathor e Isis por considerarse que es un líquido que procede de estas dos diosas, ya que se trata de un elemento que aporta vida a difuntos y dioses, así como poder divino e inmortalidad a los reyes cuando son amamantados por las divinidades<sup>131</sup>.

Por lo tanto, en esta estancia se halla a un Horus como elementos de unión entre la monarquía y lo divino, y también de garantía de la continuidad del poder y el orden cósmico que establecieron los dioses en el principio de los tiempos.

124. LANG, Philippa: *Medicine and Society in Ptolemaic Egypt*. Leiden, Brill, 2013, 63; SERRANO DELGADO, José Miguel: «La Baja Época», *El Antiguo Egipto. Sociedad, Economía, Política*, Madrid, Marcial Pons, 2011, 490; WILKINSON, Richard H.: *Op. Cit.*, 72-73.

125. WILKINSON, Richard H.: *Op. Cit.*, 73.

126. VAN OPPEN DE RUITER, Branko Fredde: *Op. Cit.* 137-140.

127. BRUYÈRE, Bernard: *Op. Cit.* 33; DU BOURGUET, Pierre, *Op. Cit.* 167-171.

128. BRUYÈRE, Bernard: *Op. Cit.* 67.

129. CAUVILLE, Sylvie: *Op. Cit.*, 91-96. En el complejo de Dendera hay dos *mammisis*: uno de época de Nectanebo y otro de Trajano.

130. BRUYÈRE, Bernard: *Op. Cit.* 68; DU BOURGUET, Pierre, *Op. Cit.* 167-171; PORTER, Bertha y MOSS, Rosalind L. B.: *Op. Cit.* 407.

131. FERNANZ YAGÜE, María Cruz: *Op. Cit.* 240.

TABLA 7. MAMMISI

MURO	LOCALIZACIÓN DENTRO DEL MURO	REY O EMPERADOR	DIVINIDADES A LAS QUE SE LES HACE LA OFRENDA	OFRENDA
Norte	Oeste	Ptolomeo IX	Hathor con un niño Horus en brazos y Maat	Leche
Norte	Este	Cleopatra III y Ptolomeo IX	Amón-Ra, Mout y Khonsu	-Cleopatra III ofrece flores -Ptolomeo IX ofrece Maat -Los monarcas están presentando ante los dioses a un niño Horus frente a los dioses, el cual se encuentra sobre un sema-tawy

## ISEUM

El *iseum* es otra estructura anexa y posterior a la construcción del templo de época romana, del emperador Augusto. Este tipo de estructuras, como ya hemos comentado previamente, proliferan en época romana debido al creciente interés en el culto de la diosa Isis en el Mediterráneo. Según Bruyère la elección del emplazamiento para esta capilla tiene que ver con el hecho de que está compartiendo el muro oeste de las capillas, por lo que se vincula así con el espacio dedicado a las divinidades principales del templo<sup>132</sup>. Por otro lado, en Dendera el *iseum* también está situado detrás del templo principal, pero en este caso no comparte el muro con el templo, sino que se trata de una estructura exenta del mismo<sup>133</sup>.



FIGURA 7. VISTA DE LOS RELIEVES DEL MURO ESTE DEL ISEUM. FOTO DE LA AUTORA.

132. BRUYÈRE, Bernard: *Op. Cit.* 68-69.

133. CAUVILLE, Sylvie: *Op. Cit.*, 87-88; WILKINSON, Richard H.: *Op. Cit.*, 149-151.

En el muro este del *iseum* hay dos escenas simétricas: una sur y otra norte. En la escena norte Augusto entrega Maat a Hathor de *Djeme* y a Maat. En la escena sur el emperador ofrece unguento a Tanenet y a Rait-tawy, al igual que sucede en el santuario central en el muro oeste de la capilla en la escena de ofrenda del rey a Maat<sup>134</sup>.

TABLA 8. ISEUM

MURO	LOCALIZACIÓN DENTRO DEL MURO	REY O EMPERADOR	DIVINIDADES A LAS QUE SE LES HACE LA OFRENDA	OFRENDA
Este	Norte	Augusto	Hathor de Djeme y Maat	Maat
Este	Sur	Augusto	Tanenet y Rait-tawy	Ungüento

## CONCLUSIONES

El programa decorativo del templo ptolemaico de Deir el-Medina es el típico de un templo tradicional egipcio faraónico. Los elementos que nos dan la información para datar el templo no son artísticos, sino textuales y arquitectónicos, como la aparición de un *mammisi* o muros de cortina, y por la inclusión de nuevas divinidades que sabemos que son propias de este periodo. La decoración y la iconografía del templo, como hemos comprobado, continúan la tradición egipcia clásica, aunque aparezcan elementos propios de este periodo. La aparición de motivos vegetales en un primer nivel de relieves en todo el templo o la sala hipóstila, evoca el carácter de espacio primigenio que era el templo egipcio tradicional. Por otro lado, la representación de Nut protegiendo las escenas en la parte superior o la decoración del techo con la noche estrellada con las diosas buitres, continúa la simbología del templo egipcio clásico.

Pese a ser un templo pequeño no debe ser subestimado debido a la importante actividad ritual en la zona, así como el uso de este emplazamiento desde épocas anteriores y posteriores<sup>135</sup>.

Por otro lado, parte de los relieves del templo han sido deteriorados intencionalmente, concentrando la mayor actuación de *damnatio memoriae* de la iconografía del pylon, la fachada, la sala hipóstila y la pronaos. El objeto de dicha destrucción es principalmente las representaciones de los dioses, es decir, de la iconografía.

En cuanto a la decoración en las capillas, en la capilla central es donde más escenas de ofrenda hay, seguida de la capilla norte, mientras que en la capilla sur encontramos otro tipo de representaciones. En el muro oeste de la capilla sur hay una escena de ofrenda, pero el resto de la iconografía remite al mundo funerario y el paso al más allá, como ejemplifica especialmente el muro sur. No es inocente que la sala

134. BRUYÈRE, Bernard: *Op. Cit.* 69; DU BOURGUET, Pierre, *Op. Cit.* 174-175; PORTER, Bertha y MOSS, Rosalind L. B.: *Op. Cit.* 407.

135. Como hemos comentado en la parte introductoria del presente artículo el templo de Deir el-Medina de época ptolemaica se asienta sobre lo que parecen ser los restos de un santuario de época ramésida. Además, no se debe olvidar el carácter sagrado de la orilla oeste tebana de larga tradición, como bien se ha explicado previamente.

dedicada a Maat cumpla con este programa decorativo de este aspecto de la diosa, ya que nos encontramos ante un templo emplazado en la orilla oeste tebana, dentro de un contexto funerario. Hay que tener en cuenta que el templo está en Deir el-Medina, antiguo poblado de los trabajadores y también a su alrededor hay un gran número de tumbas de diferentes periodos.

Hathor, por su parte, dentro del contexto de la orilla oeste tebana, es una divinidad de gran importancia y este templo hace énfasis en este aspecto de la divinidad. Además, Hathor había adquirido gran popularidad en el mundo funerario, palpable sobre todo a través de la identificación de las difuntas con ella, y en la Dinastía Ptolemaica al ser una de las diosas con las que se identificaban las reinas, también por ser el equivalente egipcio de Afrodita. Además, al norte de Tebas se encontraba el templo de Dendera, un centro de culto muy importante a la diosa Hathor, al cual hemos encontrado alusiones al mismo dentro de este templo.

Como se ha venido comparando brevemente a lo largo del artículo, el templo de Dendera comparte ciertas similitudes con el templo de Deir el-Medina, aunque también diferencias, debido al carácter monumental de uno y al espacio mucho más reducido del templo tebano, aunque ambos están dedicados a Hathor y se sitúan en la orilla oeste, además de pertenecer al mismo periodo histórico. Por un lado, en los dos templos hay una clara presencia del dios Osiris junto a las divinidades principales, cuyo carácter marcadamente funerario lo observamos en las capillas osirianas o en la capilla de Sokar-Osiris en Dendera, y en la capilla sur de Deir el-Medina. Además, en ambos hay muchas referencias iconográficas a la diosa Nut y Nekbet, y también elementos astronómicos, con un claro protagonismo en el templo de Dendera. Los dos templos poseen una azotea a la cual se accede por medio de una escalera situada en el interior del templo. La fachada de la pronaos de ambas es similar por la decoración con muros de cortina y columnas hathóricas. No obstante, el templo de Dendera es de carácter monumental, mientras que el de Deir el-Medina es mucho más reducido en tamaño. En cuanto a la ubicación del *mammisi* es diferente, aunque la ubicación del *iseum* se encuentra en la parte posterior de ambos templos, en uno pegado al muro y en otro exento, como es el caso de Dendera.

En cuanto a la relación entre Amón y Osiris, hay que destacar su importante papel durante las diferentes festividades de la época en la orilla oeste tebana, como hemos señalado al principio del artículo, así como su relación con Medinet Habu. La iconografía del templo sería una prueba más de la relación entre los dos dioses durante el periodo, así como su valor en los rituales de la orilla oeste tebana.

La mayor parte de las escenas del templo remiten a la actividad ritual del mismo, como es típico en el arte egipcio: se representan esas escenas de ofrendas a los dioses en piedra como ejemplo de lo que sucede en el templo, y también como un recurso mágico-ritual más, para que la acción de ofrenda a los dioses sea permanente en el tiempo. Un ejemplo de esto es la aparición de un gran número de escenas de ofrendas de incienso y de libaciones, que estarían relacionadas con la actividad ritual diaria en el templo, y las ofrendas y libaciones realizadas durante la «Bella Fiesta del Valle» y los ritos de *Djeme*. La representación de dioses vinculados con templos concretos, como Dendera o Medinet Habu, dice mucho de las relaciones

de este templo y la importancia de estos espacios durante época ptolemaica. En este sentido la presencia de Amón vincula el templo con toda el área tebana, debido a la importancia del dios en la actividad ritual de los templos tebanos.

Los reyes, en este caso la Dinastía Ptolemaica, participan activamente en el culto a los dioses a través de la entrega de ofrendas y libaciones, como hemos apreciado en las diferentes escenas del templo, así como de la propia construcción y decoración del mismo. Por otro lado, el programa decorativo forma parte de una propaganda política y un refuerzo del carácter divino del faraón, así como su relación directa con los dioses. Este templo constituye, por tanto, un ejemplo del compromiso de los monarcas Ptolomeos con la religión egipcia y su ritualidad.

Por otro lado, gran parte de la iconografía del templo está enfocada en el papel protector y legitimador de la monarquía de dioses como Horus, Maat o Isis. En este sentido también es de notable relevancia el tema de la fecundidad y la revivificación, como se aprecia por ejemplo en la aparición de Sothis y Orión en la capilla norte, o a través de la representación de dioses como Hathor u Osiris.

Por todos estos motivos, el templo de Hathor en Deir el-Medina continúa con la propaganda real ptolemaica de construcción de templos en el Alto Egipto, así como propiciando la legitimación de estos reyes en el trono y su papel de intermediarios con los dioses.

## BIBLIOGRAFÍA

- ASSMANN, Jan: *The search for god in Ancient Egypt*. Ithaca, Cornell University Press, 2001.
- ASSMANN, Jan: *Egipto. Historia de un sentido*. Madrid, Abada Editores, 2005.
- BLACKMAN, Aylward M.: «The Significance of Incense and Libations in Funerary and Temple Ritual», *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde*, 50 (1912), 69-75.
- BOSCH PUCHE, Francisco: «La ocupación macedónica y la Dinastía Lágida. Impacto político, económico y social». *Trabajos de Egiptología*, 8 (2017), 33-73.
- BOWMAN, Alan K.: *Egypt after the Pharaohs 332 B. C.- A. D. 642 from Alexander to the Arab Conquest*. Hong Kong, University of California Press, 1996.
- BRUYÈRE, Bernard: *Rapport sur les fouilles de Deir el-Médineh (1935-1940). Fascicule I. Les fouilles et les découvertes de constructions*. El Cairo, L'Institut Français du Caire, 1948.
- CASTEL, Elisa: *Gran Diccionario de Mitología Egipcia*. Madrid, Aldebarán, 2001.
- CAUVILLE, Sylvie: *Le Temple de Dendera. Guide archéologique*. El Cairo, Institut Français D'Archéologie Orientale, 1990.
- CHABY, Richard y GULDEN, Karen: *Mots et Noms de L'Égypte Ancienne. Volume 2*. París, Books on Demand, 2014.
- COPPENS, Filip: «Temple Festivals of the Ptolemaic and Roman Periods», *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, Los Ángeles, 2009, <<http://digital2.library.ucla.edu/viewItem.do?ark=21198/z000infbfz>>.
- DU BOURGUET, Pierre: *Le temple de Deir al-Médina*. El Cairo, Institut Français D'Archéologie Orientale, 2008.
- EMERIT, Sibylle y ELWART, Dorothee: «La musique à Deir el-Medina: vestiges d'instruments et iconographie du temple ptolémaïque d'Hathor», *À l'oeuvre on connaît l'artisan... de Pharaon! Un siècle de recherches françaises à Deir el-Medina (1917-2017)*. Milán, Silvana, 2017, 131-137.
- FERNANZ YAGÜE, María Cruz: *En presencia de los dioses: actitudes y atributos en las escenas de la segunda sala hipóstila del templo de Seti I en Abidos*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2018.
- HÖLBL, Günther: *A history of the Ptolemaic Empire*. Nueva York, Routledge, 2007.
- LANCIERS, Eddy: «The shrines of Hathor and Amenhotep in Western Thebes in the Ptolemaic Period», *Ancient Society*, 44 (2014), 105-125.
- LANG, Philippa: *Medicine and Society in Ptolemaic Egypt*. Leiden, Brill, 2013.
- LLOYD, Alan B.: «The Reception of Pharaonic Egypt in Classical Antiquity», *A Companion to Ancient Egypt*, Singapur, Blackwell Publishing, 2010, 1067-1085.
- MARIETTE-BEY, Auguste: *Dendérah. Description Générale du Grand Temple de Cette Ville. Tome Premier. Planches*. Paris, Librairie A. Franck, 1870.
- MARIETTE-BEY, Auguste: *Dendérah. Description Générale du Grand Temple de Cette Ville*. Paris, Librairie A. Franck, 1875.
- MCCLAINE, J. Brett: «The Terminology of Sacred Space in Ptolemaic Inscriptions from Thebes», *Studies in Ancient Oriental Civilization*, 61 (2007), 85-96.
- MCCLAINE, J. Brett: «Ptolemaic Cosmogonical Inscriptions and the Cultic Evolution of the Temple of Djoser-Set». *Studies in Ancient Oriental Civilization*, 65 (2011), 69-96.
- MESKELL, Lynn: «Spatial Analyses of the Deir el-Medina Settlement and Necropoleis», *Deir el-Medina in the Third Millenium AD. A Tribute to Jac. J. Janssen*, Leiden, Nederlands Instituut Voor Het Nabije Oosten, 2000, 259-275.

- MONTERRAT, Dominic and MESKELL, Lynn: «Mortuary archaeology and religious landscape at Graeco-Roman Deir el-Medina», *Journal of Egyptian Archaeology*, 83 (1997), 179-197.
- MORET, Alexandre: *Le Rituel du Culte Divin Journalier en Égypte. D'Après les Papyrus de Berlin et les Textes du Temple de Sêti I, a Abydos*. Paris, Ernest Leroux, 1902.
- PÉREZ LAGARCHA, Antonio: *La vida en el Antiguo Egipto*. Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- PINCH, Geraldine: *Handbook of Egyptian Mythology*. Santa Bárbara, ABC-CLIO, 2002.
- PORTER, Bertha y MOSS, Rosalind L. B.: *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic texts, reliefs, and paintings. II. Theban temples*. Oxford, Clarendon Press, 1972.
- RICHTER, Bárbara Ann: *The Theology of Hathor of Dendera: Aural and Visual Scribal Techniques in the Per-Wer Sanctuary*. Berkeley, University of California, 2012.
- RIGGS, Christina: *The Beautiful Burial in Roman Egypt: Art, Identity, and Funerary Religion*. Nueva York, Oxford University Press, 2005.
- SCHRADER, Carlos (trad.): *Heródoto, Historia, Libros I-II*. Madrid, Editorial Gredos, 1992.
- SMITH, Mark: *Following Osiris. Perspectives on the Osirian Afterlife from Four Millennia*. Oxford, Oxford University Press, 2017.
- SERRANO DELGADO, José Miguel: «La Baja Época», *El Antiguo Egipto. Sociedad, Economía, Política*. Madrid, Marcial Pons, 2011, 463-494.
- STRUDWICK, Nigel: «Some aspects of the archaeology of the Theban necropolis in the Ptolemaic and Roman Periods», *The Theban Necropolis: Past, Present and Future*, Londres, British Museum Press, 2003, 167-188.
- TEETER, Emily: «The Presentation of Maat. Ritual and Legitimacy in Ancient Egypt», *Studies in Ancient Oriental Civilization*, 57, 1997.
- TIREL CENA, Claudia: «Who hides behind the god Djeme?», *Proceedings of the 27<sup>th</sup> International Congress of Papyrology. Warsaw 29 July-3 August 2013, JJP Supplements*, XXVIII (2016), 1981-1992.
- TIREL CENA, Claudia: «La funzione del tempio tolemaico di Deir el-Medina alla luce dell'archeologia», *International Congress of Egyptologists*, XI (2017), 638-643.
- ULLMANN, Martina: «Thebes: Origins of a Ritual Landscape», *Studies in Ancient Oriental Civilization*, 61 (2007), 3-26.
- VAN OPPEN DE RUITER, Branko Fredde: *The Religious Identification of Ptolemaic Queens with Aphrodite, Demeter, Hathor and Isis*. Nueva York, City University of New York, 2007.
- VASSILIOU, Emilia Dina: «Ptolemaic art and the legitimation of power», *Proceedings of the International Conference Egypt and Cyprus in Antiquity, Nicosia, 3-6 April 2003*, Oxford, Oxbow Books, 2009, 151-160.
- WILDING BROWN, Marina: «A New Analysis of the Titles of Teti on Statue BM EA 888», *Studien zur altägyptischen Kultur*, 45 (2016), 75-104.
- WILKINSON, Richard H.: *The Complete Temples of Ancient Egypt*. Londres, Thames & Hudson, 2000.
- WILSON, Penelope: «Temple Architecture and Decorative Systems», *A Companion to Ancient Egypt*, Singapur, Blackwell Publishing, 2010, 781-803.



# LOS TRABAJOS DE ILUMINACIÓN EN EL LIBRO DE LOS JURAMENTOS DEL AYUNTAMIENTO DE TOLEDO

## THE WORK OF MINIATURES FOR THE BOOK OF VOWS OF THE CITY HALL OF TOLEDO

Jaime Moraleda Moraleda<sup>1</sup>

Recibido: 13/03/2019 · Aceptado: 05/06/2019

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2019.24028>

### Resumen

El *Libro de los Juramentos* del Ayuntamiento de Toledo es considerado uno de los códices más importantes custodiados en el Archivo Municipal de la ciudad, si bien, aunque los estudios referentes a su contenido se han tenido en cuenta desde hace décadas, no ha sido el caso en lo referente a su aportación artística. Los folios iluminados y enmarcados con bellas orlas han fascinado a todos los que, por alguna razón, se acercaron al manuscrito toledano, por lo que nuestro principal objetivo ha sido analizar desde el punto de vista estético, estilístico e iconográfico el conjunto de repertorios iluminados.

En el proceso de estudio ha sido fundamental el análisis comparativo con otros códices que hemos considerado contemporáneos, pues en base a la fecha de renovación del volumen manuscrito, la diligencia del último folio apunta al año de 1594. De igual manera hemos podido concluir una importante conexión estilística y técnica con las nuevas fórmulas de iluminación, iniciadas en el *scriptorium* del monasterio de El Escorial desde el último cuarto del quinientos.

### Palabras clave

Códice; miniaturas; El Escorial; Toledo; Renacimiento.

### Abstract

The *Book of Vows* of the City Hall of Toledo is considered one of the most important codex kept in the Archive of the city. The studies regarding its content have been already analyzed for decades, but its artistic contribution has been neglected. The illuminated pages, beautifully framed, have fascinated all those who have approached the Toledo manuscript. Our main objective has been to analyze from the aesthetic, stylistic and iconographic point of view the set of illuminated repertoires.

---

1. Universidad de Castilla-La Mancha. C. e.: [jaime.moraleda@uclm.es](mailto:jaime.moraleda@uclm.es)

This article will establish new relations with other codices that we have considered contemporary, according to the date of renewal of the book: the year 1594. We have been able to link this work stylistically and technically with the new formulas of illumination, started at the scriptorium of the monastery of El Escorial during the last quarter of the five hundred.

### Keywords

Codex; miniatures; El Escorial; Toledo; Renaissance.

.....

Entre los numerosos e interesantes códices que custodia el Archivo Municipal de Toledo, el *Libro de los Juramentos*<sup>2</sup> sobresale tanto por su belleza como por su singularidad. Encuadernado en terciopelo carmesí sobre tabla, con cuatro cantoneras de plata dispuestas en cada uno de los ángulos, se trata de un volumen del siglo XVI, compuesto por 79 folios, más dos en blanco, uno al principio y otro al final<sup>3</sup>, cuyo valor histórico y documental se ve incrementado por su atractivo estético, al disponer como ornamento de numerosas letras capitales, ricas viñetas y orlas iluminadas. Presenta un buen estado de conservación, tras haber sido restaurado en 2009 por el Instituto de Patrimonio Cultural de España.

Su contenido es fruto del compendio de diferentes textos relativos al gobierno de la ciudad, dividido en dos sectores muy definidos, incluso diferenciados en la distinta intervención de la escritura, su pautado e incluso en la calidad del pergamino utilizado<sup>4</sup>. El primer grupo reúne las ceremonias de juramento (ff. 1r-13v) y el segundo desarrolla el cuerpo normativo general, parte final y más amplia del documento (ff. 14r-79v). De ahí se desprende su finalidad principal, concebido como soporte sobre el que jurar los reyes, corregidores, alguaciles, regidores y jurados la defensa y respeto de las leyes y privilegios de Toledo.

El códice alterna cuaterniones, terniones y folios sueltos, con unas dimensiones de 200 x 280 mm y una caja de escritura de 120 x 190 mm. Para el contenido principal del texto se ha utilizado la letra gótica redonda; en el apartado del juramento solemne, con los Evangelios, se distingue la humanística redonda, mientras que las rúbricas y peones de inicio se han escrito con letras capitales<sup>5</sup>. En lo referente al pergamino se aprecian dos calidades, uno más recio para el primer grupo de cuadernos, con un contraste mayor entre la parte exterior e interior de la piel, y otro más suave y flexible.

La preparación de la superficie idónea para la escritura recaía en la figura del pergamintero, posteriormente completada por el escribano, así recogido en los abundantes pagos consultados de esta época relativos a la adquisición de pergamino y de los materiales para su preparación, como leemos en un libramiento capitular al escribano Alonso de Morata en 1585: «En 29 de abril de 1585 años di cedula que diese a Alonso de Morata escritor de libros 1326 maravedís (...) por unas tijeras y un cuchillo y por dos plumas (...) y por un compás y tres plumas de acero (...)»<sup>6</sup>

Cabe precisar que la costumbre de la decoración y escritura de los códices podía realizarse por el mismo amanuense, sobre todo cuando se trataba de elaborar sólo el ornato de peones y pequeñas letras capitales<sup>7</sup>, así lo hemos encontrado en algunos

2. El presente trabajo no habría sido posible sin el empeño y apoyo recibido por parte del Director del Archivo Municipal de Toledo, Mariano García Ruipérez, así como a las facilidades prestadas por el Archivo Capitular de Toledo.

3. SÁEZ SÁNCHEZ, Emilio: «El libro de Juramentos del Ayuntamiento de Toledo», *Anuario de Historia del derecho español*, 16, (1945), pp. 530-624.

4. OSTOS SALCEDO, Pilar: «Leer entre líneas. La forma externa del Libro de los Juramentos de Toledo», *Documenta & Instrumenta*, 15, (2017), pp. 91-112.

5. MILLARES CARLO, Agustín: *Tratado de paleografía española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1983, p. 220.

6. Archivo Capitular de la Catedral de Toledo. OF. 885. *Escribir y encuadernar*, fol. 164v.

7. A lo largo del siglo XVI numerosos libramientos por trabajos de miniatura, así registrados en los libros de *Obra y Fábrica*, no son sino trabajos menores para decorar peones realizados generalmente por quienes actuaban de amanuenses.

libramientos, como el entregado al mismo Alonso de Morata en 1609, en el que se lee: «En 9 de febrero se libró a Alonso de Morata escritor de libros quince mil y quatroçientos y setenta y ocho maravedís (...) que montó el memorial de escritura y letras y luminadas que está junto con la libranza (...)»<sup>8</sup>. Por el contrario, se podía propiciar un reparto de tareas, lo que sucedió en el códice que nos ocupa, con dos manos diferentes en la escritura, un iluminador específico para el ornato de sus folios<sup>9</sup> y un trabajo independiente de encuadernación. En esta línea, al revisar el texto hemos podido advertir las letras de aviso dejadas por el escribano al miniaturista, ubicadas al márgenes de los peones decorados en rojo y azul, método utilizado a lo largo de los diferentes cuadernos y habitual en la manufactura de códices miniados durante los periodos medieval y moderno, lo que pretendía evitar la presencia de erratas a la hora de separar las tareas de copia e iluminación<sup>10</sup>. La especialización en las tareas de manufactura<sup>11</sup> fue habitual desde la centuria del cuatrocientos, sobre todo en el ámbito de los encargos procedentes de las catedrales, donde a diferencia de los centros monásticos no existieron fundaciones de *scriptoria*, por lo que las libranzas y tasaciones se hacían de forma independiente a cada una de las partes que participaba en la ejecución del libro, aunque no por ello la *Obra y Fábrica* de las sedes episcopales desatendía el control férreo de la producción.

Como gran foco de mecenazgo artístico a lo largo del siglo XVI, la catedral de Toledo hizo surgir en torno a sí un gran número de talleres y especialistas, entre los que podemos rastrear nombres tan relevantes para la miniatura castellana como: Bernardino de Canderroa, Diego de Arroyo, Francisco de Buitrago, Hernando de Ávila, Juan Martínez de los Corrales o Juan de Salazar, entre otros, cuyos trabajos no sólo fueron dirigidos a completar los encargos capitulares, sino de todas aquellas instituciones que precisaran de su arte<sup>12</sup>, de ahí que técnicas y modelos similares se utilizaban por los diferentes talleres en ámbitos e instituciones diferenciadas.

A pesar de la ausencia de documentación en el Archivo Municipal de Toledo referente a la manufactura del códice que nos ocupa, Margarita Pérez Grande<sup>13</sup> apunta que su encuadernación no parece corresponder a la original del siglo XVI, pues a pesar de su diseño clásico se interpreta más propia del siglo XIX. Todo ello corroborado, no sólo tras analizar el modelo de las cantoneras de plata, sino sobre todo al consultar el *Libro de Inventario de Bienes Muebles* de la ciudad, donde se describen,

8. Archivo Capitular de la Catedral de Toledo. OF. 1609. *Escribir y encuadernar*, fol. 155.

9. KROUSTALLIS, Stefanos: «La escritura y sus materiales: pigmentos, tintas e instrumentos», en CAPELLÁN DE MIGUEL, Gonzalo & HIDALGO BRINQUIS, María del Carmen (eds.): *El soporte de la lengua*. Logroño, Patronato Santa María la Real de Nájera, 2008, pp. 133-166.

10. A pesar del recurso expresado, podemos ver en el folio 73v un error de interpretación del miniaturista, quien dibujó una letra capital «O», sin atender a la letra «D» dejada como aviso por el amanuense, la que correspondía al inicio del texto: «*Don Juan por la gracias de dios (...)*».

11. HAMEL, Christopher de: *Artesanos medievales. Copistas e iluminadores*. Madrid, Akal, 1999, p. 8.

12. Al margen de los trabajos que realizó Bernardino de Canderroa para la catedral de Toledo, en particular la gran aportación al *Misal Rico de Cisneros*, también aparece trabajando para las cofradías de Santa María la Blanca y del Corpus Christi, así como Juan Correa de Vivar lo hizo simultáneamente para la sede primada y al servicio del emperador Carlos V, para quien iluminó parte de un breviario iniciado hacia 1519 (Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, vit. 4 a 7).

13. PÉREZ GRANDE, Margarita: «Las piezas de platería del Ayuntamiento de Toledo», *Archivo Secreto. Revista cultural de Toledo*, 2, (2004), pp. 119-146.

en una nota de 1593, las características de su encuadernación: «Guarnecido en tela de oro y con las armas reales y las de la ciudad de plata, y en una bolsa de damasco carmesy con caireles de oro»<sup>14</sup>. Este dato implicaría una reencuadernación posterior y posiblemente una alteración de los cuadernos, aunque carecemos de las fuentes documentales necesarias para su confirmación.

Tras todo lo expuesto hasta ahora, la importancia del códice hemos de entenderla en su contexto histórico, cuya manufactura podríamos considerarla ciertamente anacrónica a finales del siglo XVI, momento en el que se había implantado progresivamente la imprenta. Si bien, no se trata de una producción residual, pues abundó a lo largo de la centuria del quinientos la elaboración de numerosos códices de función litúrgica, Libros de Horas<sup>15</sup>, así como otros de carácter jurídico, entre los que podemos destacar las cartas ejecutorias de hidalguía<sup>16</sup>, que de manera muy prolífica surgieron de las chancillerías de Valladolid y Granada durante este siglo y el siguiente. La categoría de objeto de lujo y simbólico de la obra manufacturada, no impresa, que reconocemos en los pontificales manuscritos e iluminados, o la dignificación del título de hidalgo refutado por un documento que, en su forma y técnica, parecía legitimar la antigüedad de su contenido, se puede extrapolar al carácter simbólico con el que surgió el *Libro de los Juramentos de Toledo*, cuya escritura e iluminación coinciden con su rango como códice ceremonial<sup>17</sup>.

Al margen de su valor codicológico e histórico, nos detendremos especialmente en el estudio de sus iluminaciones, así como de una descripción iconográfica de las escenas seleccionadas para su ornato, aspecto de absoluta relevancia y que, a pesar de los trabajos que se han publicado referentes al *Libro de los Juramentos*<sup>18</sup>, los enfoques relativos a este particular han sido meramente descriptivos y superficiales.

La técnica de iluminación empleada y los modelos seleccionados por el miniaturista nos permiten enmarcar la obra pictórica dentro de la escuela surgida en torno al Monasterio de El Escorial, cuyos miniaturistas no sólo ejercieron su labor en el ámbito monástico, sino también en ciudades del entorno más cercano y en ámbitos de estrecha relación con la corte.

El último folio del códice (f. 79r) nos ubica cronológicamente a finales del siglo XVI, según la diligencia que describe la renovación del mismo en 1594:

En la Imperial Ciudad de Toledo en veynte y cinco días del mes de Agosto de mil y quinientos y noventa y quatro años siendo corregidor e justicia mayor el señor don Alonso de Cárcamo y Haro, por mandado de su majestad, y de la ciudad, renovó (*sic*)

14. Archivo Municipal de Toledo: *Libro de Inventario de bienes muebles*, s.f.

15. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana: «Los Libros de Horas de la Corona de Castilla. Hacia un estado de la cuestión», *Anales de Historia del Arte*, Madrid, (2000), p. 12.

16. RUIZ GARCÍA, Elisa: «La carta ejecutoria de hidalguía: un espacio gráfico privilegiado», *La España medieval*, N° Extra 1, (2006), pp. 251-276.

17. El Ayuntamiento de Toledo posee un ejemplar de rasgos codicológicos semejantes al estudiado, aunque con un ornamento pictórico menos elaborado: *Las Ordenanzas Antiguas de Toledo* (Archivo Secreto, alacena 2ª, legajo 6, nº 4.)

18. Al margen de aquellos estudios parciales en lo que se ha hecho referencia al códice, podemos destacar dos trabajos que lo han tratado de forma directa: SÁEZ SÁNCHEZ, Emilio: «El libro de Juramentos del Ayuntamiento de Toledo», *Anuario de Historia del derecho español*, 16, (1945), pp. 530-624 & OSTOS SALCEDO, Pilar: «Leer entre líneas. La forma externa del Libro de los Juramentos de Toledo», *Documenta & Instrumenta*, 15, (2017), pp. 91-112.

este libro Francisco Langayo de Ribera regidor de la dicha ciudad, comisario para ello nombrado por los dichos señores, y Baltasar de Toledo jurado.<sup>19</sup>

La fecha dada en la diligencia confirma, junto con la técnica pictórica y su estética, el momento de mayor esplendor de la escuela generada al amparo del monarca Felipe II para las producciones miniadas del monasterio jerónimo, e igualmente coincide con el diseño e iluminación del *Misal del Cardenal Quiroga* en Toledo, un conjunto de diez volúmenes elaborado por dos de los principales miniaturistas formados a la sombra de El Escorial y para entonces afincados en Toledo: Juan Martínez de los Corrales y Juan de Salazar. Ambos habrían de condicionar el devenir estético de la técnica de iluminación en los talleres de la ciudad castellana en las últimas décadas del quinientos.

La idea de Felipe II de crear una gran biblioteca monástica no sólo conllevó la compra de numerosos ejemplares a lo largo y ancho de la cristiandad, sino también la creación de un *scriptorium* de copia e iluminación a su servicio<sup>20</sup>. Para los trabajos de ornamento pictórico se pretendió hacer venir a la corte al miniaturista croata Giulio Clovio, a quien Francisco de Holanda juzgaba «el más acabado de todos los miniaturistas del mundo»<sup>21</sup>. De él se decía que había introducido una nueva técnica de iluminar, una nueva manera «de átomos y niebla» a base de un modelado suave, obtenido por la yuxtaposición de puntos coloreados. A pesar de la admiración que el rey español profesaba por Clovio<sup>22</sup>, no consiguió su traslado desde Roma a Madrid, debido particularmente a su avanzada edad. Las obras del croata, de las que el rey ya poseía algunos ejemplares en palacio<sup>23</sup>, fueron las principales fuentes de inspiración y aprendizaje para los miniaturistas que se hicieron cargo de este selecto taller.

El fundador de la escuela escurialense de miniatura fue el monje jerónimo fray Andrés de León, quien se ocupó de iluminar desde 1565 los primeros libros corales que escribía el valenciano Cristóbal Ramírez<sup>24</sup>. La influencia de Clovio estuvo presente en él durante toda su proyección artística, como lo atestigua su contemporáneo Felipe de Guevara, quien afirmaba de las miniaturas de fray Andrés que «llegaron a confundirse con las del célebre italiano»<sup>25</sup>. Entre sus discípulos y compañeros en el *scriptorium* escurialense sobresalió fray Julián de la Fuente del Saz, quien, aunque no le igualó en el dibujo, si lo hizo en el gusto delicado, limpieza y colorido<sup>26</sup>. Otros nombres fueron Ambrosio de Salazar, Juan Martínez de los Corrales, Hernando de Ávila y Juan de Salazar, todos ellos de máximo interés para Toledo, pues elaboraron

19. Archivo Municipal de Toledo: *Libro de los Juramentos* del Ayuntamiento de Toledo, folio, 79 r.

20. SÁNCHEZ MARIANA, Manuel: «El manuscrito en el siglo XVI», en ESCOLAR SOBRINO, Hipólito (coord): *Historia ilustrada del libro español: Los manuscritos*. Madrid, 1993, p. 283.

21. DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús: «Miniatura, grabado y encuadernación», en *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispano*. Madrid, 1962, p. 239.

22. CHECA, Fernando: *Felipe II, mecenas de las artes*. Madrid, Nerea, 1992, p. 293.

23. LAURENTIIS, Elena: «Giovanni Battista Castello, el Genovés, Giulio Clovio y el *scriptorium* de El Escorial» en BOCCARDO, Piero (Dr.): *España y Génova. Obras, artistas y colecciones*. Madrid, Fundación Carolina, 2004, p. 140.

24. RABANAL, Vicente: *Los cantorales de El Escorial*. Madrid, 1946, p. 86.

25. GUEVARA, Felipe de: «Comentarios de la pintura», en SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, I. Madrid, 1923, p. 135.

26. ANTOLÍN, Guillermo: «Miniaturistas del Escorial», *Arte Español II*, (1913), p. 406.

para la Catedral Primada sendos volúmenes iluminados a finales del quinientos, a la vez que influyeron con sus nuevas técnicas en la evolución de los trabajos de iluminación en los principales talleres de la ciudad.

Martínez de los Corrales, iluminador y capellán del coro de la catedral de Toledo<sup>27</sup>, trabajó entre 1580 y 1590 para dicha institución. Entre sus obras destaca la decoración de un Epistolario, un Capitulario y los dos primeros tomos del *Misal de Toledo*, iniciado bajo el mandato del cardenal Gaspar de Quiroga (1577-1594). En sus miniaturas está patente una renovación técnica, así como compositiva, más cercana al imperante manierismo. De igual forma, advertimos una renovación en el uso de nuevos ornamentos para la decoración de capitales y borduras, inspirados no sólo en la tradición septentrional, sino con una presencia más abundante de recursos a la romana como jarrones, mascarones y herrajes (Figura 1).

Tras su fallecimiento, viñetas, orlas y capitales fueron elaboradas, según los libramientos tasados, por el miniaturista Alonso el Rico y principalmente por Juan de Salazar, quien se mantuvo en el cargo de iluminador hasta su muerte en 1604, cuya aportación a la historia de la miniatura toledana va más allá del valor meramente estético, pues contribuyó al desarrollo de un programa iconográfico inmerso en las pautas contrareformistas, evitando lo superfluo y adecuando la imagen final al ejercicio del decoro<sup>28</sup> como argumento principal en la elección de motivos y ornamentos (Figura 2).



FIGURA 1. MISAL DE QUIROGA. JUAN MARTÍNEZ DE LOS CORRALES. ARCHIVO CAPITULAR DE TOLEDO, VOL. II, F. 102R



FIGURA 2. MISAL DE QUIROGA. JUAN DE SALAZAR. ARCHIVO CAPITULAR DE TOLEDO, VOL. V, F. 80R.

27. MORALEDA MORALEDA, Jaime: *Los códices iluminados para la catedral de Toledo. El esplendor de la miniatura (S. XVI)*. Toledo, Cabildo Primado, 2018, p. 116.

28. MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma: *Ídolos e imágenes. La controversia de la imagen religiosa en la España del siglo XVI*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990.

Otro miniaturista vinculado con ambos centros de producción fue Hernando de Ávila. Formado en la ciudad imperial, comenzó a trabajar como pintor para la catedral desde 1565<sup>29</sup>, donde sus funciones fueron múltiples: velar por los fondos, controlar las adquisiciones de materiales y obras, así como aportar producción propia, pues queda constancia de un pago por iluminar un Antifonario<sup>30</sup>. Sin embargo, a partir de 1579 menguó su actividad en Toledo y empezó a significarse en el entorno de la corte, donde fue perfeccionando el arte de iluminar. En sus nuevos trabajos como miniaturista en El Escorial quedó patente una técnica más depurada y virtuosa, tanto en lo formal como en lo relativo a la selección de modelos iconográficos. El trabajo a pincel fue dejando paso a la pluma como instrumento pictórico, y en ocasiones también al cepillo, lo que generó una obra final minuciosa y aterciopelada, gracias al detalle puntillista que multiplicaba los efectos del color<sup>31</sup> (Figura 3).



FIGURA 3. CANTORAL 196. HERNANDO DE ÁVILA, NACIMIENTO DE SAN JUAN BAUTISTA. BIBLIOTECA DEL MONASTERIO DE EL ESCORIAL.

La técnica que observamos en el código municipal, a pesar de coincidir con los rasgos propios del contexto técnico explicado, no parecen provenir de las manos de los iluminadores descritos, pues en la comparación con los muchos modelos conservados, aquellos presentan mayor dulzura y delicadeza en la práctica decorativa.

29. MATEO GÓMEZ, Isabel y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia: *Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI*. Madrid, CSIC, 2003, p. 67.

30. LÓPEZ GAJATE, Juan: *Hernando de Ávila. Virtuoso miniaturista de Felipe II*. Madrid, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1998, p. 39.

31. BRUNELLO, Franco: *De arte illuminandi e altri trattati sulla tecnica della miniatura medievale*. Vicenza, Neri Pozza, 1992; CLARKE, Mark: *The art of all colours: mediaeval recipe books for painters and illuminators*. London, Archetype, 2001.

Si bien, otros nombres han pasado a la historia de la miniatura toledana a finales del siglo XVI: Gaspar López, Pablo Ruiz, Andrés de Morata, Diego de Aguilar o Alonso de Morata<sup>32</sup>. De todos ellos hay referencias de pagos a finales del siglo XVI por trabajos de iluminación, principalmente para la catedral, y aunque no destacaron como grandes maestros de la disciplina, asumieron las formas y técnicas que se habían implantado en la miniatura toledana por influencia de los artistas de la corte.

El códice que nos ocupa inicia su contenido con el «juramento que hace el rey nuestro señor cuando nuevamente entra en Toledo»<sup>33</sup>, folio que abre con el encabezamiento «IVRAMENTO» y la letra capital «Q» orlada de filigrana vegetal. Las borduras de la página sobresalen por una abundante decoración floral: rosas, verónicas o madroños, todo ello sobre un fondo dorado que, como ya era costumbre para estas décadas, no se ejecutaba con el habitual pan de oro bruñado, sino bajo una técnica más sobria en sus pretensiones como fue la pigmentación del pergamino a través del conocido como «oro de concha»<sup>34</sup> (Figura 4).

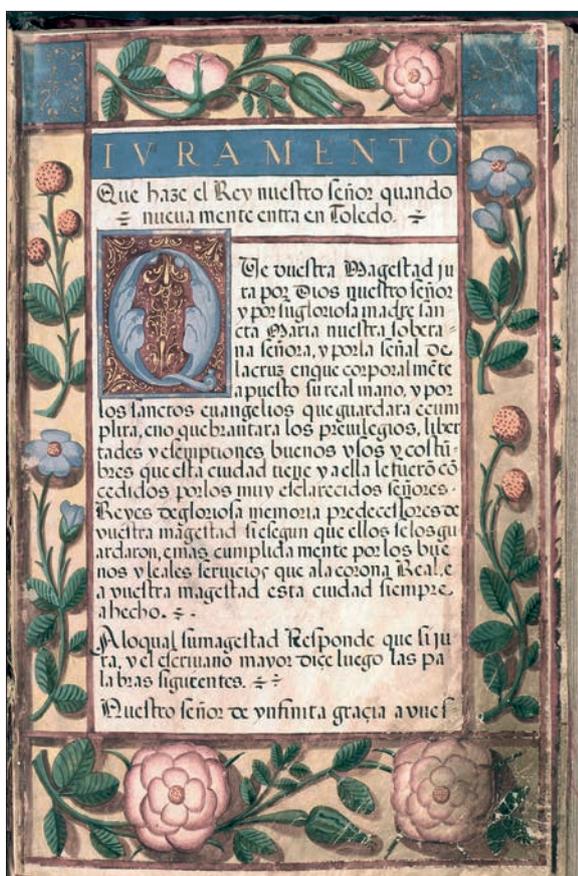


FIGURA 4. LIBRO DE LOS JURAMENTOS. ARCHIVO MUNICIPAL DE TOLEDO, FOLIO 1R.



FIGURA 5. LIBRO DE LOS JURAMENTOS. ARCHIVO MUNICIPAL DE TOLEDO, FOLIO 2R.

32. MORALEDA MORALEDA, Jaime: *Op. Cit.* P. 123.

33. Archivo Municipal de Toledo: *Libro de los Juramentos* del Ayuntamiento de Toledo, folio, 1r.

34. DOERNER, Max: *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Madrid, Reverte, 1998, p. 267.

Este alarde botánico se repite en todos aquellos folios iluminados del códice (1r, 2r, 13r, 14r y 79r), cuya estética hunde sus raíces en la *Escuela de Gante y Brujas*, cuando hacia 1470-1480 se introdujo un novedoso sistema de frisos sobre los que destacaron flores, animales e innumerables insectos que parecían flotar en un ilusionista efecto de trampantojo<sup>35</sup>. Dicha corriente arraigó en Castilla gracias al abundante comercio con Flandes, de donde vinieron gran número de Libros de Horas para el consumo de las elites sociales del reino, decorados según esta moda<sup>36</sup>. La consolidación de los nuevos repertorios se vio favorecida tras la elaboración en Toledo del *Misal Rico de Cisneros* (1504-1519), cuyo principal miniaturista, Bernardino de Canderroa, contribuyó a la difusión de la nueva huella estética, presente en la decoración miniada hispana a lo largo de toda la centuria del quinientos, a pesar de la progresiva incorporación de los acantos a *candelieri* propios del Renacimiento.

Tras el ritual del juramento real, donde las palabras del rey se refieren al respeto de los privilegios, libertades y buenas costumbres que tenía Toledo, el folio 2r se inicia con la tabla de lo contenido en los ordenamientos que el rey Juan II dio a la ciudad de Sevilla y que nuevamente fueron dados a Toledo. Su decoración, como en el anterior, presenta abundantes madroños, verónicas, rosas o claveles que parecen flotar de manera fascinante ante los ojos del lector. Incluso, en esta ocasión, el miniaturista ha incluido en la escena unas avejillas posadas sobre pétalos y tallos (Figura 5).

Sin embargo, junto al lenguaje heredado de los códices de principios de siglo, nuevos elementos decorativos, ajenos ya al ámbito septentrional, nos vuelven a situar la obra a finales de la centuria. Nos referimos a las dos ánforas simétricas decoradas con *draperie* que aparecen en la bordura, repetidas casi semejantes en el folio 79r, y relacionadas con otros modelos contemporáneos, como el diseñado por Juan Martínez de los Corrales para el *Misal de Toledo*.

Jarrones, ánforas y otros modelos, propios de los repertorios ornamentales renacentistas, sirven aquí de recipientes para sendos ramilletes, lo que para el Renacimiento era emblema de virtudes<sup>37</sup>. También encontramos en el centro de la orla superior un tondo rodeado de herrajes recortados como depositario del anagrama de Jesús (IHS), muy semejante a los que se repiten en las borduras laterales del folio 79r, donde se inscribe el anagrama de María (MA). Fórmulas y repertorios decorativos similares se hicieron presentes en numerosos ejemplos de las artes suntuarias a partir del último tercio del siglo XVI, al igual que variados modelos del grutesco clásico<sup>38</sup>, por lo que la miniatura no se desvinculó de la moda imperante en el contexto renacentista español de finales de la centuria. La consolidación del cambio estético lo podemos rastrear no sólo entre los ejemplos relacionados con el Monasterio de El Escorial, sino en otros importantes centros de producción como las sedes

35. MUNTADA TORRELLAS, Anna: *El Misal Rico de Cisneros*. Madrid, Real Fundación de Toledo, 2000, p. 97.

36. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana: *Op. Cit.*; SMEYERS, Maurits & VAN DER STOCK, Jan: *Flemish Illuminated Manuscripts: 1475-1550*. Ghent, Ludion, 1996.

37. WIND, Edgar: *Los misterios paganos del Renacimiento*. Madrid, Alianza, 1998, p. 266.

38. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: «Dibujo y cerámica en Sevilla: una primera aproximación» en CAVI, Sabina de (coord.): *Dibujo y ornamento: trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia*. Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 2015, pp. 243-251.

episcopales de Granada, Sevilla<sup>39</sup> o Toledo, de donde sobresale la ornamentación para el *Misal de Quiroga*, en cuyo primer volumen las armas del cardenal se integran en un marco de herrajes y se acompañan de virtuosos frutos y vegetales, junto a un ánfora como recipiente de un ramillete de flores, decoración que consideramos contemporánea a los trabajos de iluminación para el *Libro de Juramentos* (Figura 6).

Tras la tabla se citan los juramentos de los miembros del Cabildo municipal (f. 6r-12r), ordenados de manera jerárquica, al seguir un orden de mayor a menor importancia: corregidor, alguaciles, regidores y jurados<sup>40</sup>. Seguidamente se tratan los precios de las mercancías que se habrían de vender en la ciudad, para terminar este apartado con el folio 13r en el que se representa la imagen de un crucificado sobre el escudo de los Reyes Católicos, todo ello flanqueado por cuatro pasajes de los Evangelios. Esta es la página sobre la que ponían sus manos los capitulares de Toledo a la hora de pronunciar su juramento, e incluso el mismo rey, de ahí el deterioro de los pigmentos y la pérdida de policromía en muchas partes del folio (Figura 7).



FIGURA 6. MISAL DE QUIROGA. ARCHIVO CAPITULAR DE TOLEDO, VOL. 1, 158r.



FIGURA 7. LIBRO DE JURAMENTOS. ARCHIVO MUNICIPAL DE TOLEDO, FOL. 13r.

A continuación del análisis de estilo de las orlas del códice, nos detendremos en las viñetas iluminadas en los folios 2r, 13r, 14r y 79r, todas ellas protegidas por una tela de seda de color púrpura, como era costumbre a finales del siglo XVI. La primera representa a María con el Niño Jesús en su regazo (Figura 8), una composición clásica de tres cuartos que nos recuerda a los ejemplos recogidos por Isabel Mateo<sup>41</sup> en su catálogo de pintura toledana, en particular a *La Coronación de la Virgen*, atribuida

39. MARCHENA HIDALGO, Rosario: *Las miniaturas de los libros de coro de la Catedral de Sevilla el siglo XVI*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998.

40. OSTOS SALCEDO, Pilar: *Op. Cit.* pp. 91-112.

41. MATEO GÓMEZ, Isabel y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia: *Op. Cit.* p. 29.

a Diego de Aguilar, el Viejo, hoy en paradero desconocido<sup>42</sup> (Figura 9). Este modelo iconográfico de María fue muy común a lo largo de la centuria del quinientos, emulando fórmulas del *quattrocento* italiano habituales en el entorno de Toledo, muy acorde con los modelos impuestos por Correa de Vivar, donde sobresale una implícita delicadeza y dulzura en los rostros. Si consideramos como acertada la muerte del patriarca de los Aguilar hacia 1591, según hipótesis de Isabel Mateo Gómez, podríamos atribuir la miniatura a su hijo, Diego de Aguilar, el Joven, quien ejerció también la profesión de pintor en la ciudad de Toledo hasta su muerte en 1624. Si bien, los rasgos de la imagen son menos dulces que los encontrados en los modelos pictóricos de éste. Varias referencias de contratos relacionan al padre con trabajos de miniatura, pues ya había ejercido como iluminador en 1564 en un breviario para el coro de la catedral de Toledo<sup>43</sup>, así como tasador en 1589 de las miniaturas de un capitulario realizadas por Juan Martínez de los Corrales<sup>44</sup>, vinculación técnica que no hemos encontrado entre los contratos del hijo, si bien, al carecer de la documentación en la que apoyar nuestro estudio nos queda mantener una hipótesis imprecisa respecto de la autoría, en base a una igualmente imprecisa fecha de fallecimiento de Aguilar, el Viejo<sup>45</sup>.

Aunque el código no es un volumen litúrgico, la conexión con el sentimiento religioso de la época es evidente en la elección de los repertorios iconográficos. La presencia de viñetas o capitales con representaciones marianas, hagiográficas o cristológicas fue muy habitual en los documentos de función estrictamente jurídica, como las numerosas ejecutorias de hidalguía orladas a lo largo de la centuria, en coherencia con el contexto contrareformista que vivía la España de finales de siglo; si bien, en la mayoría de las ocasiones la directa relación texto-imagen quedaba desprovista de una conexión semántica. En cualquier caso, las escenas devocionales reforzaban la presencia en el texto de referencias permanentes a lo divino, como podemos leer en la introducción del juramento del código municipal: «Que vuestra magestad (sic) jura por Dios nuestro Señor y por su gloriosa madre Santa María nuestra Soberana Señora (...)»<sup>46</sup>. (Figura 12).

La técnica escorialense de «átomos y niebla» jugó en favor de un virtuosismo exquisito, capaz de endulzar aún más los idealizados rostros y las vaporosas sedas. Una minuciosidad de puntos de color yuxtapuestos que denota un exhaustivo control de la técnica, así como la pérdida de la anterior espontaneidad de colores planos. De igual forma advertimos un avanzado gusto por las formas manieristas, imperantes en las últimas décadas del quinientos: figuras esbeltas que tienden a la desproporción y a la exageración de los módulos anatómicos, como reconocemos en el alargado cuello de María, alejado de las canónicas medidas de principios de siglo.

42. Según apunta Mateo Gómez, la imagen fue localizada en el Archivo de Recuperación del Departamento de Arte del CSIC.

43. ZARCO DEL VALLE, Manuel Ramón: *Datos documentales para la historia del arte español*. Madrid, 1916, p. 152.

44. *Idem*, p. 250.

45. MARÍAS, Fernando: «Maestros de la Catedral, artistas y artesanos: Datos sobre la pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI», *Archivo Español de Arte*, nº 215, (1981), p. 409.

46. Archivo Municipal de Toledo: *Libro de los Juramentos* del Ayuntamiento de Toledo, folio, 1r.



FIGURA 8. LIBRO DE LOS JURAMENTOS. ARCHIVO MUNICIPAL DE TOLEDO, FOL. 2R.



FIGURA 9. LA CORONACIÓN DE MARÍA. DIEGO DE AGUILAR, EL VIEJO. PARADERO DESCONOCIDO.

El folio 13r contiene el inicio de los textos evangélicos, ordenados en torno al episodio de la Crucifixión. Sobre la colina del Gólgota se dispone el único protagonista de la escena, Cristo clavado en la cruz, cubierto por un ligero paño de pureza y elevado sobre un fondo en el que se representa la ciudad de Jerusalén (Figura 7).

La presencia del crucificado en los manuscritos jurídicos castellanos se hizo habitual a partir del siglo XIII, generalmente bajo una fórmula iconográfica sencilla, como la encontrada en el Fuero de Uclés<sup>47</sup>. La función de esta página no era otra que permitir el juramento ante los textos sagrados, conforme a los usos y costumbres establecidos en los mismos fueros, donde se imponía precisamente que este tipo de actos se hiciera sobre la Cruz y los Evangelios<sup>48</sup>. El folio primero de nuestro códice justifica la presencia del texto evangélico, así como la referencia iconográfica:

Que vuestra magestad (*sic*) jura por Dios (...) y por la señal de la cruz en que corporalmente ha puesto su real mano, y por los santos evangelios que guardará e cumplirá e no quebrantará los privilegios, libertades y esempciones (*sic*), buenos usos y costumbres que esta ciudad tiene (...).<sup>49</sup>

Debajo de la viñeta principal aparece el escudo de los Reyes Católicos, enmarcado de forma independiente y flanqueado por el yugo y las flechas. La presencia de dicho emblema hace referencia a los privilegios anteriores a la fecha de renovación del documento en 1594, en particular a la pragmática que recoge el códice a partir del folio 14r, otorgada por «la muy alta e muy poderosa

47. DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús: *Manuscritos con pinturas*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1933, p. 307.

48. LACARRA, José María: *El juramento de los reyes de Navarra*. Madrid, Real Academia de la Historia, 1972, p. 24.

49. Archivo Municipal de Toledo: *Libro de los Juramentos* del Ayuntamiento de Toledo, folio, 1r

princesa Reyna doña Ysabel (...).»<sup>50</sup>. El acusado desgaste, junto a con la presencia anacrónica de las armas reales, podría confundir nuestra datación, si bien los recursos vegetales de las borduras y su composición mantienen idénticos modelos que el resto de folios iluminados.

Las dos siguientes viñetas representan la figura de un rey entronizado, que en realidad se trata del sello histórico de Toledo, en cuya mano derecha sostiene una espada y el cetro flordelisado en la otra, como ha sido habitual encontrarlo en múltiples modelos pictóricos o escultóricos a lo largo de la misma centuria. La miniatura del folio 14r sitúa al monarca centrado en la escena, ataviado con túnica púrpura y capa dorada a la manera clásica, sobre fondo neutro y cortinajes verdes a ambos lados. Además de los citados atributos, sostiene corona imperial y descansa sobre un plinto rectangular a modo de trono. A pesar de la riqueza del colorido, la composición acusa cierta torpeza. No apreciamos gracia alguna en el desarrollo de los movimientos, así como advertimos una ingenua perspectiva (Figura 10).

El folio 79r cierra el texto manuscrito con una miniatura de mayores dimensiones que encabeza la diligencia final. De nuevo, un rey mayestático, recortado sobre fondo neutro con filigranas vegetales de oro y cortinajes en las esquinas, sostiene cetro y espada. En esta ocasión, tanto el mobiliario como el atuendo que porta el monarca responden a la moda de finales del siglo XVI, como recurso anacrónico habitual entre los pintores (Figura 11).



FIGURA 10. LIBRO DE JURAMENTOS. ARCHIVO MUNICIPAL DE TOLEDO, FOL. 14R.



FIGURA 11. LIBRO DE JURAMENTOS. ARCHIVO MUNICIPAL DE TOLEDO, FOL. 79R.

50. Archivo Municipal de Toledo: *Libro de los Juramentos* del Ayuntamiento de Toledo, folio, 14r



FIGURA 12. CARTA EJECUTORIA DE HIDALGUÍA. HISPANIC SOCIETY OF AMERICA. CRISTO CRUCIFICADO, CON SAN ANDRÉS Y SAN FRANCISCO. FAMILIA CERVANTES. GRANADA, 1623.



FIGURA 13. CARTA EJECUTORIA DE HIDALGUÍA. HISPANIC SOCIETY OF AMERICA. RETRATO DE FELIPE III. FAMILIA CERVANTES. GRANADA, 1623.

El pensamiento renacentista, ocupado en la exaltación del ser humano, propició dotar de gran importancia la representación, con cierta minuciosidad y esmero, del lujo en los diferentes modos de vestir. El lujo y riqueza en los ropajes expresaba la privilegiada categoría que ostentaba el rey. En la viñeta del folio 79r el monarca viste cuera de terciopelo negro español acuchillado, sobre un jubón del mismo color, prenda que se cubría en la moda cortesana de finales del siglo XVI con un sobretodo<sup>51</sup>. En la viñeta del *Libro de los Juramentos* el rey aparece cubierto por un ropón con mangas, término con el que se identifica la prenda abierta por delante, diferente a la capa, y que sobresale por su rico brocado. Respecto de la moda del cuello en el traje masculino, el incremento de su altura fue *in crescendo* en las últimas décadas, elevándose por completo hasta las orejas. Sólo el borde rizado de la camisa asomaba por encima, modelo de lechuguilla que durante este periodo no solo enmarcaba los cuellos, sino también las mangas, adornando el contorno de las muñecas<sup>52</sup>.

51. BERNIS MADRAZO, Carmen: *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid, CSIC, 1962, p. 16.

52. BERNIS MADRAZO, Carmen: «La moda en la España de Felipe II a través del retrato de corte», en SERRERA, Juan Miguel (ed.): *Alonso Sánchez Coello y el retrato de corte de Felipe II*. Madrid, Museo del Prado, 1990.

El rey mayestático ha formado parte de la tradición emblemática toledana desde el reinado de Pedro I, quien confirmó a Toledo que sus armas habrían de ser las mismas del rey, por ser «cabeza del ymperio de Espanna (...) et non ovieron pendon ssinon el de los reyes onde yo vengo ni an ssinon el mio et los sellos de los mios offiçiales»<sup>53</sup>.

La efigie regia no representa el retrato de un rey en particular, sino la referencia simbólica a la tradición áulica de la que procede la ciudad, confirmada en adelante por la dinastía Trastámara. Si bien, con el reinado de Enrique II las representaciones del sello mayestático asumieron la peculiaridad realista de la efigie regia, lo que no sólo legitimaba los antiguos privilegios, sino que ensalzaba la imagen del monarca reinante. Este podría ser el caso de la ilustración del folio 79r, en el que el miniaturista parece haber pretendido un retrato de Felipe II. La representación de la imagen del rey no es exclusiva de este códice, pues podemos rastrearla en otros muchos de función jurídica, como en la mayoría de ejecutorias de hidalguía, cuyos textos se veían acompañados del retrato del monarca bajo cuyo reinado se había censurado el documento (Figura 13).

Sea cual fuere su intención, viene a corroborar de igual manera las relaciones topográficas mandadas hacer por el monarca, en las que se indicaba que el escudo de Toledo es «un rey justiciero con una espada en la mano y un cetro o mundo en la otra», lo que coincide milimétricamente con nuestra ilustración. Dicha tradición sigilográfica se mantuvo a lo largo del siglo XVI en los documentos oficiales, como lo atestigua el *Libro de los Juramentos*, e incluso en la primera mitad del XVII. A partir de las sucesivas décadas se generalizó el águila bicéfala flanqueada por la simetría de dos reyes en posición mayestática, a imitación de la imagen perceptible en la fachada norte de la Puerta de Bisagra.

En un momento de decadencia respecto de los encargos de códices manufacturados, debido a la implantación del grabado en consonancia con la evolución de la imprenta, el encargo de volúmenes manuscritos e iluminados acreditaba la simbólica nobleza de los mismos y de sus instituciones o mecenas. La ilustración en pergamino quedó relegada a ejemplares de lujo, testimoniales y anecdóticos, que buscaban en dicha manufactura la antigua exclusividad vinculada al poder, un simbolismo presente desde su alumbramiento en el *Libro de los Juramentos de Toledo*.

---

53. IZQUIERDO BENITO, Ricardo: *Los privilegios reales de Toledo en la Edad Media*. Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1990, p. 246.

## BIBIOGRAFÍA

- ANTOLÍN, Guillermo: «Miniaturistas del Escorial», *Arte Español* II, (1913), pp. 405-408.
- BERNIS MADRAZO, Carmen: *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid, CSIC, 1962.
- BERNIS MADRAZO, Carmen: «La moda en la España de Felipe II a través del retrato de corte», en SERRERA, Juan Miguel (ed.): *Alonso Sánchez Coello y el retrato de corte de Felipe II*. Madrid, Museo del Prado, 1990.
- BRUNELO, Franco: *De arte illuminandi e altri trattati sulla tecnica della miniatura medievale*. Vicenza, Neri Pozza, 1992.
- CIONINI VISANI, María & GAMULIN, Gregorio: *Giulio Clovio: miniaturist of the Renaissance*. London, Alpine, 1993.
- CLARKE, Mark: *The art of all colours: mediaeval recipe books for painters and illuminators*. London, Archetype, 2001.
- DOERNER, Max: *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Madrid, Reverte, 1998.
- DOCAMPO CAPILLA, Javier: «La importancia de los manuscritos iluminados y su influencia en la miniatura de la Península Ibérica 1470-1570», en YARZA LUACES, Joaquín (coord.): *La miniatura medieval en la Península Ibérica*. Murcia, Nausicca, 2007, pp. 255-312.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús: *Manuscritos con pinturas*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1933.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús: «Miniatura, grabado y encuadernación», en *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispano*. Madrid, 1962.
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana: «Los Libros de Horas de la Corona de Castilla. Hacia un estado de la cuestión», *Anales de Historia del Arte*, Madrid, (2000), pp. 9-54.
- CHECA, Fernando: *Felipe II, mecenas de las artes*. Madrid, Nerea, 1992.
- CHECA CREMADES, Fernando: «Cose piccole di pintura: las miniaturas del Passionarium de Felipe II y el scriptorium escorialense», *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, nº 198, (2013), pp. 4-39.
- GUEVARA, Felipe de: «Comentarios de la pintura», en SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, I. Madrid, 1923.
- HAMEL, Christopher de: *Artisanos medievales. Copistas e iluminadores*. Madrid, Akal, 1999.
- IZQUIERDO BENITO, Ricardo: *Los privilegios reales de Toledo en la Edad Media*. Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1990.
- KROUSTALLIS, Stefanos: «La escritura y sus materiales: pigmentos, tintas e instrumentos», en CAPELLÁN DE MIGUEL, Gonzalo & HIDALGO BRINQUIS, María del Carmen (eds.): *El soporte de la lengua*. Logroño, Patronato Santa María la Real de Nájera, 2008, pp. 133-166.
- LACARRA, José María: *El juramento de los reyes de Navarra*. Madrid, Real Academia de la Historia, 1972.
- LAURENTIIS, Elena: «Giovanni Battista Castello, el Genovés, Giulio Clovio y el scriptorium de El Escorial» en BOCCARDO, Piero (Dr.): *España y Génova. Obras, artistas y colecciones*. Madrid, Fundación Carolina, 2004, pp. 139-148.
- LÓPEZ GAJATE, Juan: *Hernando de Ávila. Virtuoso miniaturista de Felipe II*. Madrid, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1998.
- MARÍAS, Fernando: «Maestros de la Catedral, artistas y artesanos: Datos sobre la pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI», *Archivo Español de Arte*, nº 215, (1981), p. 319.
- MARCHENA HIDALGO, Rosario: *Las miniaturas de los libros de coro de la Catedral de Sevilla el siglo XVI*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998.

- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma: *Ídolos e imágenes. La controversia de la imagen religiosa en la España del siglo XVI*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990.
- MATEO GÓMEZ, Isabel y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia: *Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI*. Madrid, CSIC, 2003.
- MILLARES CARLO, Agustín: *Tratado de paleografía española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1983, p. 220.
- MORALEDA MORALEDA, Jaime: *Los códices iluminados para la catedral de Toledo. El esplendor de la miniatura (S. XVI)*. Toledo, Cabildo Primado, 2018.
- MUNTADA TORRELLAS, Anna: *El Misal Rico de Cisneros*. Madrid, Real Fundación de Toledo, 2000.
- OSTOS SALCEDO, Pilar: «Leer entre líneas. La forma externa del Libro de los Juramentos de Toledo», *Documenta & Instrumenta*, 15, (2017), pp. 91-112.
- PÉREZ GRANDE, Margarita: «Las piezas de platería del Ayuntamiento de Toledo», *Archivo Secreto. Revista cultural de Toledo*, 2, (2004), pp. 119-146.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: «Dibujo y cerámica en Sevilla: una primera aproximación» en CAVI, Sabina de (coord.): *Dibujo y ornamento: trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia*. Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 2015, pp. 243-251.
- RABANAL, Vicente: *Los cantorales de El Escorial*. Madrid, 1946.
- RUIZ GARCÍA, Elisa: «La carta ejecutoria de hidalguía: un espacio gráfico privilegiado», *La España medieval, N° Extra 1*, (2006), pp. 251-276.
- SÁEZ SÁNCHEZ, Emilio: «El libro de Juramentos del ayuntamiento de Toledo», *Anuario de Historia del derecho español*, 16, (1945), pp. 530-624.
- SÁNCHEZ MARIANA, Manuel: «El manuscrito en el siglo XVI», en ESCOLAR SOBRINO, Hipólito (coord): *Historia ilustrada del libro español: Los manuscritos*. Madrid, 1993, pp. 165-222.
- SIGÜENZA, José de: *La fundación del Monasterio de El Escorial*. Madrid, Aguilar, 1988.
- SMEYERS, Maurits & VAN DER STOCK, Jan: *Flemish Illuminated Manuscripts: 1475-1550*. Ghent, Ludion, 1996.
- VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando: «Los iluminadores en Castilla durante el siglo XV: consideración socioeconómica y particularidades del oficio», *De Arte*, 8, (2009), pp. 27-46.
- WIND, Edgar: *Los misterios paganos del Renacimiento*. Madrid, Alianza, 1998.
- ZARCO DEL VALLE, Manuel Ramón: *Datos documentales para la historia del arte español*. Madrid, 1916.

# LA RECUPERACIÓN DE DOS REPUESTOS DE PÓLVORA DEL SIGLO XVIII EN MELILLA: ANÁLISIS Y RESTAURACIÓN<sup>1</sup>

## RECOVERY OF TWO SPARE GUNPOWDER WAREHOUSES FROM THE XVIII<sup>th</sup> CENTURY IN MELILLA: ANALYSIS AND RESTORATION

Sergio Ramírez González<sup>2</sup>, Antonio Bravo Nieto<sup>3</sup> & Juan Antonio Bellver Garrido<sup>4</sup>

Recibido: 14/09/2018 · Aceptado: 06/03/2019

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2019.22468>

### Resumen

Los repuestos de pólvora construidos en las fortificaciones de la Edad Moderna pertenecen a una tipología arquitectónica escasamente estudiada. Como derivación de los polvorines en su reducida dimensión, tales repuestos cumplían la función de almacenaje de municiones para una batería o zona concreta del recinto, facilitando su rápido y cómodo abastecimiento. A través del presente trabajo abordaremos el análisis de varios de ellos como parte integrante de la estructura fortificada de Melilla, en el caso del almacén de Florentina y los repuestos de la Batería Real y del fuerte de Victoria Grande, estos dos últimos realizados por el ingeniero Juan Martín Zermeño en el primer tercio del siglo XVIII. Su restauración, hace escasos años, puso de manifiesto la necesidad del trabajo de historiadores y arqueólogos para poder interpretarlos en sus distintas variables. Con ello, se consiguió una correcta recuperación de los espacios al sacar a la luz sus principales elementos.

### Palabras clave

Repuesto de pólvora; polvorín; fortificación; restauración; arquitectura militar; siglo XVIII; Melilla; Juan Martín Zermeño.

### Abstract

The spare gunpowder warehouses built in the fortresses of the Modern Age belong to an architectural layout scarcely studied. As for the reduced dimensions of the tinderboxes, such gunpowder warehouses fulfilled the function of ammunition

---

1. Este artículo se ha elaborado en el marco del proyecto I+D «El dibujante ingeniero al servicio de la monarquía hispánica. Siglos XVI-XVIII: ciudad e ingeniería en el Mediterráneo», ref. HAR2016-78098-P (AEI/FEDER, UE), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (Ministerio de Economía, Industria y Competitividad) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER).

2. Universidad de Málaga. C. e.: [srg@uma.es](mailto:srg@uma.es)

3. Doctor en Historia del Arte. C. e.: [antonio.bravo@docentemelilla.educacion.gob.es](mailto:antonio.bravo@docentemelilla.educacion.gob.es)

4. Consejería de Cultura, Ciudad Autónoma de Melilla. C. e.: [atreobjb@hotmail.com](mailto:atreobjb@hotmail.com)

depot for a battery, or specific area in the enclosure, thus facilitating its quick and convenient supply. Throughout the present work we will address the analysis of some of them as integral part of the fortified structure of Melilla, as is the case in Florentina's warehouse, and the spare gunpowder warehouse in the Royal Battery, as well as Victoria Grande's fortress, the last two work undertaken by the engineer Juan Martín Zermeño in the first third of the 18<sup>th</sup> century. Its recent restoration revealed the need for historians and archaeologists in order to interpret them in their various variables. By doing so, it was achieved the right spaces recovery shedding light on their main elements.

### Keywords

Spare gunpowder warehouse; tinderbox; fortress; restoration; military architecture; 18<sup>th</sup> century; Melilla; Juan Martín Zermeño.

.....

## 1. CONSIDERACIONES GENERALES EN TORNO A LOS ALMACENES Y REPUESTOS DE PÓLVORA

A pesar de la limitada repercusión bibliográfica que han tenido los almacenes y repuestos de pólvora como tipologías arquitectónicas propias de la arquitectura militar de la Edad Moderna, nos hallamos ante unos edificios que ostentaron, sin embargo, un papel esencial en el engranaje de los sistemas defensivos por mor de su carácter funcional.

Como puede imaginarse, la utilidad de unos y otros fue la de servir de depósito de materiales tan sensibles y peligrosos como la pólvora y las municiones de la artillería, de cara a constituirse como centro neurálgico de su suministro en la correcta actividad de la composición artillera de cualquier fortaleza o ciudad. En otras palabras, que toda fortificación de cierta envergadura solía contar con un almacén central y uno o varios repuestos secundarios en zonas estratégicas, de modo que el primero venía a asumir una situación más o menos equidistante frente a los segundos, distribuidos en las baterías y fuertes de la línea perimetral. Se trataba, por tanto, de edificios trazados para cumplir una labor muy específica y con una adaptación a diferentes modelos –como podremos comprobar en este trabajo–, que no esconden una compartimentación del espacio interior ni unas medidas de seguridad siempre comunes. Para refrendar tales rasgos, y en el caso de los repuestos, nada mejor que acudir a la definición terminológica que insertaba Pedro de Lucuze en su obra *Principios de fortificación*, sacada a la luz en 1772:

Repuestos: son los pequeños almacenes que se tienen más a la mano, para sacar y reemplazar los géneros y municiones, a proporción que se va gastando; su propio lugar es cerca de los baluartes; y en todas las obras exteriores son convenientes pequeñas bóvedas a prueba, que sirvan de repuestos.<sup>5</sup>

Como hemos indicado anteriormente, y pese a lo heterogéneo de sus tamaños, la ordenación de los almacenes y repuestos solía presentar, por lo común, una cierta similitud. El mismo Pedro de Lucuze anunciaba en la citada obra que era esencial en la construcción de ambos la fijación de «firmeza, comodidad y simetría», en tanto debían estar realizados a prueba de bomba y con una distribución interna que recomendaba un doble recinto o compartimentación ya avanzado en la *Manière de fortifier selon la méthode de Monsieur de Vauban* (1681). Y esto cuando no se incluían en cuevas o bajo tierra, algo que también podía llegar a ser habitual. Queda claro, entonces, que los tratados de arquitectura militar de los siglos XVII y XVIII no pasaron por alto la construcción de este tipo de edificios, atendiendo a algunos de sus aspectos más relevantes. Por ejemplo, y sobre todo, la hechura de la bóveda de cubrición de los referidos espacios, para la que John Müller en su *A treatise containing the elementary part of fortification* –acogido a una opinión de relativa generalización– recomendaba las de medio cañón por ser las que mejor soportaban

---

5. LUCUZE, Pedro de: *Principios de fortificación que contienen las definiciones de los términos principales de las obras de Plaza y de Campaña*.... Barcelona, Por Thomás Piferrer, 1772, p. 89.

los impactos, por encima de las bóvedas apuntadas de carácter goticista. Es más, indicaba los materiales a utilizar en su configuración, los cuales no serían otros que aquellos menos pesados y más flexibles, a saber, el ladrillo de barro cocido y la mampostería con un espesor de tres pies –casi un metro– a partir de otras tantas roscas superpuestas.<sup>6</sup>

Sin lugar a dudas, la cubierta de los repuestos y almacenes se constituía como la parte de mayor atención constructiva. En este sentido, son muchos los autores que teorizaban acerca del grueso de la bóveda, las capas de amortiguación necesarias y los materiales utilizados en ellas, donde aparte del ladrillo y la mampostería tenían cabida, en opinión del ingeniero español Sebastián Fernández de Medrano (1687), la tierra y la madera.<sup>7</sup> Claro está, un cerramiento de tales características comportaba un peso supletorio que necesitaría de un refuerzo a nivel de base. De ahí, que numerosos autores apostaran por asentar la cubierta sobre robustos muros acompañados de contrafuertes laterales.<sup>8</sup>

Las prescripciones iban más allá del cuidado en cerrar el espacio y atañían a todos y cada uno de los elementos de la fábrica. Es el caso de la disposición de la puerta de entrada que debía abrirse en el testero más resguardado, en el lado opuesto a los vientos imperantes –para evitar las chispas de fuego que pudieran ser arrastradas– y sin acceso directo al almacén por si era atravesada por un proyectil. También al uso de ventanas de protección doble que suministraban luz y ventilación aminorando la humedad interna. Este último aspecto se refleja asimismo en el uso de estrechas aberturas o respiraderos en recodo, que jalonaban los muros y se han convertido en una seña de identidad de los polvorines de este periodo. El acceso de la puerta daba precisamente a la habitación que precedía al depósito de pólvora propiamente dicho, cuyo espacio independiente servía para facilitar y vigilar las maniobras de entrada y salida de material, amén de depositar útiles necesarios como las angarillas, alpargatas y herramientas de manipulación y limpieza en general.<sup>9</sup>

En el interior del almacén la munición solía estar copiada en cajas que se ordenaban mediante estanterías de madera –de no más de 2 metros de altura localizadas en los laterales o en hiladas perpendiculares, de modo que quedaba espacio suficiente entre ellas para operar y moverse con cierta soltura.

En cuanto a las tipologías modélicas de tales edificaciones partimos de unos repuestos y almacenes mayores que podían acomodarse, bien, adosados al lienzo de muralla, bien, totalmente exentos. Así mientras los primeros iban a exponer, por lo común, un sencillo habitáculo unido al perímetro defensivo, los segundos poseían

6. MÜLLER, John: *A treatise containing the elementary part of fortification, regular and irregular*. Londres, Printed for F. Wingrave, 1799.

7. FERNÁNDEZ DE MEDRANO, Sebastián: *El ingeniero de la Moderna Arquitectura Militar*, t. I y II. Bruselas, Lamberto Marchant, 1687.

8. GINOVART, Josep Lluís i: «La mecánica ilustrada en los ingenieros militares españoles. El proyecto de los almacenes de pólvora (1715-1798)», *Informes de la construcción*, 67, nº 539 (2015), s/p y «El contexto del saber constructivo del ingeniero militar en el arte abaluartado en el territorio y plaza de Tortosa (1580-1852)», en SEGOVIA, Francisco & NOVOA, Manuel (coords.): *El arte abaluartado en Cataluña. Estrategia de defensa en el siglo XVIII*. Madrid, Ministerio de Defensa, 2013, pp. 3-25.

9. BENEDICTO JUSTO, Ana María: «Almacenes de pólvora y explosivos en la segunda mitad del siglo XIX. Un estudio tipológico», *Scripta Nova*, VII, 147 (2003), s/p.

un cuerpo constructivo independiente con uno o dos círculos de protección a modo de muros adyacentes, los cuales dificultaban el acceso desde el exterior al tiempo que acondicionaban un espacio de vigilancia como paseo de ronda.

Entender, en nuestros días, estos elementos de arquitectura militar pasa por intentar explicar su utilidad y las reglas que exigían su edificación y funcionamiento. Esta información resulta imprescindible a la hora de actuar sobre cualquier objeto arquitectónico del pasado, aún más, teniendo en cuenta que la arquitectura sufre habitualmente numerosos cambios y transformaciones que impiden la percepción del monumento en su estado original. No es posible proceder sobre un edificio sin conocer previamente cómo fue construido junto a la valoración de la utilidad de todos sus elementos existentes, dando cuenta de igual manera de aquellos otros que, siendo importantes, han desaparecido o han sido ocultados por obras posteriores.

En los dos casos que presentamos a continuación se ha conseguido, mediante su restauración, facilitar la comprensión de lo que significó un repuesto o almacén de pólvora en el siglo XVIII, cuáles eran sus elementos principales y las exigencias que un espacio arquitectónico de esta índole debía cumplir para desarrollar correctamente su servicio.

## 2. EL REPUESTO DE PÓLVORA DE LA BATERÍA REAL. INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

El complejo de la Batería Real es una obra realizada, sobre una muralla anterior, en los primeros decenios del siglo XVIII. Por ello, para llegar a comprender la realidad del aludido recinto resulta necesario remontarnos a mediados del siglo XVI, cuando se construye la denominada batería de las Doce Piezas. Si partimos de los primeros testimonios gráficos existentes sobre esta zona de las murallas habría que reparar en un plano de la traza de Melilla de 1552, donde el terreno analizado se define a través de un robusto cubo de perfil cilíndrico, la «Ampolleta vieja», situado en el frente de tierra que era el más expuesto a los ataques enemigos.<sup>10</sup> Obviamente no aparece huella alguna de construcción o habitáculo lateral en el lugar donde se levantaría siglos más tarde el repuesto de pólvora. Situación que se mantendría durante todo el siglo XVII como puede comprobarse en diferentes planos de 1696, 1697 y 1699, en virtud de los cuales es ya notoria la inclusión de nuevas cañoneras y obras de repercusión en las baterías colindantes.<sup>11</sup>

Pasado el tiempo, la batería recibió una trascendental reforma entre 1719 y 1721 auspiciada por el gobernador Alonso Guevara Vasconcellos y bajo la dirección del ingeniero Juan Martín Zermeño, cuyo proyecto confiere al conjunto su aspecto definitivo. Una de las obras de esta nueva batería fue precisamente el repuesto de

10. Archivo General de Simancas (AGS), M.P. y D. XIX-169, Estado, leg. 477, «Traza de Melilla», 1552; CÁMARA MUÑOZ, Alicia: «El sistema de fortificación de costas en el reinado de Felipe II: la costa norte de África y la fortificación de Melilla en el siglo XVI», en *Melilla en la historia: sus fortificaciones*. Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1991, pp. 29-42.

11. AGS, Secretaría de Guerra, leg. 636, M.P. y D. XLII-65, «Ciudad y Fuerza de Melilla, por Pedro de Heredia», 1604; Archivo General Militar (AGM), Col. Aparici, 282, 283 y 284, «Plaza de Melilla», 1695-1699.

pólvora que se instala en uno de sus laterales como edificio perteneciente a la infraestructura de servicios (FIGURA 1).

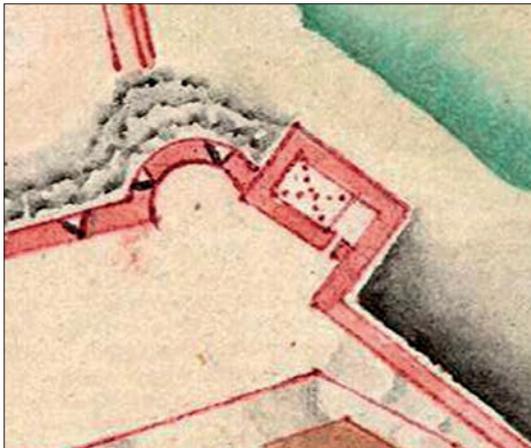


FIGURA 1. DETALLE DE LA PLANTA DEL REPUESTO DE PÓLVORA DE LA BATERÍA REAL, EN UN PLANO DE MELILLA DE 1735. Archivo General de Simancas, MPD-60-053.

La construcción del repuesto aparece perfectamente reflejada en toda la cartografía de la fortaleza a partir de 1722. Para entonces quedaba certificada su edificación en el lugar donde hoy se ubica y con la estructura básica que la constituye en la actualidad. En este sentido, son bastantes explícitos dos planos, uno de 1729<sup>12</sup> y el segundo de 1735<sup>13</sup>, no tanto en lo que a volumen y disposición se refiere, sino más bien en lo relativo a su distribución interna, ratificando de esta manera la exigua alteración del edificio a lo largo del tiempo. Puede observarse perfectamente la

división del espacio en dos dependencias, una mayor y otra menor, separadas por un estrechamiento que corresponde a la actual portada con arco.<sup>14</sup> Los planos de las décadas posteriores repiten de manera inalterable este esquema básico, donde queda marcada la segmentación interna del edificio de planta rectangular y, lo que es más importante, se fija la abertura de la entrada en el lateral, con una ubicación, dentro de este, que todavía hoy mantiene.<sup>15</sup> El repuesto quedó, a fin de cuentas, adosado a la muralla, por lo que parte de sus paredes resultaban ser las propias de la batería; con todo, para asentar su elevación tuvo que realizarse un refuerzo de forma prismática en la parte exterior de la cortina, que culminaba en uno de los laterales en una especie de espolón irregular con la misión de proteger, ante posibles disparos, el cuerpo central del almacén.

Conforme avanzamos en el tiempo las representaciones cartográficas se van haciendo cada vez más precisas. Un plano de 1773<sup>16</sup> revela la capacidad de contenido del repuesto, adecuado para albergar 100 quintales de pólvora, y otro de 1846, compuesto por el capitán Francisco de Alvear<sup>17</sup>, informa sobre su disposición en altura a 48 metros sobre el nivel del mar. En definitiva, puede concluirse que el desarrollo de la planimetría relativa a la zona de la Batería Real donde se encuentra el repuesto de pólvora ha variado poco desde los primeros planos del siglo XVIII hasta los últimos del XIX, panorama que sí fue transformado con las actuaciones del siglo XX.

12. AGM, Cartoteca Histórica, 4713/9 D-1-19-MEL-G4-5, «Plano de la Plaza de Melilla situada en África», 1729-1732.

13. AGS, MPD-60-053, 1735.

14. Centro Geográfico del Ejército (CGE), 172, 144, «Yconografía escripción de las fortificaciones que contiene la Plaza de Melilla», s/a.

15. AGM, Cartoteca Histórica, 4713/12, D-1-19/MEL-G4/8, «Plano de la Plaza de Melilla», hacia 1758.

16. AGM, Cartoteca Histórica, nº 4.692, C-32-18/MEL-G2/19, «Plano de la Plaza de Melilla y de sus fortificaciones con parte de el campo del moro», Málaga 6 de agosto de 1773.

17. Biblioteca Nacional (BN), «Plano de la Plaza de Melilla», 1846.

## 2.1. FORMA Y REALIDAD DEL REPUESTO DE PÓLVORA

Situado en uno de los laterales de la Batería Real de Melilla, junto al antiguo torreón de la «Ampolleta Vieja», el repuesto de pólvora presenta planta rectangular con dos de sus lados adosados a la muralla y otros tantos descubiertos, tal y como era común en otras edificaciones similares como la del parque de artillería del castillo de Peñíscola (1747), del ingeniero Carlos Desnaux. Los aparejos de sillería y mampostería no se distribuyen de manera aleatoria, por cuanto quedan perfectamente separados acorde a la organización dual del espacio, es decir, la sillería –algo irregular– para la zona principal del depósito de pólvora y la mampostería para la sala precedente. Diferencias que son notorias de la misma forma en la techumbre externa, con un remate inclinado lateral para el primero y otro plano para el segundo. Resulta curioso comprobar, justo es decir, la existencia de esta cubierta inclinada de un solo agua sobre la sala abovedada, como recurso que fue utilizado en numerosas ocasiones en este tipo de inmuebles, caso del repuesto de la batería del Cabo Menor en Santander (h. 1719) del ingeniero Louis Viller Langots, con reformas posteriores de Isidro Próspero Verboom y Leandro Bachelieu (FIGURA 2).<sup>18</sup>



FIGURA 2: VISTA EXTERIOR FRONTAL DEL TORREÓN DONDE SE ASIENTA EL REPUESTO DE LA BATERÍA REAL. Fotografía del autor.

Desde el punto de vista interno el rectángulo de la planta queda diferenciado por dos estancias, esto es, el almacén de pólvora propiamente dicho<sup>19</sup> y el habitáculo anterior a modo de atrio. El ingreso primero se sitúa en el único lateral descubierta

18. MUÑOZ CORBALÁN, Juan Miguel: *Jorge Próspero Verboom. Ingeniero flamenco de la monarquía hispánica*. Madrid, Fundación Juanelo Turriano, 2015; PALACIO RAMOS, Rafael: «El corregimiento de las cuatro Villas de la Costa del Mar, paradigma del complicado proceso de racionalización de las fortificaciones costeras a lo largo del siglo XVII», *Revista de Historia Militar*, 102 (2007), pp. 67-97 y «La batería de Cabo Menor en Santander: historia y potencial arqueológico», *Sautuola*, 16-17 (2010-2012), pp. 333-342.

19. Las dimensiones del almacén son 2,10 x 2,80 metros, mientras que la altura en la clave de la bóveda alcanza los 2,80 metros.



FIGURA 3: INTERIOR DEL REPUESTO DE PÓLVORA ANTES DE SU RESTAURACIÓN, 2009. Fotografía del autor.



FIGURA 4: ASPECTO INTERIOR DEL REPUESTO DESPUÉS DE LA INTERVENCIÓN, 2011. Fotografía del autor.

y exigía la entrada a la zona sensible del almacén en ángulo de 90°. Dicho esquema respondía a un modelo bastante desarrollado en la época y del que ha quedado algún que otro ejemplo como el del almacén de pólvora del Puerto de la Cruz (Tenerife), aquel con unas dimensiones mayores.<sup>20</sup> El contraste de ambos espacios no solo radica en su tamaño, menor el del atrio que el del almacén, sino también en la elección de las cubiertas, sencilla y plana para el primero y de medio cañón en ladrillo de barro cocido para el segundo. Esta última, efectuada a prueba de bomba, se asienta sobre muros de sillarejo y mampostería, adoptando un sistema de construcción que tiene paralelos en otras obras dieciochescas de Melilla, caso de los almacenes generales de la ciudad.

El repuesto de pólvora de la Batería Real perdió su utilidad original con la entrada del siglo XX, cuando se transforma, primero, en habitáculo para depositar útiles y herramientas de jardinería y, más adelante, en un cuarto de aseo. Como es lógico pensar, tales modificaciones incidieron negativamente en la estructura original del repuesto, en sus paredes, suelo e incluso alguno de sus vanos.

El estudio histórico del almacén fue llevado a cabo en el verano de 2010 a cargo de un equipo interdisciplinar compuesto por arqueólogos e historiadores del arte.<sup>21</sup> Su redacción se enmarca en los trabajos de restauración llevados a efecto en la batería de la Muralla Real de Melilla, merced a un proyecto encargado por la Consejería de Medio Ambiente de la Ciudad Autónoma y que fue redactado por el arquitecto Salvador Moreno Peralta (FIGURAS 3 y 4).<sup>22</sup>

Como ya hemos señalado, todas las actuaciones llevadas a cabo a lo largo del siglo XX respecto al edificio original fueron totalmente espurias y degradantes, por lo que no aportaban absolutamente nada al espacio histórico. Esta realidad, ya

20. ÁLVAREZ PRIETO, José Félix: *Arquitectura militar en las Islas Canarias. Tenerife*, tomo VII. En: <<http://docplayer.es/45939534-Arquitectura-militar-en-las-islas-canarias-jose-felix-alvarez-prieto.html>>.

21. INSTITUTO DE CULTURA MEDITERRÁNEA: *Estudio arqueológico e histórico. Repuesto de pólvora (Batería Real)*. Melilla, Ciudad Autónoma, 2010. Estos trabajos fueron dirigidos por Juan Antonio Bellver Garrido y por Antonio Bravo Nieto.

22. MORENO PERALTA, Salvador, BRAVO NIETO, Antonio & SÁEZ CAZORLA, Jesús Miguel: *Melilla la Vieja. Plan especial de los cuatro recintos fortificados*. Melilla, Ciudad Autónoma, 1999.



FIGURA 5. COMPOSICIÓN Y FORMA DE LA PORTADA INTERIOR UNA VEZ RESTAURADA, 2018. Fotografía del autor.

constatada, fundamentó la propuesta de suprimir las modificaciones y recuperar en lo posible la forma del siglo XVIII.

Además del estudio histórico realizado fue necesario ejecutar un seguimiento de los trabajos, sobre todo, aquellos que tuvieron que ver con la supresión de enfoscados y alicatados modernos. También la realización de un sondeo estratigráfico del suelo para descubrir el piso original, documentado a una profundidad de 25 cm. y cuyo relleno aportó escasos materiales arqueológicos por su reciente datación. En resumidas cuentas, el estudio *in situ* del bloque original del repuesto permitió establecer las líneas fundamentales de la restauración del espacio.

Por un lado, el examen de los muros –tanto interiores como exteriores–, y el sistema de cubrición acompañado de los trabajos de limpieza que permitieron descubrir la morfología de la fábrica de sillería y mampostería. Por otra parte, se consolidó el

nivel del suelo original y se eliminó un acceso de las últimas décadas transformado en vano de ventilación. Con ello, se buscaba la autenticidad de la entrada primitiva y la configuración de la techumbre externa inclinada. Especial atención recibió la portada de unión entre ambos espacios internos, la cual fue objeto de un intenso trabajo de limpieza –pintura aplicada en las pilastras– complementada con la supresión de los marcos de madera y enfoscados modernos provistos de sillares fingidos de relleno (FIGURA 5).

## 2.2. LA PORTADA DE SEPARACIÓN INTERNA

Las reformas, reedificaciones y destrucciones sufridas a lo largo de la Edad Moderna en las murallas y en los edificios de la fortaleza de Melilla, pudo conducir a que se produjera un reciclaje de los materiales de más elevada valía que iban surgiendo de las demoliciones. Esto sería lo que ocurrió con la portada interior que preside el antiguo repuesto de pólvora de la Batería Real. Un compendio de piezas provenientes de una obra anterior y recompuestas de un modo algo arbitrario, con el propósito de proyectar una práctica estética. En realidad, esta «falsa» portada se remata con un arco que ejerce como fajón o refuerzo en la zona de unión con la bóveda ejecutada en ladrillo visto. No obstante, la relación entre el arco y los soportes es totalmente desproporcionada, por cuanto las jambas superponen una serie de sillares pétreos de tamaño y forma irregular, distribuidos sin orden ni concierto. La utilización sistemática de la misma piedra arenisca, en todos ellos, no

libra al conjunto de una apariencia extraña al comprobar que la escasez de recursos materiales o la ignorancia sobre los preceptos de la arquitectura clásica, llevó a sus artífices a colocar piezas molduradas de gran tamaño en la parte inferior de dichas jambas, dispuestas, además, de un modo sobresaliente conforme a las verticales.

Algo que intenta compensarse, con mejor criterio, en la línea de impostas que se refuerza con piezas más trabajadas de fina molduración creciente, en perfiles cóncavos y convexos. Eso sí, diferentes a las piezas de la base donde se magnifican los motivos ornamentales en sus proporciones, acercándolo en su origen a partes tan llamativas de una fachada como el entablamento de la portada o la cornisa de remate. Por lo demás, puede indicarse que la calidad del material, las dimensiones y formas de los sillares, y sobre todo el cariz clasicista más avanzado de las diferentes molduras, facilitan una datación comprendida dentro del margen cronológico de la primera mitad del siglo XVII. Se desconoce la fecha concreta de este proceso de reutilización, aunque hay que destacar que el artífice del montaje carecía de conocimientos de arquitectura tradicional como evidencia la arbitrariedad con la que han sido recolocadas las piezas antiguas. Sería totalmente impensable atribuir este acoplamiento a Juan Martín Zerreño o a alguno de sus maestros de obras, por lo que nos decantamos, más bien, por datarlo en fechas posteriores (FIGURA 6).

La restauración del repuesto permitió consolidar la sillería y mampostería de todas sus caras y recuperar la morfología tanto de la cubierta como de las fábricas originales del interior, bóveda de ladrillo y muros, destacando la limpieza y consolidación de la portada intermedia. Además, se dotó al conjunto de un acceso acorde con la estructura original.



FIGURA 6. PERSPECTIVA DEL REPUESTO DE PÓLVORA DESDE LA BATERÍA REAL UNA VEZ FINALIZADA LA INTERVENCIÓN, 2018. Fotografía del autor.

### 3. EL REPUESTO DE PÓLVORA DEL FUERTE DE VICTORIA GRANDE DE MELILLA

Otro tipo de repuesto de pólvora sería el que se levanta específicamente en el seno de fuertes exteriores al recinto central.<sup>23</sup> Aun siguiendo modelos en parte similares a los anteriormente descritos, la construcción de estos espacios se realizaba reservando algunas de las bóvedas interiores para tal fin. Así sucedió en los fuertes destacados del Cuarto Recinto de Melilla, puesto que todos ellos contaban con baterías artilleras en sus adarves que exigían la existencia de pequeños almacenes de servicio de pólvora cercanos a ellas.

En el presente capítulo vamos a centrarnos en el repuesto de pólvora del fuerte de Victoria Grande, recuperado en una actuación integral que se inició en el año 2010 bajo el impulso de la Consejería de Fomento de la Ciudad Autónoma de Melilla. Antes de la puesta en marcha de las obras y la redacción del proyecto de restauración se ejecutó un estudio histórico pormenorizado del conjunto<sup>24</sup>, cuyos resultados permitieron identificar espacios y elementos de interés sujetos al control de los arqueólogos durante el desarrollo de los trabajos. Con posterioridad, se acometió la redacción del proyecto ejecutado por el arquitecto José Antonio Fernández Fernández, en tanto quedaba la dirección del seguimiento a cargo del Instituto de Cultura Mediterránea.

#### 3.1. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA DEL EDIFICIO

Las continuas renovaciones que las composiciones fortificadas exigen con el paso del tiempo son la causa de las reformas llevadas a cabo en las defensas de Melilla en los primeros decenios del siglo XVIII, así como de las construcciones de varios fuertes exteriores o destacados a las murallas de la ciudad. Uno de ellos fue erigido en la llamada altura del Cubo, una elevación dominante sobre la fortaleza y cuya función era proteger al complejo castrense de la artillería enemiga. Por ello, Victoria Grande podía considerarse como la pieza fundamental de la conservación y pertrecho de Melilla durante los siglos XVIII y XIX (FIGURA 7).

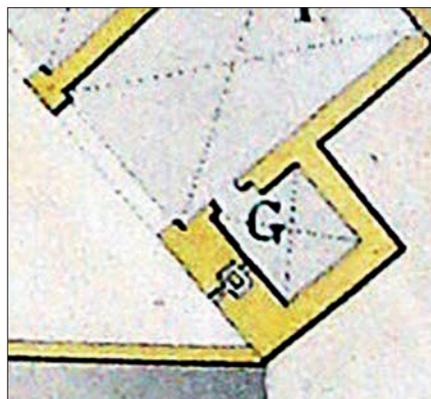


FIGURA 7. FRAGMENTO DEL PLANO DEL FUERTE NUEVO QUE SE HACE EN EL CUBO, QUE REPRESENTA EL REPUESTO DE PÓLVORA DEL FUERTE DE VICTORIA GRANDE, 1736. Instituto de Historia y Cultura Militar.

23. BRAVO NIETO, Antonio: *Ingenieros militares en Melilla. Teoría y práctica de fortificación durante la Edad Moderna. Siglos XVI a XVIII*. Melilla, UNED, 1991.

24. INSTITUTO DE CULTURA MEDITERRÁNEA: *Información histórica, arqueológica y propuestas de actuación para la restauración del fuerte de Victoria Grande*. Melilla, Ciudad Autónoma, 2010.



FIGURAS 8 Y 9. INTERIOR DEL REPUESTO DE PÓLVORA DE VICTORIA GRANDE, ANTES DE LA INTERVENCIÓN, 2010, Y EN 2018. Fotografías del autor.

El proyecto original del fuerte (1736) está firmado por el ingeniero Juan Bernardo de Frosne, aunque la ejecución y reforma fue responsabilidad del también ingeniero Juan Martín Zermeño.<sup>25</sup> En este proyecto el fuerte contaba con un repuesto de pólvora destinado a almacenar dicha munición para servicio de las baterías que se situaban en la explanada superior. En cuanto a su localización resulta destacable la intención del proyectista de proteger este recinto lo máximo posible; tanto es así, que no lo dispone en espacios exteriores – común a otros ejemplos – sino en el interior abovedado, en concreto en el arranque de una de las alas del fuerte donde se situaba la zona con más terraplano del edificio.

Su estructura estaba totalmente protegida; dos de sus lados encajaban en el ancho macizo terraplano que protegía la muralla exterior del fuerte, mientras los dos restantes quedaban expuestos hacia el interior de la fortificación. De estos últimos, el primero, donde se abría la puerta de ingreso, se dotó de un enorme resguardo al cambiar su acceso directo al patio por una estancia abovedada. El segundo muro sí daba directamente al patio, aunque cubierto en su totalidad por la rampa de subida al adarve del complejo. Este último de los lados del repuesto contaba en su centro con el característico sistema de ventilación de los polvorines, a saber, una abertura en recodo que atravesaba el muro de lado a lado para evitar la enfilada directa. Un hueco, por lo demás, que protegía el contenido del almacén ofreciéndole seguridad ante las posibles chispas de fuego que pudieran penetrar, al tiempo que favorecía su ventilación disminuyendo la humedad interna, como sabemos muy perjudicial para la pólvora (FIGURAS 8 y 9).

El fuerte de Victoria Grande mantuvo su función defensiva<sup>26</sup> hasta los primeros años del siglo XX, cuando fue transformado en prisión. Este hecho determina que a lo largo de toda la centuria los elementos originales de su fábrica se fueran deteriorando gravemente, a veces ocultándolos con

25. CARRILLO DE ALBORNOZ, Juan: «Los ingenieros militares Juan y Pedro Martín Cermeño», en *La Ilustración en Cataluña: la obra de los Ingenieros Militares*. Madrid, Ministerio de Defensa, 2010, pp. 168-191.

26. CABALLERO, Felipe et alii: *Relación y descripción del Presidio y Plaza de Melilla*. Madrid, 1764 AGM, Catálogo General de Documentos, sig. 4-5-7-10, nº 6.395.

elementos espurios, otras con añadidos y superposiciones realizadas en diferentes épocas. En numerosas ocasiones se destruyeron igualmente importantes elementos como los suelos originales, los adarves superiores o los sistemas de ventilación de las bóvedas. Durante los estudios previos a la obra de restauración pudo identificarse la estancia rectangular abovedada, que se había documentado como el antiguo repuesto de pólvora. Su estado presentaba una situación irreconocible con manifiestas transformaciones respecto a la fábrica original. Entre tales reformas destacaba la alteración del nivel del suelo, la abertura de una puerta adintelada de acceso directo al patio y la inclusión de una especie de tiro de chimenea que comunicaba, a modo de ventanuco vertical, con la parte alta y exterior del fuerte, rompiendo la bóveda de ladrillo.<sup>27</sup>

Ninguno de estos motivos eran originales, por lo que resultó necesario continuar los trabajos de estudio durante la marcha de las obras. Gracias a ello se pudieron suprimir capa a capa los añadidos y retirar de los muros los morteros de cemento. En el transcurso de dicha operación pudo constatarse que, tanto la puerta directa al patio como la chimenea o hueco cenital, habían sido abiertas tiempo después de la construcción del repuesto, con toda seguridad cuando el espacio fue convertido en celda de castigo de la prisión en la que el fuerte se convirtió durante el siglo XX (FIGURA 10).



FIGURA 10. PUERTA RESTAURADA DEL REPUESTO DE PÓLVORA DE VICTORIA GRANDE EN SU LADO EXTERNO. Fotografía del autor.

27. FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, José Antonio: «Trabajos de rehabilitación en el Cuarto Recinto Fortificado de Melilla: Fuerte de Victoria Grande y Camino Cubierto», *Ákros. Revista de Patrimonio*, 14 (2015), pp. 55-62.

Una vez acometidos estos trabajos pudo tenerse una visión más clara y directa de la configuración de los muros y aparejos primitivos. Así, en uno de los laterales menores aparecieron indicios de la puerta de ingreso original, en el mismo lugar donde la situaba la documentación cartográfica, lo que fue confirmado en cuanto se descarnó el muro correspondiente (FIGURA 11). Con ello, se pudo encontrar un hueco cegado con mampostería que mostraba un arco de medio punto hacia la nave por la que se accedía al repuesto. Despojado el hueco del relleno, el manifiesto grosor del paramento permitió apreciar el rebaje abocinado del intradós, de cara a configurar un doble cerramiento en los extremos, es decir, un arco de medio punto en la parte externa y otro escarzano en la interna, ambos rematados por ladrillos de barro cocido en roscas y jambas.



FIGURA 11. VISTA DE LA PUERTA DEL REPUESTO, DESDE EL INTERIOR, DURANTE LOS TRABAJOS DE RESTAURACIÓN. Fotografía del autor.

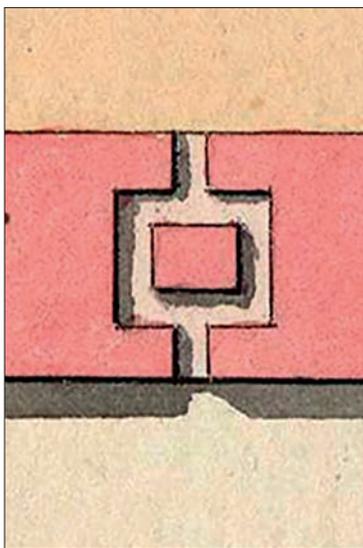


FIGURA 12. DETALLE DE PLANO CON EL SISTEMA DE VENTILACIÓN EN RECODO DEL REPUESTO DE VICTORIA GRANDE, 1791. Archivo General de Simancas, MPS 60.025.

Como hemos indicado anteriormente, durante el proceso de restauración pudo documentarse de manera fehaciente la disposición del referido repuesto y otros datos e información complementaria cruciales para su estudio. Respecto a los materiales destacan los muros de piedra –sillares de arenisca– que constituyen la base del perímetro y remate de los muros menores, en tanto la bóveda de medio cañón y embocadura de la puerta respondían a una fábrica de ladrillo ideal como sabemos –por su flexibilidad y menor peso– para aguantar un bombardeo. A ambos lados de la puerta principal encontramos las aberturas de ventilación en recodo propias de los polvorines, es decir, una aspillera rasgada verticalmente que atraviesa el muro mostrando un ensanchamiento en la parte central del recorrido, donde se sitúa un pilar o macizo de ladrillo que evitaba la enfilada directa del polvorín de un lado al otro. Con ello, se permitía la ventilación al tiempo que evitaban el peligro de descuidos o el efecto de una posible explosión. Es de reseñar, en este punto, que tales huecos no aparecían situados en este lugar en el plano del fuerte de 1736, de ahí que pueda corresponder a una decisión tomada en el mismo momento de su construcción o durante el periodo en el que el polvorín estuvo activo, con la finalidad de proteger aún más el interior del repuesto de posibles accidentes externos (FIGURA 12).

Las pequeñas dimensiones de la edificación no esconden el hecho de que desempeñara un empleo fundamental en el buen funcionamiento de las baterías dispuestas en la explanada superior de la fortificación. Es de reseñar, con todo, el laborioso proceso de suministro de la pólvora hasta un fuerte que se hallaba bastante alejado de la ciudad en su ubicación a extramuros. La pólvora partía

en su origen desde la zona fortificada en la que se encontraba el polvorín general de la ciudad –Primer Recinto–, conduciéndose hasta el fuerte a través de un complejo sistema de galerías de minas subterráneas. Desde el polvorín principal hasta la entrada de la red de túneles, que estaba situada en la Puerta de Santa Ana, había alrededor de 225 metros. Luego otros 525 metros desde la misma puerta hasta la salida de la red de galerías en el patio del fuerte de Victoria Grande, recorrido que se realizaba totalmente a resguardo de cualquier agresión externa. Finalmente desde esta salida hasta el repuesto transcurren unos 25 metros, esta vez, ya al descubierto. El transporte subterráneo de la pólvora, junto al de otros muchos bastimentos y, sobre todo, la circulación de personas, fueron interesantes mecanismos de la actividad de una fortaleza que merece la pena determinar para poder entender la forma en la que interactuaban todas sus partes. Por último, desde el referido repuesto hasta las explanadas superiores donde se asentaban las piezas artilleras se hacía el traslado mediante rampas o escaleras, de modo que servía en última instancia para el uso que tenía encomendado.

Los trabajos de restauración llevados a cabo han consistido fundamentalmente en la supresión de elementos modernos adosados sobre las fábricas originales y en descubrir estructuras de época como la puerta de acceso principal y el sistema de ventilación. Sin embargo, no se alteró la chimenea y ha sido semicerrada la puerta abierta en uno de sus muros con acceso al patio, merced a un sistema que permite la ventilación de la estancia desde el exterior. Con ello, se favorece la comprensión del repuesto en su forma y utilidad original, dejando visibles las huellas que el paso del tiempo ha impregnado en sus muros y bóveda.

#### 4. OTROS REPUESTOS DE PÓLVORA DESAPARECIDOS EN LA MELILLA DEL SIGLO XVIII

En la fortaleza de Melilla existieron otros repuestos de pólvora aparte del almacén principal de la Concepción, este último aún existente y cuya complejidad requiere un estudio monográfico posterior al ser una obra del siglo XVIII totalmente reformada con las técnicas del XIX. El modelo de pequeño almacén de pólvora vinculado a una batería del recinto lo encontramos al menos en cuatro edificios, todos ellos desaparecidos pese a que su estudio nos permitirá obtener una información más precisa sobre dicho modelo arquitectónico.<sup>28</sup>

El primero de ellos se encontraba situado en uno de los vértices de la Plaza de Armas, con objeto de servir de almacén a las baterías del Llares. Conocemos su planta a través de la planimetría de la época y, de ella, podemos colegir grandes diferencias distributivas respecto al repuesto de la Batería Real, a pesar de que continúa aprovechando un lienzo de la fortificación para cubrir dos de sus lados en el primordial objetivo de pertrecho. Su elevada irregularidad responde a la adaptación

28. CÁMARA MUÑOZ, Alicia: «Las fortificaciones de Melilla en el sistema defensivo de la Monarquía española. Siglos XVI al XVIII», en BRAVO NIETO, Antonio & FERNÁNDEZ URIEL, Pilar (dir.): *Historia de Melilla*. Melilla, Ciudad Autónoma, 2006, pp. 332-337.

espacial conforme a la traza del ángulo agudo que configura el extremo de la zona de la muralla donde se enclavaba. De esta manera, se formó un espacio de carácter trapezoidal alejado en su organización interna de los patrones imperantes para esta tipología arquitectónica. Principalmente porque aumentaba el número de dependencias a las que estábamos acostumbrados de dos, que era lo habitual, a cuatro que presenta en este caso concreto para resguardar lo máximo posible la sala central del repuesto, de ahí que se dificultara ostensiblemente el recorrido de acceso con tramos en recodo.

La estancia principal se disponía, entonces, como la última sala del inmueble perfectamente protegida y rodeada en todos sus lados por los anchos paramentos de la muralla y los habitáculos complementarios. Sus dimensiones excedían a las de las restantes habitaciones, mientras su planta trapezoidal quedaba cubierta por una bóveda de rosca de ladrillo, con toda probabilidad de medio cañón.

En la gola del torreón de las Cabras, cercana a la zona de Florentina, existió un repuesto de planta rectangular que surtía las baterías del frente de Mar y Marina y que aparece reflejado en planos de 1722 y 1729. Un documento cartográfico de este último año de 1729 nos muestra asimismo otros dos espacios distintos señalados como «almacén de pólvora»; se trata de un pequeño habitáculo en el caballero de la Concepción y de una bóveda en la Maestranza, pese a que la definición de los planos no permiten aventurar datos concretos complementarios sobre su organización, más allá de su planta rectangular. En todo caso, los cuatro repuestos de pólvora desaparecieron a lo largo del siglo XVIII.

Aparte de los ejemplos analizados, circunscritos todos dentro del modelo de edificio de planta rectangular, también existió en el conjunto de las fortificaciones de Melilla un repuesto o almacén que presentaba una tipología diferente, el denominado como almacén de pólvora de la Florentina inserto dentro del torreón de las Cabras. Aunque ya no existe, sí podemos reconstruir con bastante certeza su forma y acomodo, lo que nos permite ampliar conocimientos sobre tales ejemplares dieciochescos.

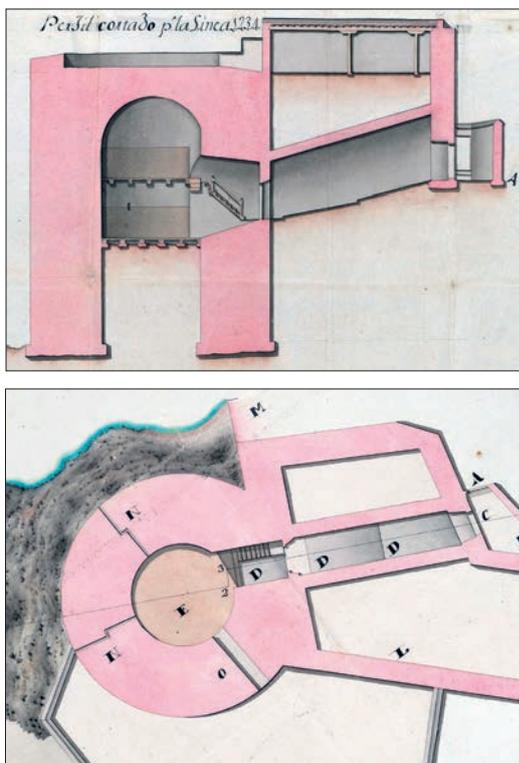
Este almacén fue, sin duda, el polvorín auxiliar más importante de la ciudad y merece una especial atención por su tipología, puesto que fue construido en el interior de un torreón cilíndrico y, por tanto, su composición se adaptaba a esta singular hechura. Debe reseñarse al respecto que el almacén de pólvora principal, denominado de la Concepción, se situaba en el vértice noroeste de la ciudad, en tanto el de Florentina lo hacía en el sureste ocupando, ambos, los dos puntos más alejados del perímetro de sus murallas. Desde luego, tales características se revelaban como elementos de interés que nos hablan de la estudiada disposición de este tipo de arquitecturas.

La primera referencia sobre la construcción del polvorín de Florentina nos la ofrece, en 1773, el ingeniero Juan Caballero, quien recoge su obra como un proyecto que debía realizarse en la ciudad para la mejora de sus defensas y fortificaciones.<sup>29</sup>

---

29. AGM, Cartoteca Histórica, nº 4.692, C-32-18/MEL-G2/19, sin autor, pero de CABALLERO ARIGORRI, Juan: «Plano de la Plaza de Melilla y de sus fortificaciones con parte de el campo del moro», Málaga 6 de agosto de 1773. Existe otro plano igual en Museo Naval 911 (6).

Caballero pudo advertir de la necesidad de contar con un polvorín auxiliar que permitiera abastecer las baterías de los frentes de Mar y de la Marina y, para ello, pensó en habilitar el interior del torreón de las Cabras para tal fin, con una notable capacidad de almacenaje que alcanzaba los 800 quintales (FIGURAS 13 Y 14).



FIGURAS 13 Y 14. PLANO Y PERFIL QUE REPRESENTA EL ACTUAL ESTADO DEL TORREÓN LLAMADO DE LA FLORENTINA HABILITADA SU BÓVEDA PARA ALMACÉN O DEPÓSITO DE PÓLVORA, JOSEPH DE AMPUDIAS Y VALDÉS, 26 DE ABRIL DE 1791. Archivo General de Simancas, MPD 60-024.

El almacén debió realizarse de manera inmediata, pues en 1776 aparece ya en uso y queda perfectamente reflejado en un plano del ingeniero Joseph de Ampudia y Valdés de 1791, que expone tanto la planta como la sección.<sup>30</sup> Su estructura interna está formada por un cilindro de 6,30 metros de diámetro y se cubría con cúpula de media naranja, mientras que desde el nivel del suelo hasta el punto más elevado de la cúpula medía 8,40 metros. El interior, debido a su altura, quedaba organizado en dos plantas a partir de un entarimado intermedio de madera que creaba sendas alturas, la baja con 3,40 metros y la alta con 5 metros. Para acceder al almacén existía una bóveda en pendiente que conectaba con el interior, más adelante complementada con las escaleras de madera que permitían acceder a la zona de mayor elevación.

El sistema de ventilación consistía en dos respiraderos que atravesaban en recodo el ancho muro del torreón, más una llamada «ventana precavida que sirve de respiradero al hueco del primer piso y se comunica por el muro al segundo piso para facilitar la ventilación». En este caso, los mecanismos para conservar

la pólvora seca y evitar desastres seguían las mismas pautas de lo que ya hemos observado en anteriores obras.

Pocos años después, en 1804, se pone en práctica un proyecto para mejorar los sistemas de pararrayos de varios de los polvorines de Melilla. Gracias a este documento conocemos que existía un técnico comisionado para la colocación de tales motivos y que el sistema consistía en un mástil elevado por encima del bloque arquitectónico, del que arrancaba un entramado de cadenas de hierro que venían a finalizar en huecos repletos de agua –dos en cada lado del torreón–, con el propósito de evitar desastres. En el citado proyecto de Florentina se planteaba si las cadenas debían conducir la fuerza del rayo hacia cisternas excavadas en la roca o,

30. AGS, MPD 60-024. AMPUDIA Y VALDÉS, Joseph de: «Plano y perfil que representa el actual estado del torreón llamado de la Florentina habilitada su bóveda para almacén o depósito de pólvora», 26 de abril de 1791.

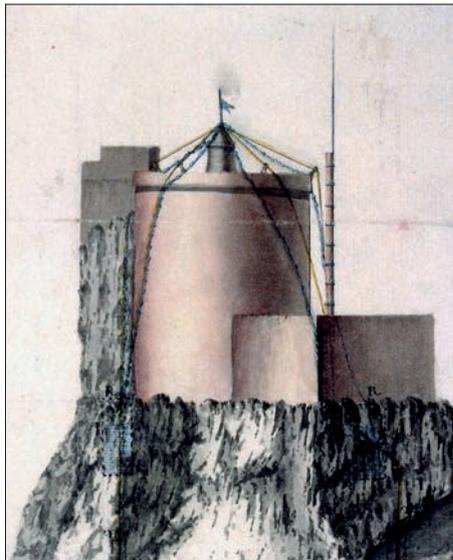


FIGURA 15. PLANO Y VISTAS POR LA LÍNEA INFERIOR DEL MARCO, DE LOS DOS ALMACENES DE PÓLVORA CONCEPCIÓN Y FLORENTINA, DE LA PLAZA DE MELILLA, EN LOS QUE SE PROPONE CORREGIR LOS PARA-RAYOS, PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX. Instituto de Historia y Cultura Militar, 4702.

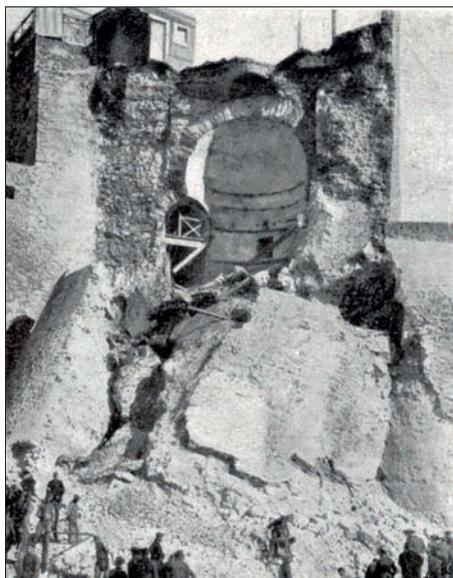


FIGURA 16. FOTOGRAFÍA DEL DERRUMBE DEL TORREÓN DE LAS CABRAS. REVISTA BLANCO Y NEGRO DE 13 DE MARZO DE 1927.

bien, a espacios perforados a un nivel más bajo en conexión con el mar.<sup>31</sup> Finalmente se optó por la segunda alternativa, más laboriosa y segura, pudiéndose señalar que este edificio no sufrió nunca ninguna voladura y, eso, que estuvo en uso hasta bien entrado el siglo XIX (FIGURA 15).<sup>32</sup>

A principios del siglo XX se presentaba como una construcción sin actividad alguna y con un oscuro devenir futuro que desembocó en su desaparición por un desgraciado accidente. El suceso acaeció el 13 de marzo de 1927, cuando el torreón de las Cabras y el polvorín que albergaba dentro experimentaron un importante derrumbe parcial responsable de la muerte de varias personas (FIGURA 16). La fotografía de la noticia publicada en aquellos momentos documenta a la perfección el estado resultante del referido polvorín, cuya estructura quedó seccionada en su mitad ofreciendo una vista nítida y clarificativa del interior. Algo que nos ayuda a confirmar que el terrapleno central del torreón había sido vaciado parcialmente para construir un polvorín que contaba con muros y cúpula de ladrillo. Se trataba, por tanto, de una obra dentro de otra obra, lo que posiblemente y con el paso del tiempo –unos 150 años– terminó debilitando el bloque macizo del viejo torreón del siglo XVI y facilitó también una ruina que desembocó en su hundimiento. La fotografía nos permite apreciar el sistema de bóveda de media naranja, el uso del ladrillo en las paredes y recubrimiento, el túnel que daba acceso al interior con bóveda de medio cañón y otros aspectos menores como los entarimados y los sistemas de ventilación.

## CONCLUSIONES

En definitiva, los ejemplos de repuestos analizados muestran, por un lado, la importancia de esta tipología arquitectónica en la definición

31. AGM, Cartoteca Histórica, 4702, «Plano y vistas por la línea inferior del marco, de los dos Almacenes de Pólvora Concepción y Florentina, de la Plaza de Melilla, en los que se propone corregir los para-rayos», s/f.

32. BRAVO NIETO, Antonio: *Cartografía histórica de Melilla*. Melilla, Ciudad Autónoma, 1997, pp. 83-110.

material de las fortificaciones, habida cuenta del acusado papel de suma utilidad que desempeñaron incidiendo en estructuras sobrias, macizas y desornamentadas. Por otro, su reciente restauración ha permitido la puesta en valor de tales edificios, el esclarecimiento de detalles acerca de los modelos utilizados y la comprensión de su forma y función por parte de las personas que visitan el conjunto fortificado. Del mismo modo, habría que subrayar el papel que tienen tanto el estudio previo de los monumentos como el seguimiento de las obras por personal formado en las disciplinas de historia del arte y arqueología, de cara a obtener resultados contrastados y fieles al espíritu de las fábricas originales de los monumentos.

En el caso de los repuestos considerados, tales cuestiones no dejan de transformarlos en interesantes e imprescindibles capítulos para entender la actividad de una fortaleza durante la Edad Moderna.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ PRIETO, José Félix: *Arquitectura militar en las Islas Canarias. Tenerife*, tomo VII. En: <http://docplayer.es/45939534-Arquitectura-militar-en-las-islas-canarias-jose-felix-alvarez-prieto.html>
- BENEDICTO JUSTO, Ana María: «Almacenes de pólvora y explosivos en la segunda mitad del siglo XIX. Un estudio tipológico», *Scripta Nova*, VII, 147 (2003), s/p.
- BRAVO NIETO, Antonio: *Ingenieros militares en Melilla. Teoría y práctica de fortificación durante la Edad Moderna. Siglos XVI a XVIII*. Melilla, UNED, 1991.
- ÁLVAREZ PRIETO, José Félix: *Cartografía histórica de Melilla*. Melilla, Ciudad Autónoma, 1997.
- CABALLERO, Felipe *et alii*: *Relación y descripción del Presidio y Plaza de Melilla*. Madrid, 1764 (Servicio Histórico Militar, sig. 4-5-7-10, n<sup>o</sup> 6.395).
- CÁMARA MUÑOZ, Alicia: «El sistema de fortificación de costas en el reinado de Felipe II: la costa norte de África y la fortificación de Melilla en el siglo XVI», en *Melilla en la historia: sus fortificaciones*. Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1991, pp. 29-42.
- CÁMARA MUÑOZ, Alicia: «Las fortificaciones de Melilla en el sistema defensivo de la Monarquía española. Siglos XVI al XVIII», en BRAVO NIETO, Antonio & FERNÁNDEZ URIEL, Pilar (dir.): *Historia de Melilla*. Melilla, Ciudad Autónoma, 2006, pp. 311-338.
- CARRILLO DE ALBORNOZ, Juan: «Los ingenieros militares Juan y Pedro Martín Cermeño», en *La Ilustración en Cataluña: la obra de los Ingenieros Militares*. Madrid, Ministerio de Defensa, 2010, pp. 168-191.
- FERNÁNDEZ DE MEDRANO, Sebastián: *El ingeniero de la Moderna Architectura Militar*, t. 1 y II. Bruselas, Lambert Marchant, 1687.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, José Antonio: «Trabajos de rehabilitación en el Cuarto Recinto Fortificado de Melilla: Fuerte de Victoria Grande y Camino Cubierto», *Akros. Revista de Patrimonio*, 14 (2015), pp. 55-62.
- GINOVART, Josep Lluís i: «El contexto del saber constructivo del ingeniero militar en el arte abaluartado en el territorio y plaza de Tortosa (1580-1852)», en SEGOVIA, Francisco & NOVOA, Manuel (coords.): *El arte abaluartado en Cataluña. Estrategia de defensa en el siglo XVIII*. Madrid, Ministerio de Defensa, 2013, pp. 3-25.
- NOVOA, Manuel: «La mecánica ilustrada en los ingenieros militares españoles. El proyecto de los almacenes de pólvora (1715-1798)», *Informes de la construcción*, 67, n<sup>o</sup> 539 (2015), s/p.
- INSTITUTO DE CULTURA MEDITERRÁNEA: *Estudio arqueológico e histórico. Repuesto de pólvora (Batería Real)*. Melilla, Ciudad Autónoma, 2010.
- INSTITUTO DE CULTURA MEDITERRÁNEA: *Información histórica, arqueológica y propuestas de actuación para la restauración del fuerte de Victoria Grande*. Melilla, Ciudad Autónoma, 2010.
- LUCUZE, Pedro de: *Principios de fortificación que contienen las definiciones de los términos principales de las obras de Plaza y de Campaña....* Barcelona, Por Thomás Piferer, 1772.
- MORENO PERALTA, Salvador, BRAVO NIETO, Antonio & SÁEZ CAZORLA, Jesús Miguel: *Melilla la Vieja. Plan especial de los cuatro recintos fortificados*. Melilla, Ciudad Autónoma, 1999.
- MÜLLER, John: *A treatise containing the elementary part of fortification, regular and irregular*. Londres, Printed for F. Wingrave, 1799.
- MUÑOZ CORBALÁN, Juan Miguel: *Jorge Próspero Verboom. Ingeniero flamenco de la monarquía hispánica*. Madrid, Fundación Juanelo Turriano, 2015.

PALACIO RAMOS, Rafael: «El corregimiento de las cuatro Villas de la Costa del Mar, paradigma del complicado proceso de racionalización de las fortificaciones costeras a lo largo del siglo XVII», *Revista de Historia Militar*, 102 (2007), pp. 67-97.

PALACIO RAMOS, Rafael: «La batería de Cabo Menor en Santander: historia y potencial arqueológico», *Sautuola*, 16-17 (2010-2012), pp. 333-342.



# LA RESTAURACIÓN DEL CASTILLO DE GUADAMUR EN EL SIGLO XIX COMO EXPRESIÓN DEL ROMANTICISMO EN ESPAÑA

## THE RESTORATION OF GUADAMUR CASTLE IN THE XIX<sup>th</sup> CENTURY AS AN EXPRESSION OF ROMANTICISM IN SPAIN

Alejandro de la Fuente Escribano<sup>1</sup>

Recibido: 18/06/2018 · Aceptado: 13/07/2019  
DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2019.23107>

### Resumen

Tras muchos años de abandono y en estado de ruina, el castillo de Guadamur (Toledo) fue restaurado entre 1887 y 1900 por Carlos Morenés y Tord, IV Barón de las Cuatro Torres, VI conde del Asalto, bajo el asesoramiento de Jerónimo López de Ayala. Esta recuperación material puede ser interpretada como la culminación de un proceso iniciado a finales del siglo XVIII, sustentado por la ideología romántica y la reivindicación del medievalismo. Gracias al análisis de los libros de viajes, como nuevo género literario, y los testimonios de los periodistas románticos comprendemos la génesis de la recuperación y puesta en valor de un indudable monumento histórico-artístico.

### Palabras clave

Castillo de Guadamur; Guadamur; romanticismo; medievalismo; libros de viaje; conde del Asalto.

### Abstract

After many years of abandonment and in a state of ruin, the castle of Guadamur (Toledo) was restored between 1887 and 1900 by Carlos Morenés and Tord, IV Baron de Cuatro Torres, VI Count of Asalto, under the supervision of Jerónimo López de Ayala. This material recovery can be interpreted as the culmination of a process that begun in the late eighteenth century and that was supported by the romantic ideology and the medieval revival. Thanks to the analysis of travel books, as a new literary genre, and testimonies of romantic journalists,

---

1. Universidad Rey Juan Carlos. C. e.: [alejandro.delafuente@urjc.es](mailto:alejandro.delafuente@urjc.es)

we understand the genesis of the recovery and enhancement of an undoubted historical-artistic monument.

**Keywords**

Castle of Guadamur; Guadamur; romanticism; medievalism; book travels; Count of Asalto.

.....

EL CASTILLO DE GUADAMUR, una de las más bellas fortalezas del periodo tardomedieval castellano, habría comenzado a edificarse, de acuerdo con Ruiz Alonso<sup>2</sup> y Franco Silva<sup>3</sup>, en torno al año 1468, en mitad del conflicto de poder entre Enrique IV y su hermanastro el infante Alfonso. En este contexto, Enrique IV recuperará su puesto gracias a la acción de un noble, Pedro López de Ayala, II Señor de Guadamur y alcaide mayor de la ciudad de Toledo. Continuando con una tradición muy familiar en los Trastámara, la de otorgar mercedes, Enrique IV recompensará al Ayala con el título de conde de Fuensalida y el permiso para continuar las obras de su castillo<sup>4</sup>.

A tenor de este permiso, debemos colegir que es muy probable que la fortaleza ya hubiera comenzado a erigirse en tiempos del II Señor de Guadamur<sup>5</sup>, precisamente con el objetivo por parte del noble de levantar un lugar seguro, cercano a Toledo, para refugiarse en momentos de tensión e inestabilidad en la ciudad<sup>6</sup>. Bastiones nobles como el de Guadamur, en palabras de Palencia Herrejón, «denotan una posición económica y política singular, pero manifiestan, por encima de todo, una intención de simbolizar su poder, de competir –también en el terreno del arte– con otros grandes linajes toledanos»<sup>7</sup>. En otras palabras, siguiendo a Ruiz Alonso, el castillo será en estos años «uno de los centros vitales de la estrategia de poder del I Conde»<sup>8</sup>.

En definitiva, en este contexto descrito, Pedro López de Ayala, apodado *el Mozo*, será el fundador del castillo de Guadamur<sup>9</sup>. No obstante, debemos indicar con rigor que la fortaleza sería edificada en al menos dos fases, separadas por unos cien años. En la primera, en torno a 1466 y 1472, habría tenido lugar la edificación del primer cuerpo del palacio, la torre del homenaje, el foso o cava y la barrera<sup>10</sup>. En una segunda fase, ya en el siglo XVI, se ampliaría a un segundo cuerpo el palacio, con la creación de un enorme aljibe debajo del patio y se llevarían a cabo reformas en algunas estancias.

El palacio o patio de armas presenta una planta rectangular de 20 metros de lado y 12 metros de altura, rematado en cada uno de sus ángulos con cubos o torreones. En la parte central de cada lienzo, destacan los elementos quizá más originales de

2. RUIZ ALONSO, José María, «La ‘Extremadura chiquita’ a finales del siglo XVIII. Recreaciones del castillo guadamurenses a la luz de las relaciones de Tomás López», *Anales Toledanos*, 29 (1992), pp. 183-226.

3. FRANCO SILVA, Alfonso: *El Condado de Fuensalida en la Baja Edad Media*. Cádiz, Universidad de Cádiz, 1994.

4. España. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo Histórico de la Nobleza, FRÍAS, C. 10, D. 8

5. Como así apuntaría también el hecho de situarse sobre la puerta principal del castillo los escudos de armas de Castañeda (por Elvira de Castañeda, su madre) y el de los Silva (por María de Silva, su mujer), junto al escudo familiar de los Ayala.

6. Entre sus objetivos, Pedro López de Ayala ambicionaba consolidar el señorío que su padre, Pedro López de Ayala, *el Tuerto*, había creado sobre varias comunidades libres cercanas a Toledo.

7. PALENCIA HERREJÓN, Juan Ramón: «Elementos simbólicos de poder de la nobleza urbana en Castilla: los Ayala de Toledo al final del Medievo», *En la España medieval*, 18 (1995), p. 278

8. RUIZ ALONSO, José María: «La ‘Extremadura chiquita’...», pp. 183-226.

9. Sobre la autoría del arquitecto, la hipótesis más señalada apuntaría a Juan Guas, al entender como elementos propios de su estilo la escaragüaita, el matacán corrido o los cubos de influencia italiana. Para un análisis más profundo, véase: JIMÉNEZ, José Miguel: «El arquitecto Juan Guas (a. 1453-1496), la primera fortificación española de transición y los modelos italianos», en RUIBAL RODRÍGUEZ, Amador (coord.): *Actas del III Congreso de Castellología Ibérica*. Guadalajara, 2005, pp. 609-632.

10. BENITO RUANO, Eloy: «Un incidente en Polán (1470)», *Anales toledanos*, 11 (1976), p. 34.

la fortaleza: los esperontes. Este sistema de puntas de flecha o resaltes triangulares, muy infrecuente en la España tardomedieval<sup>11</sup>, surge, como indica Luis de Mora Figueroa, como solución a la «vulnerabilidad de las torres de flanqueo frente a la creciente eficacia de la artillería de la pólvora», con el objetivo de restar penetración o impacto de los proyectiles<sup>12</sup>. En este sentido, será hacia 1440, pocos años antes de edificarse el palacio de Guadamur, cuando León Battista Alberti en su ensayo *Sobre el arte de la construcción* comience a defender las ventajas de los fuertes en forma



FIGURA 1. VISTA AÉREA ACTUAL DEL PAISAJE DE GUADAMUR (TOLEDO) CON EL CASTILLO AL ESTE DE LA LOCALIDAD, SOBRE EL LLAMADO CERRO DE LA ERMITA.



FIGURA 2. VISTA AÉREA ACTUAL DEL CASTILLO DESDE EL LADO SUR. EL INMUEBLE FUE DECLARADO EN 1964 MONUMENTO-HISTÓRICO ARTÍSTICO A TRAVÉS DEL DECRETO 2068/1964, DE 18 DE JUNIO.

11. El sistema de esperontes de Guadamur tan solo lo encontraríamos actualmente en la fortaleza de Cuzcurrita del Río Tirón (La Rioja), construida en el siglo XV, y en menor medida en edificaciones posteriores como Belvis de Monroy (Cáceres) y en la muralla del castillo de Salses (Rosellón).

12. DE MORA-FIGUEROA, Luis: *Comentarios iconográficos sobre el Castillo de Guadamur, en tierras de Toledo*. Cádiz, Universidad de Cádiz, 1994, p. 32.

de estrella. Otros autores italianos se unirán a esta idea y muy pronto comenzaría a hablarse en Italia del estilo moderno o traza italiana como única solución contra el poder de la pólvora<sup>13</sup>.

En cuanto a la torre del homenaje, con una base de 10 por 15 metros y una altura de 30 m, es fiel expresión de las construcciones castellanas del siglo XV, así como elemento fundamental para la defensa y control del sitio. Cuenta con cuatro niveles y está coronada con seis garitas o escaragüaitas que suponen un curioso endemismo en la castelología europea de plena vigencia en la segunda mitad del siglo XV<sup>14</sup>. El resultado, en suma, un castillo-fortaleza señorial de una estructura excepcional, que se mantendrá, con ciertas alteraciones como veremos, hasta nuestros días (Figuras 1 y 2). Ubicado en el llamado cerro de la Ermita, de cara a la villa, su atractivo para el espectador quizá resida en esa «arrogante figura» al decir de Lampérez<sup>15</sup> o mejor, siguiendo a Edward Cooper, en esa «armonía visual» dada por «la repetición de elementos triangulares y por el amontonamiento de masas en los ángulos»<sup>16</sup>.

En cualquier caso, esta naturaleza militar y defensiva del castillo se mantendrá al menos hasta el siglo XVI, ya que progresivamente irá acentuándose un carácter cortesano o señorial, confirmado definitivamente con la erección del segundo cuerpo, que supondrá su transformación en un espacioso patio-palacio de tres plantas. No obstante, no será preciso aún este carácter señorial para acoger antes a ilustres invitados como Felipe el Hermoso el 11 de julio de 1502. De acuerdo con el cronista Antonio de Lalaing en su *Relación del viaje Felipe por España*, aquel día, Felipe, «hallándose un poco débil y delicado, por los grandes calores y los vapores pestilentes de la ciudad, fue, para cambiar de aire, a jugar con algunos de sus grandes señores a un castillo y pueblo llamado Guadamur [...] donde el conde de Fuensalida, señor del lugar, le recibió y obsequió muy bien, y, para pasar el tiempo, hubo corrida de toros»<sup>17</sup>.

Una de las razones que llevarían al rey Felipe a Guadamur se encuentra el hecho de que por entonces Guadamur era considerado, incluso en pleno estío toledano, «plaza agradable y fresca, a causa de las aguas y cisternas que allí abundan»<sup>18</sup>. Sin embargo, el hecho diferencial que explicaría esta visita del rey sería que Pedro López de Ayala, III Conde de Fuensalida, nieto del fundador del castillo, nunca habría escondido su apoyo a Felipe frente a Fernando, siendo, de acuerdo con Franco

13. PARKER, Geoffrey: *Historia de la Guerra*. Madrid, Akal, 2010, p. 112.

14. DE MORA-FIGUEROA, Luis: *Comentarios iconográficos...* p. 20. Torres homenaje similares a la de Guadamur que podemos localizar en Castilla son, por ejemplo, la torre del Alcázar de Segovia o la del castillo de Peñafiel y Torrelobatón (Valladolid). Otra fortaleza, también cercana a la nuestra y dotada de escaragüaitas, aunque más toscas, es el castillo de Oropesa (Toledo), construido por los Álvarez de Toledo a comienzos del siglo XV.

15. LAMPÉREZ, Vicente: *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*. Maxtor, 1922, p. 272.

16. COOPER, Edward: «Proyectada restauración del castillo de Guadamur (Toledo): monumento nacional», en *V Congreso de Arqueología Medieval Española. Actas. Valladolid, 22 a 27 de marzo de 1999*. Toledo, Consejería de Educación y Cultura, 2001, p. 928.

17. GARCÍA RODRÍGUEZ, Emilio: «Toledo y sus visitantes extranjeros hasta 1561», *Toletum*, 1 (1955), p. 21.

18. *Ibidem*

Silva, uno de los aristócratas más afectos al nuevo rey<sup>19</sup>. Todo esto, pues, nos ayuda a comprender la influencia de los Ayala en esta época, así como la posición central de su fortín, como símbolo de poder y espacio de representación social.

A lo largo de todo el siglo XVI el edificio se mantendrá en uso activo y valorado. Sabemos, por las relaciones topográficas de Felipe II, que en 1576 continuaba en buen estado y con un representante del Conde a su cargo y responsabilidad. Así, como puede leerse en este documento, el 12 de febrero de ese año, varios vecinos de la villa declararían ante el escribano Luis de Mendoza que el pueblo «tiene un castillo a la parte de oriente, de muy buena fábrica y hechura con su cava a la redonda, y que es hecho de argamasa, y que tiene sus armar antiguas de tiros de hierro colado y de bronce, y armas de armas y escopetas, y tiene su alcaide con su salario puesto el dicho Conde de Fuensalida, y que no tiene ninguna preeminencia»<sup>20</sup>.

Siguiendo con esta línea de ilustres visitantes, algunos autores han asegurado, aunque sin fundamento histórico, que habrían pasado por el lugar otras relevantes figuras como el cardenal Cisneros,<sup>21</sup> el emperador Carlos V<sup>22</sup> y la princesa de Éboli. En el caso de Ana Mendoza de la Cerda, el estudio biográfico de Gaspar Muro confirmaría con claridad que la princesa, tras su encierro en Pinto, no sería recluida en el castillo de Guadamur en 1580, sino en el de San Torcaz (Madrid). Así, en una carta dirigida a Felipe II el 7 de noviembre de 1579 Mateo Vázquez señalaría que la fortaleza del Conde «parece que no está sino en otro lugar tres leguas de allí [respecto a la villa de Fuensalida], que se llama Guadamur, y que es muy fuerte y de mucho y buen aposento»<sup>23</sup>. Este escrito, aunque escueto y poco preciso, hace pensar que el castillo tendría en aquellos años una función de cárcel. Una idea que Richard Kagan confirmaría al afirmar que en este lugar fue recluido por la Inquisición el visionario Miguel de Piedrola Beaumont, quien, junto a otra adivina, Lucrecia de León, había profetizado la destrucción de España en 1588 y otra serie de calamidades y designios<sup>24</sup>. El Santo Oficio elaboraría en 1590 para el propio Felipe II un detallado plano del castillo y prisión de Piedrola<sup>25</sup>.

No obstante, este tipo de situaciones en las que los castillos o palacios rurales de los nobles gozarían de cierta importancia política o estratégica, comenzará a cambiar por lo general ya en este siglo XVI. Torres Balbás señalaba que, en especial a finales de siglo, coincidiendo con el establecimiento de la corte en Madrid, muchos nobles castellanos abandonarían «la vida rural, el patriarcado sobre los labriegos y la directa vigilancia de sus grandes posesiones, trasladándose junto al monarca

19. Apoyo que, no en vano, le permitiría al III conde ser nombrado el 21 de agosto de 1506 Montero Mayor del rey con un salario de 100.000 maravedíes. Véase: FRANCO SILVA: *El Condado de Fuensalida...*, p. 98.

20. VIÑAS MEY, Carmelo y PAZ, Ramón: *Relaciones histórico-geográfico-estadísticas de los pueblos de España hechas por iniciativa de Felipe II: Reino de Toledo*. Madrid, Instituto Balmes de Sociología, 1971, p. 431.

21. VELO NIETO, Gervasio: «Castillo de Guadamur», *Hidalguía*, 16 (1956), p. 403.

22. LÓPEZ de AYALA, Jerónimo: «De la excursión a Guadamur. Lo que es el castillo», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1 (1893), p. 51.

23. MURO, Gaspar: *Vida de la princesa de Éboli*, Madrid, Librería Mariano Murillo, 1877, p. 155.

24. KAGAN, Robert: *Los sueños de Lucrecia: política y profecía en la España del siglo XVI*. San Sebastián, Nerea, 2005, p. 121.

25. AHN, INQUISICIÓN, Leg. 3077/31. Destaca la singularidad del plano del edificio por su calidad artística, pero en especial por los escasos documentos de este tipo, producidos por el Santo Oficio, que se conservan hoy día.

tras la limosna del favor regio»<sup>26</sup>. En el caso de Guadamur, el castillo seguirá en el siglo XVII custodiado por alcaides<sup>27</sup> bajo el dominio de los condes de Fuensalida, manteniendo aún un carácter defensivo con una armería dotada de instrumentos preparados para el combate. De esta manera, agotada Castilla, Felipe IV solicitará al VI Conde de Fuensalida armamento del castillo hasta en tres ocasiones (1637, 1641 y 1659) con el fin de apagar los múltiples fuegos de la Guerra de los Treinta Años, Cataluña, Portugal, etc.<sup>28</sup> Como veremos más adelante, la armería del edificio seguirá teniendo, salvando los años de abandono, un cierto protagonismo por la buena suma y calidad de sus objetos militares<sup>29</sup>.

Al menos desde mediados del siglo XVIII el palacio habría perdido ya esta función señorial y militar, manifestando un principio de abandono. Así podemos comprobarlo en las cuentas de Manuel López de Ayala y Fernández de Velasco, XIII Conde, donde en 1742 se declaran en arrendamiento «unas piezas del castillo para echar granos»<sup>30</sup>. Asimismo, una década después en el Catastro del Marqués de la Ensenada se hablará de «un fuerte o castillo inmediato a la población... aislado con la cava que le circunda, el cual se compone de una torre, una Plaza de Armas, y distintas piezas medio arruinadas»<sup>31</sup>. ¿Hasta qué punto se encontraban los propietarios desvinculados de su fortaleza? Si en tiempos anteriores parece haber actuado como segunda vivienda o residencia de verano, estos testimonios apuntan a un evidente abandono y desinterés, con unos propietarios asentados en la capital y desprovisto ya de alcaide o persona responsable de la seguridad del sitio<sup>32</sup>.

Es en este punto de nuestra narración donde debemos destacar la información y las ideas que nos aporta una fuente fundamental del siglo XVIII, como son las Relaciones de Lorenzana. A iniciativa del por entonces obispo Lorenzana, y con la ayuda de Tomás López, geógrafo del rey, se ideará un cuestionario para recabar información de los pueblos de Toledo y crear un diccionario geográfico e histórico. En particular, estas preguntas debían ser respondidas por los vicarios, jueces eclesiásticos o curas párrocos del arzobispado de Toledo. En el caso de Guadamur, sería el sacerdote de la villa, Juan José de Funes, el encargado de responder a estas preguntas en el año 1788.<sup>33</sup> Así, de manera sucinta, pero precisa, el cronista irá des-

26. TORRES BALBÁS, Leopoldo: «De cómo desaparecen los antiguos palacios de la nobleza castellana», *Arquitectura*, 48 (1923), p. 145.

27. A propósito de ello, Ruiz Alonso analiza lo que considera un curioso «anacronismo feudal» que se daba en las relaciones entre el conde y el alcaide en el siglo XVI y posiblemente en el XVII. El pleito-homenaje, como fórmula para nombrar alcaides, revestía todo un ceremonial medieval con un contenido económico y jurídico propio de tiempos anteriores (*inmixtio manuum*, juramento sobre los evangelios, *auxilium* y *beneficium*, etc.). Véase RUIZ ALONSO, José María: *Guadamur: historia del castillo...*

28. España. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo Histórico de la Nobleza, OROPESA/FUENSALIDA, Cat. 21, nº 6.

29. En este sentido, ya desde un principio sus fundadores, los Ayala, estarían vinculados con frecuencia a actividades de carácter bélico, participando en guerras y conflictos, como alcaides y alguaciles de Toledo.

30. España. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo Histórico de la Nobleza, OROPESA/FUENSALIDA, Leg. 282, nº 5.

31. Archivo Histórico Provincial de Toledo, HACIENDA, H-300, pp. 123-124.

32. Velo Nieto cree que su decadencia se remonta al siglo XVI, en tiempos del III conde, a raíz de la venta a sus vasallos de las tierras que venía cultivando, a cambio de un censo enfiteútico, que cada vecino debía entregar todos los años. Véase: VELO NIETO, Gervasio: «Castillo de Guadamur...» p. 418.

33. *Diccionario geográfico de España. Toledo (II)*. BNE, Ms. 7309, fol. 146-149.

cribiendo con sus palabras todo aquello que va observando en su recorrido por el castillo, aportando interesantes datos sobre la existencia y ubicación de algunos elementos hoy perdidos. Si bien, nos interesa en especial para nuestro estudio la valoración que realiza el párroco del estado de conservación de la fortaleza<sup>34</sup>.

A través de una lectura de este documento, podemos crearnos una imagen del grado de abandono del sitio. Por ejemplo, cuando se señala el mal estado de algunas inscripciones que en un pasado habrían ocupado sitio en varias estancias («Otras inscripciones hay, pero por no percibirse bien no se pueden poner, pues están muy confusas y borradas») y la ruina precisamente de alguna de estas salas («y a los veintiséis escalones se encuentra otra sala con bóveda, no tan destruida como las demás...»). Asimismo, las descripciones del aspecto exterior del edificio también evidencian este deterioro, como cuando se alude al estado del recinto exterior («si bien que no en todas partes o extremos de la obra está con sus antiguas almenas y otros detalles, pues el circo de la muralla está desmantelado»). Por las palabras del sacerdote, interpretamos que la estructura original del edificio se mantenía («se observa que la torre y los lienzos de las demás paredes están firmes, sin aberturas y sin perder todavía sus líneas») concentrándose, según la crónica, los mayores desperfectos en el interior.

Sin embargo, y pese a la importancia para nuestro trabajo de lo anteriormente citado, merece destacarse la última frase de Juan José de Funes en su descripción: «Un castillo de esta clase es lástima no se repare y se ponga el mejor cuidado en su conservación. Lo cierto es que, si lo van dejando, se arruinará con el tiempo y, reparándolo ahora, podrían habitarlo muchos vecinos y estaría limpio y curioso»<sup>35</sup>.

Este testimonio puede ser interpretado de maneras muy diversas<sup>36</sup>. En cualquier caso, se trata de la primera denuncia del mal estado de conservación del edificio. Observamos, asimismo, en las palabras del párroco una cierta conciencia social sobre la conveniencia de que «un castillo de esta clase» se repare y conserve, con fines prácticos y de habitabilidad. Pero yendo más lejos: ¿Puede considerarse esta denuncia del párroco un incipiente alegato por la defensa, en clave cultural, de un edificio medieval? Aunque no parece posible, sí debemos en cambio subrayar el importante precedente, en el ámbito del patrimonio, que supondrá la idea por parte de Lorenzana de emprender esas relaciones o descripciones de edificios y poblaciones de la diócesis. Considerando el carácter ilustrado del obispo, posteriormente cardenal, esta iniciativa podemos interpretarla como un primer instrumento de conservación preventiva en el marco de una conciencia de establecer censos o inventarios de las riquezas patrimoniales del país.

Como señala Peris Sánchez, hasta la Ilustración, la intervención sobre la arquitectura construida se plantea con fines prácticos, para resolver problemas funcionales

34. Para un análisis profundo de la crónica de Juan José de Funes véase: RUIZ ALONSO, José María: «La Extremadura...», pp. 204-226.

35. *Diccionario geográfico de España...* fol. 149.

36. Ruiz Alonso entiende esta alusión al abandono como una crítica al señor y como una petición o recomendación por parte del párroco para que se permita el usufructo del castillo por los vecinos. Un contenido social, propio en apariencia de un hombre instruido e influido por la ideología ilustrada. Véase: RUIZ ALONSO, José María: «La Extremadura...», p. 226.

o constructivos, para subsanar deficiencias en la edificación o introducir mejoras en su funcionamiento.<sup>37</sup> En otros casos, las intervenciones se definirán como afirmaciones políticas o culturales, prevaleciendo en muchas intervenciones un estilo sobre otro, especialmente restauraciones barrocas o neoclásicas que eliminan o transforman las partes anteriores. Así, a lo largo del siglo XVIII asistiremos, por ejemplo, a restauraciones de obras góticas en las que se añaden o modifican elementos ajenos e independientes de la fábrica medieval.<sup>38</sup>

A una falta de conocimiento de los estilos medievales por parte de los arquitectos españoles, debemos sumarle el desinterés que a principios del siglo XIX existía por los monumentos de época feudal. De forma gradual, a raíz de varios acontecimientos, como la destrucción sistemática de patrimonio medieval durante la Revolución Francesa, irá configurándose una nueva mentalidad que acabará conllevando, primero en Francia, Alemania e Italia y más tarde en España, la valoración de los historicismos y los estilos medievales.

En este largo camino hacia la revalorización del medievalismo, el romanticismo tendrá un papel fundamental como nueva y revolucionaria corriente de pensamiento. Aunque su precisa definición no está exenta de problemas, podemos afirmar que el romanticismo supondrá un cambio profundo en los valores estéticos, al poner el acento en la sensibilidad personal, en las emociones y en las experiencias subjetivas. Este aspecto es esencial, ya que con él nacerá una nueva valoración de la obra de arte, situándose la parte emocional como criterio a un nivel igual o superior a la parte racional. En otras palabras, cambiará la actitud de enfrentarse al monumento<sup>39</sup>.

Será en este contexto donde debemos ubicar el origen de los libros de viaje como un novedoso género literario hijo de las ideas románticas en boga. Sin duda, estos libros, manuales o guías de viaje serán unos excelentes vehículos para despertar y motivar el interés de la sociedad por monumentos como el castillo de Guadamur. Muchos viajeros sentirán necesidad de recorrer países y regiones enteras, propias o foráneas, con el fin de visitar edificios en ruinas, excitar la propias emociones y sensibilidades y evadirse, en fin, con la añoranza de un tiempo pasado, fuertemente idealizado y cargado de simbolismo.

Estos libros de viajes conformarán a todas luces un género ambivalente, recogiendo tanto manifestaciones extremadamente subjetivas, poéticas y emocionales, junto a descripciones científicas, a menudo con un alto grado de detalle e información. Si bien, destacará en todos estos libros, en palabras de García Alcázar, «la elevación del monumento y la ruina a nivel de sujeto literario, fomentando su protagonismo

37. PERIS SÁNCHEZ, Diego: *La modificación de la ciudad: restauración monumental en Toledo s. XIX y XX* (Tesis doctoral inédita). Universidad Politécnica de Madrid, 2006, p. 6.

38. Una práctica restauradora extendida a lo largo de todo el siglo XVIII y que puede verse bien reflejada, por ejemplo, en las fachadas de la catedral de Valencia (1703) o Murcia (1731), así como en los proyectos de Ventura Rodríguez para las catedrales de Toledo, Burgo de Osma o Pamplona. En todos ellos se manifiesta un escaso respeto a la arquitectura o estilo preexistente. Véase: GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio: *Restauración monumental en España durante el siglo XIX: teoría, fuentes e ideología*, Valladolid, Ámbito, 1996, p. 18.

39. Por monumento entenderemos en este trabajo, siguiendo la concepción moderna de Alois Riegl, toda obra de arte que posee un valor histórico como un «eslabón imprescindible e irremplazable» que refleja «toda actividad humana y todo destino humano del que se nos haya conservado testimonio o noticia». Véase RIEGL, Alois: *El culto moderno a los monumentos*, Madrid, Antonio Machado Libros, 1987, p. 25.

en esta sociedad romántica».40 Uno de los principales exponentes de esta nueva literatura, nacida en Francia, será la monumental edición de *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* (1820) editada por el barón Isidore Taylor. Considerada un hito clave en Francia en el campo de la edición, las artes ilustrativas y el turismo, constará de veinticuatro volúmenes en los que, a través de un recorrido por todo el país, se expondrá una descripción y una firme defensa de la historia de la arquitectura monumental francesa.

Aunque, sin duda, la principal cualidad que llamará la atención de esta publicación será el uso, a sugerencia de Charles Daguerre, de la novedosa técnica de la litografía, inventada en 1796 como procedimiento de impresión que permitirá reproducir cualquier dibujo a partir de una matriz en piedra caliza. Una técnica que será recurridísima en este género y facilitará la copia de los dibujos hechos a mano por los viajeros, además de significar un poderoso e impactante recurso expresivo.

En el siglo XIX, España se convertirá en uno de los lugares de preferencia para los viajeros románticos. La Guerra de la Independencia española (1808-1814) alimentaría el interés de muchos combatientes, y posteriormente de otros ciudadanos, por el paisaje y riquezas medievales del país. De esta manera, algunos de estos soldados aprovecharán su estancia en el país para describir en forma de Memorias sus recuerdos de aquellos años.41 Tales serán los casos de Andrew Blayney y Edward Hawke Locker, soldados ingleses que viajarán por toda la geografía española describiendo la belleza del paisaje pese a la desolación y los estragos de la guerra. Asimismo, Washington Irving o Chateaubriand serían otros exponentes de esta primera oleada de viajeros románticos en España, caracterizados por la búsqueda, especialmente en Andalucía, de las consideradas «artes exóticas», el árabe y el gótico.

Al mismo tiempo, durante estos primeros años de siglo, tendrán lugar las primeras regulaciones del patrimonio. Así podemos comprobarlo con la *Instrucción de Carlos IV* del 26 de marzo de 1802 y la *Real Cédula* de 6 de julio de 1803, estableciendo a la Real Academia de la Historia como la encargada de la inspección general de las antigüedades, así como la creación de un listado de objetos bajo esa denominación. Sin embargo, la noción de patrimonio en este documento será aún muy limitada, utilizando como criterio base la antigüedad.42 Lo que supondrá un fuerte impacto para el devenir del patrimonio serán las posteriores leyes desamortizadoras, a través de las cuales numerosas obras y monumentos artísticos serán incautados por el Estado. Especialmente, de acuerdo con Pedro Navascués, «el detonante que generó un mecanismo de defensa» será la política desamortizadora de Espartero, que confiscará no sólo bienes nacionales sino aquellos del clero secular. Así, para frenar las consecuencias de la desamortización, nacerá la Comisión Central de

40. GARCÍA ALCÁZAR, Sílvia: La ideología romántica en la restauración monumental en España durante el siglo XIX (Tesis doctoral inédita), Universidad de Castilla La Mancha. 2009, p. 70.

41. ORTEGA, Nicolas, «El paisaje de España en los viajeros románticos», *Ería*, 22 (1990), p. 121.

42. MUÑOZ COSME, Alfonso: *La conservación monumental del patrimonio arquitectónico español*, Madrid, Ministerio de Cultura Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1989, p. 17.

Monumentos Históricos y Artísticos y las Comisiones Provinciales mediante Real Orden (13-VI-1844).<sup>43</sup>

El interés por el patrimonio español se verá también alimentado con la difusión de las obras de George Borrow (*The Bible in Spain*, 1843) y Richard Ford (*A Handbook for travellers in Spain*, 1845). En el primer caso, Borrow pasaría una estancia de cuatro años en España (1836-1840), recorriendo todo tipo de caminos y respirando ambientes tanto urbanos como rurales en el contexto de la Primera Guerra Carlista. Debemos detenernos más, en cambio, en la figura del inglés Richard Ford. Su *Manual para viajeros por España*, fruto de su estancia entre 1830 y 1833 significará, no sólo la composición de una de las primeras guías de viaje por España en su país, sino una particular visión, nunca antes ofrecida, sobre la realidad española de aquellos años. Periodista y dibujante en varias publicaciones, aceptaría por encargo la realización de un viaje por España con el objetivo de confrontar los tópicos sobre el país mediante una visión objetiva. La suya no será una obra con pretensiones comerciales, ni bajo una necesidad imperiosa de obtener dinero, lo que le llevará a visitar lugares menos conocidos y fuera de ruta.

Entre estos lugares, Ford visitará varios monumentos en Toledo, como el de Guadamur, al cual dedicará una breve, pero precisa y fiel descripción. Se trata de la primera referencia que nos ha llegado del castillo tras dos guerras –la de la Independencia y la Carlista– que pudieron haberlo dañado gravemente: «*En el camino de Montalbán, en el pueblo de Guadamur, a dos leguas y media de Toledo y cerca de Polán, hay un castillo muy compacto en pequeña escala, pero bien conservado exteriormente, con torrecillas o garitas angulares en la torre. Las habitaciones en ruinas tienen algunas inscripciones góticas. Las armas de los condes de Fuensalida, sobre la entrada, aluden a Pedro Lope de Ayala, primer conde y favorito de Enrique IV*».<sup>44</sup>

Desde 1799 el edificio formaba parte del patrimonio de los duques de Frías. De acuerdo con Velo Nieto, los descendientes en línea directa de los Ayala habrían tenido ese año «un complicado y ruidoso pleito» con la casa de Frías, vinculándose a esta familia el título y bienes de los Condes de Fuensalida, entre ellos el castillo. Por entonces, siguiendo al autor, se encontraba en un estado de «auténtica ruina». <sup>45</sup> Pocos años después, Francisca de Paula y Benavides, XIII duquesa de Frías, denunciaría ante el Consejo de Castilla los excesos y daños producidos en el castillo por parte de algunos vecinos de Guadamur.<sup>46</sup> Su marido, Diego Pacheco Téllez-Girón, fallecerá en París siendo embajador de Napoleón. En cuanto a su hijo, Bernardino Fernández de Velasco, XIV duque de Frías, se verá obligado a exiliarse a Francia tras la guerra de la Independencia por apoyar al bando francés. Regresará, eso sí, en 1849, falleciendo dos años después.<sup>47</sup>

43. NAVASCUÉS, Pedro, «La restauración monumental como proceso histórico: el caso español, 1800-1950», en CABALLERO ZOREDA, Luis: *Curso de mecánica y tecnología de los edificios antiguos*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1987, p. 292.

44. FORD, Richard: *A handbook for travellers in Spain*, 1855, p. 798.

45. VELO NIETO, Gervasio, «Castillo de Guadamur». *Hidalguía*, 2 (1957), p. 93

46. España. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, CONSEJOS, Leg. 3225, Exp. 3.

47. Estas circunstancias históricas que marcarán la vida de los propietarios del castillo, unido a los testimonios de los viajeros que lo visitarán, nos sugiere que el edificio adolecía de cuidado y atención. No obstante, no debemos

En torno a 1842 y 1846, será Nathaniel Armstrong Wells quien, profundizando en la visión de Richard Ford, ofrecerá el análisis más certero del edificio por estos años. Wells aludirá también a su buen estado exterior: «*El castillo mejor conservado de estos alrededores, y el más hermoso edificio, es el de Guadamur. No es grande, pero es imposible que una residencia-fortaleza sea más completa y más compacta [...] Visto desde fuera, nada indica que este edificio sea una ruina*». No dirá lo mismo del interior, cuyas estancias, como vimos, comenzarían a mostrar signos de ruina al menos desde mediados del XVIII: «*Aunque la mayor parte de las bóvedas y los muros interiores se han derrumbado, todas las habitaciones han de ser recorridas, así como las inscripciones en vieja letra gótica que rodean las paredes de algunos de los apartamentos*».<sup>48</sup>

Wells priorizará en su relato, como Ford, el análisis objetivo por encima las impresiones personales y los sentimientos evocadores, conjugando tanto criterios artísticos como de funcionalidad. De esta manera, hará alusión a aspectos como las proporciones del edificio o la elegancia de ciertos elementos como las torrecillas, junto a otras observaciones dirigidas hacia la comodidad y la propia habitabilidad del inmueble. Por último, encontraremos en esta guía de Wells otra característica común que hemos aludido ya sobre este género literario: las ilustraciones. En este caso, nos hallamos ante la litografía más antigua que conocemos del castillo de Guadamur (Figura 3).

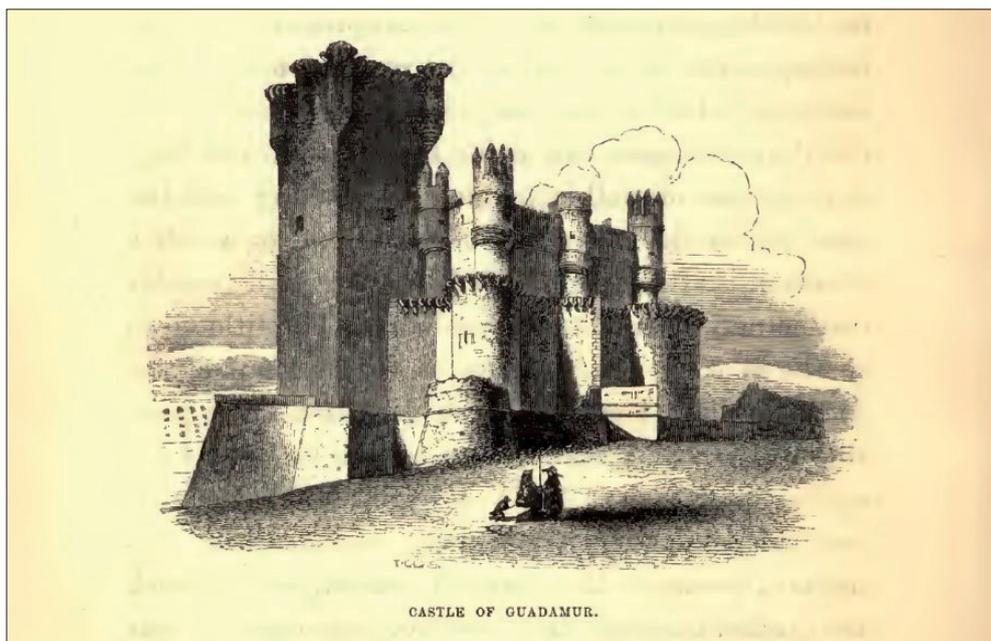


FIGURA 3. ILUSTRACIÓN DE LA OBRA DE NATHANIEL ARMSTRONG WELLS *THE PICTURESQUE ANTIQUITIES OF SPAIN* EN LA QUE SE MUESTRA EL MONUMENTO DESDE EL SURESTE.

descartar por estos años la existencia de administradores, como ocurrirá más adelante con el XV duque de Frías.

48. WELLS, Nathaniel Armstrong: *The Picturesque Antiquities of Spain: Described in a Series of Letters, with Illustrations, Representing Moorish Palaces, Cathedrals, and Other Monuments of Art, Contained in the Cities of Burgos, Valladolid, Toledo and Seville*, Library of Alexandria, 1846, pp. 226-231.

Se trata de una vista general y oblicua de la fortaleza desde el mediodía.<sup>49</sup> En ella observamos en un segundo plano el monumento, gallardo y teatral, algo estirado en sus líneas, sumergido en una atmósfera mística de grandes sombras y penumbras, ofreciendo al lector una visión pintoresca del monumento. Desde el punto de vista arquitectónico, la ilustración confirma la descripción del autor sobre el buen aspecto exterior del edificio, pese a la desaparición de algunas almenas en el coronamiento del palacio y a los daños producidos en algunos cubos del recinto exterior. Por otra parte, en primer plano se sitúan en el centro dos personas bien ataviadas, una de ellas con sombrero y la otra con capucha, una vara y a su lado un perro. La escena parece representar al viajero, junto a un vecino local, conversando ante el monumento. Cabe suponerse que la inclusión de figuras frente a la obra protagonista se deba, como podrá verse en posteriores dibujos y fotografías, a cuestiones de escala con el fin de que el lector perciba correctamente el tamaño real del edificio.

En definitiva, todas estas publicaciones, resultado de los viajes por España de expediciones extranjeras, influirán en el ámbito nacional con la edición de guías y manuales de carácter pintoresco. Quizá, entre todas ellas, la más paradigmática en el caso español sea la monumental *Recuerdos y bellezas de España*, que será publicada entre 1839 y 1865. Los textos, redactados por Pablo Piferrer, José María Quadrado, Pi i Margall y Pedro de Madrazo, estarán acompañados de ilustraciones de Francisco Javier Parcerisa, que en su momento se venderán por entregas bajo fines comerciales. Para nuestro interés, en el tomo segundo dedicado a Castilla La Nueva (1853), Quadrado será el encargado de ofrecernos una nueva descripción de nuestro monumento.<sup>50</sup>

En consonancia con los anteriores viajeros, el autor hará hincapié en el estado ruinoso del interior: «*Pero cuanto lozano y robusto se muestra el exterior, otro tanto ofrece de ruinoso ácia dentro, hundidos los tres pisos de sus estancias, confundido el cuadrado patio con los salones sin techumbre que por dos filas de arcos con él comunicaban.*»<sup>51</sup> Si bien, a diferencia de los anteriores textos, en el relato de Quadrado es posible advertir ya una mayor conciencia patrimonial hacia el monumento a través del lamento que ofrece el autor sobre el estado de conservación de ciertos elementos del edificio («*pero allí también no sabemos qué bárbara mano despojó de su corona los modillones que la guarnecen*»).

Y, nuevamente, volvemos a encontrarnos con una litografía sobre el castillo (Figura 4). En este caso, será firmada por Francisco Javier Parcerisa a partir de un perfil de Cecilio Pizarro Librado, pintor y dibujante que basará su carrera entre Toledo y Madrid, retratando escenas cotidianas, en sintonía con la estética costumbrista propia del romanticismo. De la obra original de Pizarro, un dibujo compuesto sobre papel verjurado entre los años 1840 y 1847, derivarán buena parte de

49. Se trata, sin duda, de uno de los perfiles más recurridos por ilustradores y fotógrafos. Este hecho se debe a que desde este ángulo puede divisarse gran parte de la estructura del castillo, sin que el cuerpo del palacio o la torre del homenaje se estorben mutuamente.

50. VV.AA.: *Recuerdos y bellezas de España. Castilla La Nueva*, Madrid, 1853, pp. 435-436

51. Testimonio al que podríamos sumar lo expuesto en el Diccionario de Madoz, en su entrada sobre Guadamur refiriéndose a que posee «un castillo ruinoso». Véase: MADOZ, Pascual: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Vol. 9. Est. literario-tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, Madrid, 1850, p. 29

las reproducciones del palacio publicadas en el siglo XIX.<sup>52</sup> Como en el caso de la litografía de la obra de Wells, el dibujo de Pizarro y sus emulaciones continuarán conjugando a un mismo tiempo el criterio estético con la razón histórica.<sup>53</sup>

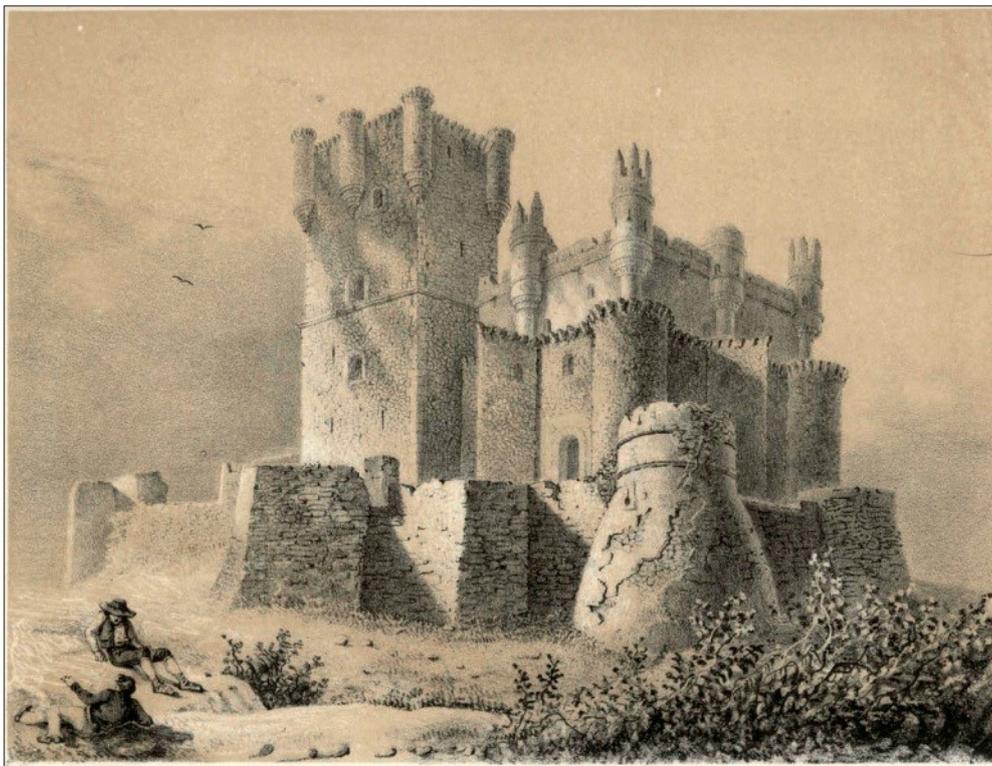


FIGURA 4: LITOGRAFÍA DE PARCERISA PARA LA OBRA DE *RECUERDOS Y BELLEZAS DE ESPAÑA* A PARTIR DE UN PERFIL DEL DIBUJANTE CECILIO PIZARRO DESDE EL SURESTE.

No sabemos si alentados por el relato de José María Quadrado o bien por otras razones, la Comisión Central de Monumentos enviará una misiva el 2 de marzo del año 1853 al propietario del castillo, para rogarle mayor cuidado y atención en la conservación del inmueble. Aunque por desgracia no conservamos ese documento, sí contamos al menos con la respuesta remitida por José María Bernardino Fernández de Velasco, XV duque de Frías, al por entonces Vicepresidente de la Comisión, Pedro Colón y Ramírez, duque de Veragua. Valga referir que, tras el fallecimiento de su progenitor en 1851, obtendría con 15 años el título de duque y los bienes del patrimonio familiar, entre ellas las fortalezas de Guadamur y Oropesa.

En la carta, el duque de Frías reconoce estar al corriente del deseo de la Comisión de que «se conserve lo que queda en pie del castillo de mi propiedad [...] como

52. Entre ellas, por ejemplo, la aparecida el 18 de agosto de 1850 en el número 33 del *Seminario Pintoresco Español*, revista fundada en 1836 por Ramón de Mesonero Romanos, literato y periodista del romanticismo madrileño. La litografía aparece con la firma Pizarro-Redondo.

53. En el caso de la litografía de Parcerisa, a diferencia de la de Wells, el monumento aparece retratado con unas proporciones más ajustadas a la realidad. Asimismo, podemos localizar por primera vez la puerta principal del lado sur, sobre la que se hallarían los escudos de Castañeda, Ayala y Silva anteriormente citados. Por último, advertimos de manera más clara los desperfectos del monumento.

*edificio de mucho mérito por su construcción y antigüedad*», dedicándose por ello a «*averiguar el estado en que se hallase*» no quedando en pie, según el propietario, más que las murallas o paredes maestras «*por efecto de las guerras y vicisitudes que han sobrevenido en este siglo*».54 Finalizará su escrito el duque de Frías certificando que ha dado orden a los administradores de su casa inmediatos a aquel punto «*las más oportunas instrucciones a fin de que se custodie y preserve todo lo posible lo que hay existente*».55 Único en su forma y contenido, este importante testimonio define bien en estos años centrales de siglo una preocupación, cuando menos una conciencia y deber, por la conservación de estos monumentos. En el caso de Guadamur, nos encontramos ante la primera manifestación de una institución pública por la defensa del monumento como bien patrimonial.

En efecto, las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos, nacerán por Real Orden el 2 de abril de 1844, con el primer objetivo de tomar nota de «*todos los edificios, monumentos y objetos artísticos de cualquier especie [...] y que por belleza de su construcción, por su antigüedad, el destino que han tenido o los recuerdos históricos que ofrecen sean dignos de conservarse, a fin de adoptar las medidas oportunas para salvarlos de la destrucción que los amenaza [...] procurando sacar de ellos todo el partido posible en beneficio de las artes y de la historia*».56 La tarea de registrar cada uno de estos monumentos sería ardua y de largo recorrido, llevándose a cabo mediante la colaboración de artistas o personas locales conscientes del valor de este patrimonio y capaces, en definitiva, de suministrar datos útiles a tal fin referido.57

Desconocemos si tras el aviso y recomendaciones de la Comisión, el duque de Frías cumpliría su palabra de frenar el deterioro del edificio y su progresiva ruina. Lo que es seguro es que, desde esta comunicación en 1853, el fortín no será intervenido, continuando en su actual estado, si no peor, hasta 1887. No obstante, el interés hacia el monumento por parte de viajeros, curiosos y eruditos no decaerá y seguiremos asistiendo a la publicación de textos,<sup>58</sup> ilustraciones y fotografías, es-

54. Refiriéndose aquí el duque, debemos interpretar, al allanamiento del castillo por parte de tropas napoleónicas y posiblemente milicias carlistas. Afirmación que algunos autores asegurarán muchos años después sin citar fuente alguna. Tales serán los casos de VELO NIETO, Gervasio, «Castillo de Guadamur». *Hidalguía*, 2 (1957), p. 98 o SARTHOU CARRERES, Carlos: *Castillos de España*. Madrid, Espasa-Calpe, 1979, p. 225.

55. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF), Archivo General. Leg. 2-53-2 relativo a la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Toledo.

56. ESPAÑA; ESPAÑA CORTES. *Colección de las leyes, decretos y declaraciones de las Cortes, y de los reales decretos*. Tomo 22. Madrid, 1844, pp. 759-762. En la misma línea, también ese año ya encontramos en el *Diccionario de la administración* de Martínez Alcubilla una definición clara de «Monumento histórico» como «*obra de arte antiguo siempre que interese su conservación con motivo de su bella ejecución, de su rareza, de su origen, o de los recuerdos que evocan*». Véase: MARTÍNEZ ALCUBILLA, Marcelo: *Diccionario de la Administración, Diccionario de la administración española, peninsular y ultramarina: compilación ilustrada de la novísima legislación en todos los ramos de la administración pública*, Madrid, Imp. de la V. é Hijas de A. Peñuelas, vol. 7, 1868-1870, p. 551.

57. De ahí que anteriormente señaláramos la posibilidad de que el escritor José María Quadrado fuera quien pusiera en aviso a la Comisión de la existencia de este monumento y su estado de conservación. Bien de manera directa o por medio de su relato, que pronto llegaría a manos de la Comisión.

58. Tal será el caso del cronista malagueño José Bissó, buen exponente de un interés erudito que entendía los monumentos como auténticos documentos históricos que debían recuperarse: «*Conocer la historia de las naciones por la historia de monumentos, la de España no tendría mucho que agradecer ni a sus cronistas ni a sus arqueólogos. ¡Qué abandono de los unos! ¡Qué olvido en los otros!*». Véase BISSÓ, José: *Castillos y tradiciones feudales de la Península Ibérica*, Madrid, Achille Ronchi, 1870.

pecialmente éstas últimas a partir de los años setenta del siglo XIX, realizadas por relevantes figuras como Casiano Alguacil.

Este contexto ideológico al que nos referíamos, definido por el gusto romántico y el cambio de percepción sobre los valores estéticos, condicionará enormemente la historia de la restauración monumental en España y marcará un antes y un después en la conciencia del valor de estos edificios y el deber de su protección. En este sentido, aunque la arquitectura gótica sea la protagonista en este siglo, no debemos tampoco olvidarnos de la atención que despertarán los edificios románicos y árabes. García Alcázar destaca como ejemplos las restauraciones decimonónicas de la catedral de León, la iglesia de San Martín de Frómista o la mezquita de Córdoba.<sup>59</sup>

Respecto al de Guadamur, en 1880 se producirá un importante acontecimiento. El XV duque de Frías decide vender el castillo a tres particulares: dos vecinos de Guadamur (José Guillermo Sánchez de Diego y Bonifacio Rodríguez Sánchez) y uno del cercano pueblo de Gálvez (Ildefonso Bejerano Vázquez).<sup>60</sup> En el contrato de compra-venta se describirá al edificio como «castillo ruinoso [...] compuesto de una torre, plaza de armas y varias piezas todo de muy mal estado [...] sin carga ni gravamen de ningún género». ¿Qué motivos conducirían al duque de Frías a vender y a estos tres vecinos a comprar el monumento? La venta del monumento de Guadamur, por 625 pesetas, no sería por parte del duque la única transacción de estos años. Así, como leemos en su obituario de 1888, en los últimos años de su vida el duque vendería gran parte de sus bienes y palacios: «Tenía cinco o seis administraciones verdaderamente importantes; pero de todas estas positivas grandezas, recuerdo brillante de un glorioso pasado, no le quedaba casi nada a la casa actual». Entre estas operaciones, vendería también otro castillo, el de Oropesa (Toledo).<sup>61</sup> ¿Estaríamos ante una simple operación de saneamiento de propiedades o ante la imperiosa necesidad de un noble para evitar la ruina?

El duque de Frías o la casa de Osuna representarían, pues, ese grupo social en España, la nobleza, en especial la de sangre, que a finales de siglo XIX se hallará inmersa en pleno proceso de decadencia. Un declive que, como ha analizado recientemente Hernández Barral, se prolongaría de forma gradual durante todo el siglo XIX y parte del XX y llevaría a los nobles a la necesidad de cambiar y adaptarse a los nuevos tiempos para sobrevivir como grupo privilegiado.<sup>62</sup> Algunos de ellos no lograrán adaptarse y tras una mala gestión de sus fortunas acabarán incluso arruinándose. Otros, en cambio, como el VI Conde del Asalto, serán excelentes exponentes del caso contrario.

En efecto, Carlos Morenés y Tord (1831-1906), IV Barón de las Cuatro Torres, VI Conde del Asalto, será el perfecto ejemplo de noble que conseguirá adaptarse, sobrevivir a una época dominada por la burguesía y obtener el reconocimiento social

59. GARCÍA ALCÁZAR, Silvia, «La huella romántica en la restauración monumental decimonónica en España», *Anales de Historia del Arte*, (2011), p. 204.

60. España. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo Histórico Provincial de Toledo, PROTOCOLOS, Narciso Pastor y Larios, de Madrid. 14 de mayo de 1880.

61. LA ÉPOCA (20 de mayo de 1888): «El duque de Frías». *La Época*, p. 1.

62. HERNÁNDEZ BARRAL, José Miguel: *Grandes de España: distinción y cambio social, 1914-1931* (Tesis doctoral inédita), Universidad Complutense de Madrid, 2012.

por su labor histórica, artística y erudita. En 1887, tras siete años bajo la propiedad de tres particulares, Morenés comprará el monumento de Guadamur e iniciará su restauración más profunda hasta nuestros días.

Nacido en la Nou de Gaià (Tarragona) y descendiente de un antiguo linaje catalán –los Morenés–,<sup>63</sup> varias serán las circunstancias que configuren la personalidad del Conde del Asalto. El primer rasgo que destacaremos será su interés por la política y la gestión de los asuntos públicos de su ciudad, iniciando su trayectoria como concejal del Ayuntamiento de Tarragona en 1857. Afiliado al Partido Moderado en 1860 y diputado a Cortes durante dos ejercicios (1864-1865, 1867-1868) defenderá la causa alfonsina en la Revolución de 1868 como miembro de la organización de Orden Social. Ideológicamente Morenés siempre será un firme defensor de los principios más conservadores y confesionales del liberalismo, como reflejarán sus obras e intervenciones en prensa y en Cortes.<sup>64</sup> El mantenimiento de estos principios y el reconocimiento local cosechado le conducirán más adelante a ser elegido senador por la provincia de Tarragona durante varios periodos conservadores y a ser nombrado en 1884 Hijo Predilecto.<sup>65</sup> En 1858 se casará con Fernanda García-Alesson y Pardo de Rivadeneira, condesa del Asalto y marquesa de Grigny, fijando su residencia en Madrid (Calle de la Farmacia, 2), aunque nunca dejará de visitar por temporadas sus domicilios de La Nou de Gaià, Tarragona y, como veremos, Guadamur.<sup>66</sup>

No obstante, si existe un rasgo definidor de esta importante figura será su gran afición, ya desde joven, por los estudios históricos, heráldicos y arqueológicos, faceta que será constante a lo largo de su trayectoria. Ejemplo de ello serán sus diversos ensayos como *El blasón de Tarragona. Ensayo crítico histórico acerca de cuál es su verdadero y legítimo estudio heráldico* (1891), *El casco de Jaime I el Conquistador* (1894) o *La espada llamada de Alfonso VI que se conserva en Toledo* (1898). Entre otros honores, será elegido Académico correspondiente de la Real Academia de la Historia y socio de honor de la Reial Societat Arqueològica Tarraconense. Una vocación, un interés que le hará formar parte de la Comisión de Monumentos de la Provincia de Tarragona, colaborando en la restauración del monasterio de Poblet, donde llegaría incluso a aportar, al decir de Rovira i Gómez, parte de su propio capital.<sup>67</sup>

Todos estos aspectos que dibujan la personalidad de Carlos Morenés y Tord nos ayudan a comprender en buena parte la atracción que pudo sentir hacia un monumento medieval abandonado y en ruinas, con una gran historia detrás y emplazado en un lugar cercano a la Ciudad Imperial, como es el sitio de Guadamur. Si bien, la figura indispensable que nos falta aquí por añadir será la de Jerónimo López de

63. Véase ROVIRA I GÓMEZ, Salvador, «Els Morenés vuitcentistes», *Paratge*, 22 (2009), p. 22

64. Con la Restauración, al inicio del reinado de Alfonso XII, defenderá el retorno a la Constitución de 1845 defendiendo el artículo 11 de la Constitución del 1876, que preveía una cierta tolerancia religiosa. Véase MORENÉS, carlos: *La guerra explicada con arreglo a la moral cristiana por el Barón de las Cuatro Torres Conde del Asalto*, Barcelona, Imp. de «El Porvenir», 1875.

65. En concreto, ocupará su puesto como senador por la provincia de Tarragona en 1876, 1877, 1878, 1884-1885, 1885-1886 y 1891. Entre sus gestiones políticas más laureadas, la aplicación en Tarragona, a imagen de Madrid y Barcelona, de la Ley de Ensanche.

66. DICCIONARIO BIOGRÁFICO ESPAÑOL [vol. XXXVI: de «Montoya» a «Muñoz». 2012] pp. 279-280.

67. ROVIRA I GÓMEZ, *op. cit.* p. 37.

Ayala y del Hierro (1862-1934), conde de Cedillo, yerno de Morenés, y la persona que le animará a comprar el castillo en 1887. El conde de Cedillo será uno de los principales intelectuales y hombres de ciencia toledanos de finales de siglo. Archivero, bibliotecario, arqueólogo, se doctorará en Historia y, junto a otros, fundará en 1893 la Sociedad Española de Excursiones, una de las instituciones que mayores esfuerzos dedicaría en difundir, través de la mirada al monumento, el respeto y valoración hacia el patrimonio artístico español.<sup>68</sup> En lo personal, Jerónimo López de Ayala, de profundas convicciones cristianas, contraerá matrimonio en 1885 con una hija de los condes del Asalto, María de los Dolores Morenés y García-Alesson, muestra inequívoca de la clara sintonía entre ambas familias, al margen de quedar demostradas, como hemos visto, unas mismas inquietudes intelectuales, ideológicas y morales en estas dos personalidades.

Así, el 4 de mayo de 1887, ante el notario Mauricio Sánchez Figueroa, algunos testigos y los propietarios del inmueble, Carlos Morenés y Jerónimo López de Ayala, representados por el presbítero Juan López de Hazas, comprarán el castillo de Guadamur a cambio de un pago de 1833 pesetas y 32 céntimos.<sup>69</sup> Pese a la representación del conde de Cedillo junto a Morenés como comprador en el contrato, nada nos hace pensar que su figuración fuera algo más que simbólica, refiriéndose en adelante los autores al conde del Asalto como el único propietario. En este sentido, una circunstancia que no debemos minusvalorar es la situación de Jerónimo López de Ayala como descendiente directo de los condes de Fuensalida, fundadores y moradores del palacio hasta 1799; hecho fundamental que reforzará el interés del conde de Cedillo por recuperar no ya sólo para el patrimonio nacional, sino para el propio familiar, un monumento del pasado.

¿Cuál sería, pues, el estado de la fortaleza en 1887? De acuerdo con el propio conde de Cedillo tres años después de iniciarse la restauración, la ruina del interior sería mayor que nunca, contrastando en cambio con el aspecto exterior: «*Imaginaos unos vetustos muros y torreones que, si por sus elegantes contornos y buena conservación relativa parecen encerrar espaciosas cuadras y salones anchurosos, solo en realidad contienen una gran habitación cuya techumbre es el espacio infinito*».<sup>70</sup> Una particularidad que, como hemos tenido ocasión de comprobar, no pasa desapercibida a cada visitante y evidencia la buena fábrica del solar. En este sentido, fotografías como las del citado Casiano Alguacil o Miquel Matorrodona, mucho más detalladas que las ilustraciones, nos ofrecerán una imagen sólida, pese a ciertos desperfectos aislados, de la estructura del edificio. En cuanto al interior, como podemos observar en las fotografías del archivo del conde del Asalto, «*un arco roto aquí, una quebrada*

68. CASTAÑEDA Y ALCOVER, Vicente: «El excelentísimo señor Conde de Cedillo», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 104, 1934, pp. 367-400. En este sentido, valga señalar aquí la manera en que sería recordado en su obituario del *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*: «La vocación de D. Jerónimo López de Ayala era fundamentalmente de excursionista. Acaso no haya en su vida –fuera de sus cualidades de cristiano y de caballero– una directriz más constante». LA REDACCIÓN: «El conde de Cedillo, excursionista», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 42, 1934, p. 1.

69. España. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo Histórico Provincial de Toledo, PROTOCOLOS, Mauricio Sánchez Figueroa, 4 de mayo de 1887.

70. LÓPEZ DE AYALA, Jerónimo, «El castillo de Guadamur», *Toledo: publicación quincenal ilustrada*, 3 (1889), p. 2

*bóveda acullá, un fragmento de gótico antepecho á la izquierda, un desgastado brocal al lado del opuesto, escombros y yerbas por todas partes...».<sup>71</sup>*



FIGURA 5. ESTADO EXTERIOR DEL CASTILLO ANTES DE INICIARSE LAS OBRAS DE RESTAURACIÓN. FONDO CONDES DE PEÑALVER, C.2, D. 200.

Como señalaría Rodrigo Soriano, político, escritor y periodista, el paso del tiempo, unido a la mano del hombre llevarían a «*duendes y fantasmas, con su cortejo de buitres y murciélagos*» a habitar los salones y crujías del monumento. Soriano, en línea con el conde de Cedillo, hablaría de que «*un día cayeron las bóvedas, otro, vanas paredes, más tarde los matacanes de la torre se desmocharon, y para colmo de desdichas, los villanos, temerosos y todo, cargaron con las piedras.*<sup>72</sup> ¡Ah, si hubiera despertado Fuensalida con su poderosa espada! [...] *Las paredes se fueron ennegreciendo; creció hierba en la plaza de armas, y los escudos, almenas y cubos se plagaron de ramillos, parásitos y amarillas florecillas...*».<sup>73</sup>

Alfredo Escobar (bajo el alias Mascarilla), por su parte, destacaría la presencia de cegados fosos y ventanales, el escombros de las dependencias, las hierbas de las juntas de las piedras... En definitiva, la «*desolación y miseria*» que el conde del Asalto encontraría en una de sus excursiones. Sin embargo, a juicio de Escobar, aquel estado de ruina y abandono, lejos de ser un freno a sus deseos, debió de suponer, por encima de todo, «*una poderosa tentación*», y excelente acicate para un «*enamorado del arte, devoto ferviente de la historia, idólatra de la arqueología*».<sup>74</sup> En este sentido,

71. España. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo Histórico de la Nobleza, PEÑALVER, C. 2, D. 197-439.

72. En efecto, durante los siete años en propiedad de los tres citados particulares (1880-1887), algunos vecinos extraerían materiales para reutilizar en otros contextos. En este sentido, debemos destacar, por ejemplo, cómo las dovelas de los arcos del patio se destinarían a una de las paredes de la habitación para la carroza de la cercana Ermita de la Natividad. Hecho que se comprobaría con las obras de restauración del templo en 1975.

73. SORIANO, Rodrigo. (30 de julio de 1889): «Guadamur». *La Época*, p. 2.

74. ESCOBAR, Alfredo (22 de junio de 1900): «El castillo de Guadamur». *La Época*, p. 1.



FIGURA 6. IMAGEN DEL PATIO INTERIOR CON ALGUNOS MIEMBROS DE LA FAMILIA DEL CONDE ANTES DE INICIARSE LAS OBRAS DE RESTAURACIÓN. SE TRATA DE UN DOCUMENTO DE GRAN VALOR, PUES HASTA DONDE TENEMOS CONSTANCIA SERÍA LA ÚNICA FOTOGRAFÍA QUE EXISTE DEL INTERIOR DEL MONUMENTO PREVIO A SU RESTAURACIÓN. FONDO CONDES DE PEÑALVER, C.2, D. 206.

su interés y preocupación por la restauración del monumento le llevará a buscar una residencia en el pueblo (calle de San Ildefonso) e, incluso, a habilitar una pequeña dependencia exterior dentro del recinto del castillo, conocida como «Casita de la Mora». Las obras serán ejecutadas por un grupo de obreros bajo la dirección de Lucas Moraleda, ganador de la subasta de las obras.

Así las cosas, daría comienzo la labor de restauración, planificada en dos fases: una primera de desescombros y reconstrucción; y una segunda de ornamentación y decorado. Como podemos imaginar la labor y el esfuerzo sería ingente, especialmente en la primera fase, dado el estado del inmueble (Figuras 5 y 6). En ésta se extraerán del edificio, pieza a pieza, de cada sala todos aquellos materiales, fragmentos de piedra y madera con signos de alguna talla o escultura, con el fin de que, una vez clasificados, pudieran reconstruirse de forma análoga para volver a ocupar su correspondiente lugar. De esta manera, irán reconstruyéndose los cubos, almenas, garitas, modillones, ciertos tramos de ronda, etc. El matacán sobre la entrada al recinto interior será igualmente reconstruido situándose en él el escudo de armas de los restauradores.

El foso, cegado, de nuevo será abierto; se solará el terrado de la azotea, al cual se podrá acceder mediante la apertura de una salida en la torre del homenaje, y asimismo se acristalará el *compluvium* para proteger de la intemperie a las habitaciones. Un aspecto fundamental es que el conde consideraría en la intervención tanto criterios funcionales como artísticos, construyendo por ejemplo una gran escalera monumental neogótica –sin existir huellas de una primitiva– para conectar el zaguán con la primera planta (Figuras 7 y 8).<sup>75</sup> Por otra parte, ciertos espacios, como el jardín y en especial las dependencias, experimentarán grandes transformaciones.

En este sentido, el mayor problema sin duda para el equipo del conde del Asalto será la reconstrucción interior y reconocer la naturaleza y configuración original de las dependencias. Por ello, el conde no tendrá más opción que generar, con cierto criterio y algunas dosis de imaginación un conjunto habitable sobre lo existente. Para paliar este déficit de información material, Morenés realizará una enorme labor investigadora, viajando por ciudades, dibujando monumentos civiles y militares, y recogiendo datos de todo aquello que pudiera ser útil de cara a la aplicación en su castillo. Por todo esto, no debe extrañarnos el seguimiento e interés del conde por la obra y criterios del arquitecto Eugène-Emmanuel Viollet-Le-Duc, como así se refleja en su archivo personal<sup>76</sup> y en lo expuesto por Alfredo Escobar.<sup>77</sup> Junto

75. Sobre la construcción de esta escalera monumental, a cargo de Fernando Gamero y Gallo, cantero de Cuerva (Toledo), Ruiz Alonso destacaría que, en efecto, este elemento haría variar toda la disposición espacial del primer cuerpo del palacio. Véase RUIZ ALONSO, José María, «La 'Extremadura chiquita' a finales del siglo XVIII. Recreaciones del castillo guadamurensis a la luz de las relaciones de Tomás López» *Anales Toledanos*, 29 (1992), p. 210. Por su parte, Cooper justificaría esta atrevida intervención por un posible desconocimiento del documento por parte de Morenés y el conde de Cedillo al momento de realizar la obra, aunque añade que con distintos conocimientos posiblemente «no las habría dirigido necesariamente de otra manera». Véase COOPER, Edward: *op. cit.*, p. 316.

76. Véase un ejemplo en España. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo Histórico de la Nobleza, PEÑALVER, C. 2, D. 420, donde podemos encontrar interesantes apuntes sobre la obra *Historia de una fortaleza* del arquitecto francés. También podemos constatar que el conde habría consultado el *Curso elemental de fortificación* de Andrés Vallejo, uno de los principales tratados de teoría y práctica de la fortificación de la época.

77. España. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo Histórico de la Nobleza, PEÑALVER, C. 2, D. 420; «la obra de Viollet-le-Duc, el artista a quien la Emperatriz Eugenia encomendó la restauración del castillo de Pierrefonds, fue consultada a todas horas». Véase ESCOBAR, Alfredo (22 de junio de 1900): «El castillo de Guadamur». *La Época*, p. 1.

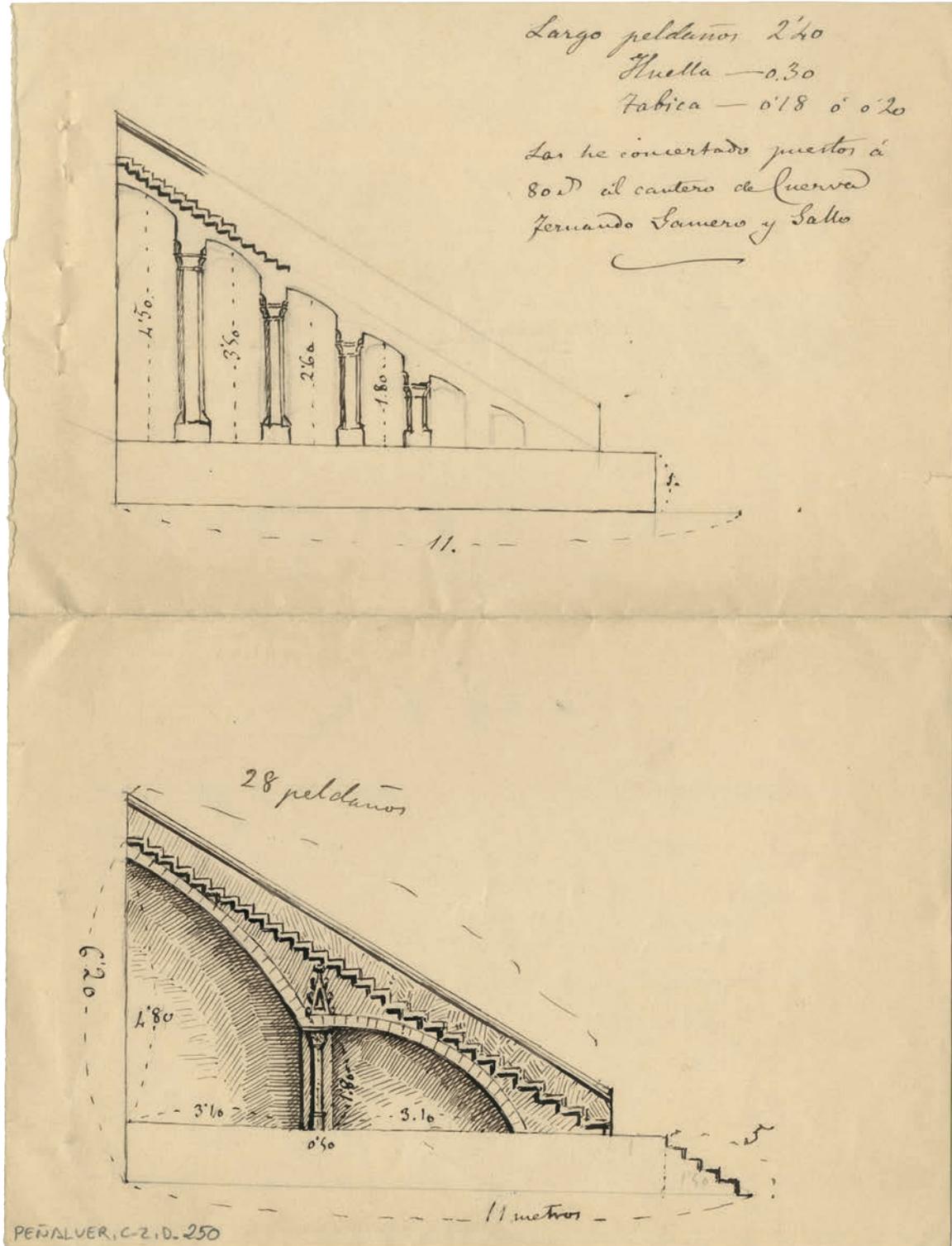


FIGURA 7. BOCETO EJECUTADO POR CARLOS MORENÉS DE LA ESCALERA MONUMENTAL ANTES DE SU CONSTRUCCIÓN. FONDO CONDES DE PEÑALVER, C.2, D.250.



FIGURA 8. ASPECTO DE LA ESCALERA MONUMENTAL. CATÁLOGO MONUMENTAL DE LA PROVINCIA DE TOLEDO (VOL. 1 FOTOGRAFÍAS) DE JERÓNIMO LÓPEZ DE AYALA Y LÓPEZ DE TOLEDO.

al pensamiento de John Ruskin –quien sostenía la idea de ‘no intervención’ o una contemplación casi religiosa del monumento–, las ideas de Viollet-le-Duc –orientadas a lograr la supuesta forma original del edificio– constituirán como es sabido las más importantes e influyentes teorías de restauración del siglo XIX. Ambas figuras serán consideradas los padres de la restauración moderna por la influencia de sus teorías en toda Europa.<sup>78</sup>

---

78. GARCÍA ALCÁZAR, Silvia: *La ideología romántica en la restauración monumental en España durante el siglo XIX* (Tesis doctoral inédita), Universidad de Castilla La Mancha. 2009, p. 75.

Pese a conformar dos modelos antagónicos, tanto uno como otro arquitecto mostrarán una enorme fascinación por el arte gótico y la arquitectura medieval, contribuyendo a la revalorización del medievalismo y a su recuperación material. La influencia de ambos sería grande en una España en la que en este siglo comenzarían a restaurarse las grandes catedrales góticas, aunque serán las ideas intervencionistas de Viollet las que gocen en un principio de una mayor consideración. En este sentido, encontraremos en el ámbito nacional arquitectos de la talla de Demetrio de los Ríos, Juan de Madrazo o Elies Rogent como seguidores de la doctrina *violletiana*.<sup>79</sup>

Siendo así, Morenés llevará a cabo de forma incansable una auténtica investigación por hallar rasgos, motivos y detalles de otros monumentos que pudieran ayudarle a reconstituir los desperfectos de su edificio. En algunos casos, recibirá cartas de amigos o colegas con fotografías que le ayudarán con la tarea; en otras situaciones, las ilustraciones recogidas en libros, periódicos y revistas, servirán al conde como fuente inagotable de inspiraciones. Su diestra mano como dibujante (Figura 9) y su buena visión espacial le permitirá simular en papel cientos de modelos artísticos de escaleras, ventanales, columnas, capiteles, y otros elementos que, como decimos, reproducirá posteriormente tratando de conseguir esa *unidad de estilo*.<sup>80</sup>

De esta manera, comprendemos mejor las claras influencias de otros sitios en algunas intervenciones interiores. Tal será el caso de tres ventanales con arcadas góticas del patio, que Morenés imitaría de dos monumentos: uno catalán –palacio del Rey Don Martín, en el monasterio de Poblet- y otro toledano –convento de San Antonio-. Para las pinturas del techo de la armería el restaurador se inspiraría en las del Salón de Ciento de Barcelona. Por su parte, el cenobio de Santes Creus del Palacio de Jaime II orientaría al conde para el artesonado de la sala de recibo y las chimeneas de Jaca y Solivella serán imitadas para la biblioteca y comedor, respectivamente. Otros espacios no recibirían una influencia tan directa de otros lugares, como es el caso del dormitorio árabe que el conde del Asalto creemos que edificaría *ex novo*. Sobre ella, el conde de Cedillo, fiel consejero de Morenés durante toda la restauración, diría que «ostenta los caracteres del estilo mudéjar, tan usado en Toledo en el siglo XV,<sup>81</sup> y a él corresponden el zócalo de azulejos, las portadas, los lienzos y los frisos de estuco pintado con brillantes colores, la geométrica talla de las hojas de puerta, los muebles y la inscripción hebrea de la escocia, tomada de un salmo del real Profeta».<sup>82</sup>

79. ORDIERES DÍAZ, Isabel, *Historia de la Restauración Monumental en España (1835-1936)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1995, p. 132.

80. En este sentido, debemos destacar asimismo el gran esfuerzo por parte del conde del Asalto de profundizar en los orígenes del castillo y el contexto histórico de sus fundadores. Morenés partiría, pues, de la convicción de que para tener éxito en la restauración y conseguir esa *unidad de estilo* sería imprescindible comprender la mentalidad de sus constructores y la época que vivieron.

81. LÓPEZ de AYALA, Jerónimo: «De la excursión a Guadamur...», *op. cit.* p. 56. En efecto, una sala que respondería a modelos de yeserías mudéjares de los siglos XIV y XV del tipo Alcázar de Sevilla. En este sentido, resulta significativa la gran tendencia de modelos *neo-alhambristas* en estos últimos años del romanticismo en España. Entre los muchos ejemplos podemos señalar el caso de las salas neo-árabes del antiguo Museo del Ejército en Madrid, o de los palacios del Marqués de Salamanca o Aranjuez.

82. Esta inscripción situada en un friso bajo el artesonado en letras de color azul añil corresponde a los versículos 2-4 y la primera palabra del 5 del Salmo número 30. Para un análisis más profundo véase LÓPEZ ÁLVAREZ, Ana María & PALOMERO PLAZA, Santiago: «Una curiosa inscripción hebrea del siglo XIX en el Castillo de Guadamur (Toledo)», *Sefarad*, 52, (1992), pp. 141-148.

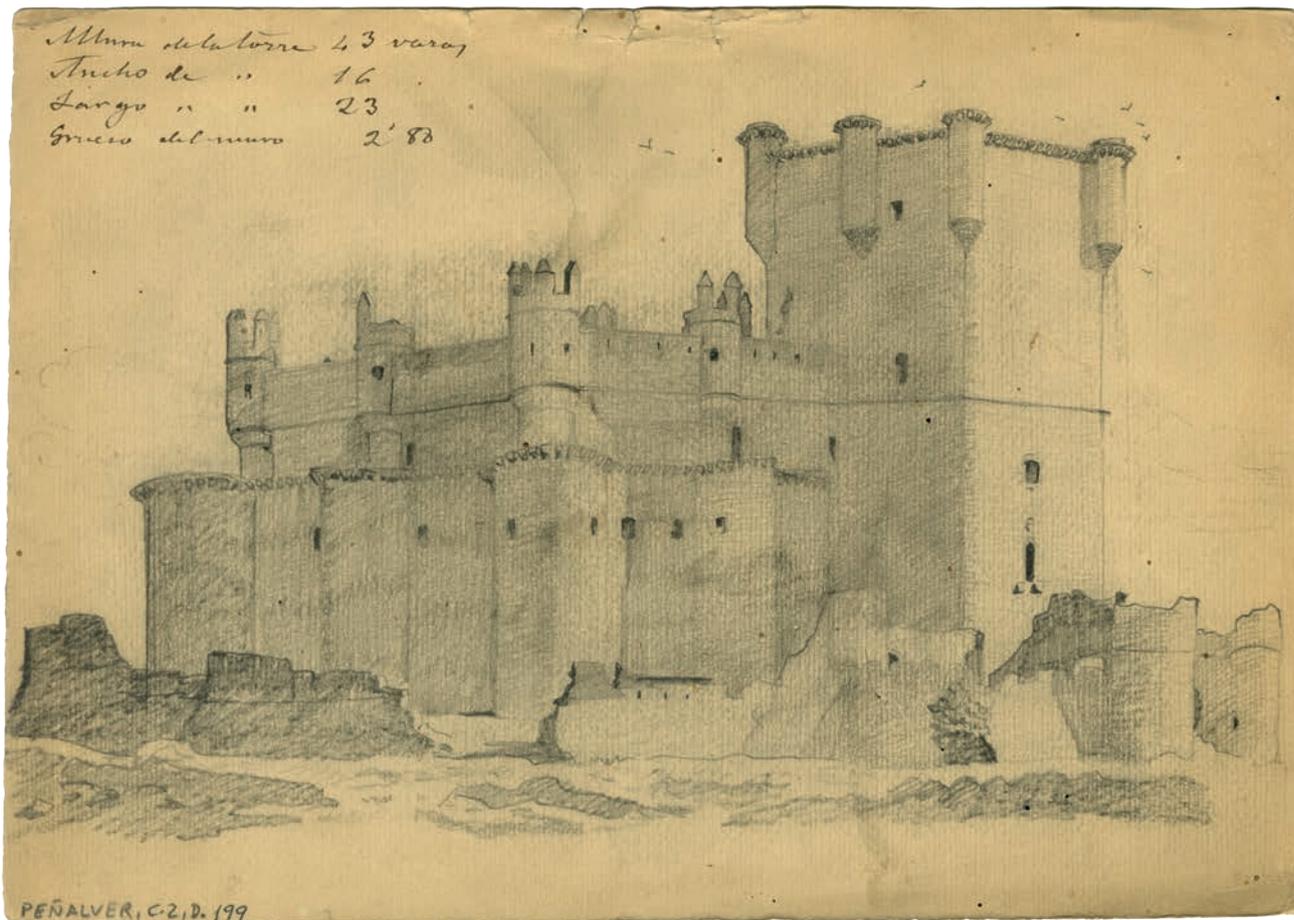


FIGURA 9. BOCETO CON ALGUNAS MEDIDAS DEL MONUMENTO COMO PARTE DE LAS LABORES INICIALES DE RESTAURACIÓN. FONDO CONDES DE PEÑALVER, C.2. D. 199.

En algunos casos, Morenés comparará piezas auténticas de diversos lugares para la ornamentación de ciertas salas. Quizá el mejor ejemplo de ello lo encontramos en la armería, situada en la torre del homenaje, donde el conde reunirá una excelsa colección de armas y armaduras de gran valor, de las cuales algunas serán restauradas por artesanos locales como Severiano Cosentino e Higinio Lorente. Siguiendo de nuevo al conde de Cedillo, sabemos que las paredes de la armería estarían cubiertas por tapices, representando uno de ellos del s. XVI, quizá el más notable de acuerdo con el autor, la conversión de San Pablo.<sup>83</sup>

Asimismo, la sala estaría dotada de varias armaduras góticas, entre ellas dos ecuestres de tiempos de Carlos V y Felipe IV, una maximiliana completa, armaduras de arcabucero, mosquetero y ballestero, amén de numerosas piezas sueltas (barbote, celada, visera, muslera, silla de montar...)<sup>84</sup> y multitud de armas blancas (espadas,

83. LÓPEZ de AYALA, Jerónimo: «De la excursión a Guadamur...», *op. cit.* p. 55.

84. Varias de estas armaduras habrían sido adquiridas por Carlos Morenés a partir del patrimonio subastado del duque de Osuna. Una vez fallecido en 1906, su hijo Luis Morenés venderá una parte a Ambrose Monell a través del coleccionista y experto en armaduras Bashford Dean, siendo expuesta en una importante muestra en el Museo

puñales, dagas, hachas...) y de fuego (escopetas de chispa, cañones de arcabuz, culebrinas, etc.) entre otros objetos militares expuestos en escaparates vidriados. Completaría la armería varios muebles antiguos, tallas, libros y pinturas. Buena muestra de la calidad de la armería vendrá a confirmarlo la Exposición Histórico-Europea de 1892-93 (Madrid) en la que el VI conde del Asalto expondrá en la sala 22 alguna de sus mejores piezas.<sup>85</sup> En definitiva, un rico tesoro que no desmerecería al gran arsenal que pudo conformarse en tiempos de los primeros condes de Fuensalida.

Finalmente, tras una gran inversión de dinero, esfuerzo y tiempo, la restauración del castillo de Guadamur será un hecho hacia 1900 (Figura 10). Si bien, de acuerdo con los testimonios que comienzan a hablar de la nueva imagen del palacio, hacia 1890 habrían sido ya completadas las principales intervenciones –y reconstrucción– dejando al sitio habitable.<sup>86</sup> Por lo tanto, será así como, tras varios siglos de abandono, material y simbólico, un noble afincado en Madrid, pero de orígenes catalanes, devuelva el esplendor a este gran monumento medieval. Como hemos descrito, los criterios de restauración del conde estarán marcadamente influidos por la escuela *violletiana*, lo que le llevaría a rediseñar y/o construir *ex novo* sin ningún problema determinados elementos de forma algo intuitiva. Asimismo, hasta donde sabemos, el conde no realizaría, más allá de sus apuntes y bocetos personales, ninguna memoria descriptiva de sus intervenciones, ni llevaría a la práctica ninguno de los modernos principios de Camilo Boito, como diferenciar estilos entre lo nuevo y lo antiguo, grabar las fechas de actuación de las partes restauradas, exponer públicamente las partes materiales que hubieran sido eliminadas en un lugar contiguo al monumento o realizar inscripciones explicativas sobre el monumento restaurado.<sup>87</sup> Sin embargo, pese a obviar este tipo de criterios científicos, se advierte en todo el proceso una conciencia de respeto hacia la obra histórica por parte de una figura que, debemos subrayar, no es un profesional de la arquitectura, sino un noble, político e historiador apoyado en sus propias convicciones y en el asesoramiento de amigos y familiares políticos como Jerónimo López de Ayala.

Quizá para comprender el alcance y resultado en la sociedad de las obras del conde, baste con referir la obra de Benito Pérez Galdós Ángel Guerra publicada entre 1890 y 1891, cuya trama se desarrolla en Toledo. Será por estos años cuando Galdós

---

Metropolitan de Nueva York en 1911. Véase KOBVÉ, Gustav: «Loan Exhibition of Arms and Armor in the Metropolitan Museum of Art», *The Lotus Magazine*, 2 (1911), pp. 75-83.

85. De acuerdo con el relato de Enrique de Leguina, el conde expondrá tablas góticas, cobres, muebles, armas, platos de ánimas, casullas, telas bordadas, marfiles y libros, así como una cruz de cobre esmaltada del siglo XIII que se llevaría todas las miradas. Véase DE LEGUINA, Enrique (11 de junio de 1893): «La Exposición Histórico-Europea», *La Época*, p. 3.

86. En este sentido, las noticias de sociedad comienzan por estos años a hacerse eco de las idas de los condes del Asalto a su «precioso castillo de Guadamur» para «pasar unos días». LA ÉPOCA (9 de abril de 1891): «Ecos madrileños», *La Época*, p. 2.

87. Estos serían algunos de los puntos que resumirían la teoría de Boito expuesta por primera vez en el III Congreso Nacional de Ingenieros y Arquitectos Italianos de 1883, es decir, cuatro años antes de iniciarse las obras de restauración del castillo. No obstante, como señala Arjones Fernández, «en España los arquitectos especialistas en intervenciones sobre inmuebles históricos, salvo excepciones, debieron esperar hasta principios del siglo XX para conocer los Siete axiomas de Boito». ARJONES FERNÁNDEZ, Aurora, «Los Siete axiomas del Congreso de Roma (1883) a través del pensamiento crítico de Leopoldo Torres Balbás», 17 (2015), *E-rph: Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, Universidad de Granada, p. 71.

conozca Toledo, además de pueblos cercanos como Polán (cuyos vecinos servirán de inspiración para su novela *El abuelo*) y posiblemente Guadamur. Así, en el segundo tomo Galdós aludirá en un momento determinado a la restauración: «Oye, Casiano: ¿y no podría restaurarse ese magnífico monumento? - ¡Como resucitarse... sí! Ahí está el de Guadamur, sacado de la sepultura. Pero habrá que tirar millones».<sup>88</sup>

Esa asimilación del castillo, del monumento, como entidad biológica y por lo tanto sujeta a los procesos vitales de nacimiento, desarrollo y muerte, será un tópico o recurso muy presente en toda la literatura romántica de estos años. En este sentido, valga advertir cómo los diversos relatos –poéticos, periodísticos y literarios– que aludan a esta restauración tendrán en común varios elementos que podemos considerar románticos. Estos serán fundamentalmente tres: la evocación de un pasado glorioso; el lamento por la desidia, abandono y salvaje mano de los hombres sobre una obra medieval; y por último la llegada del redentor, el salvador que, cargado de grandes valores, *devolverá la vida* al monumento.

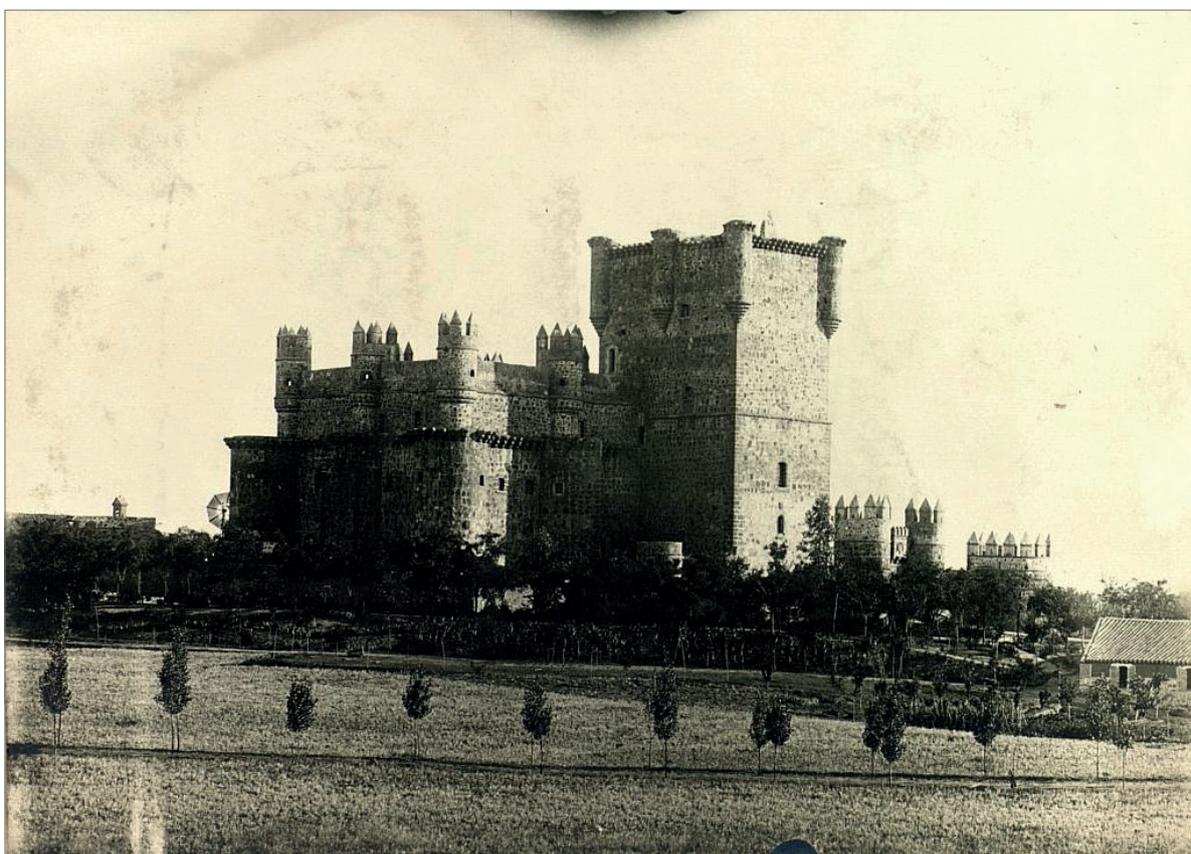


FIGURA 10. VISTA DEL CASTILLO DESDE EL LADO NORTE, DONDE PUEDE APRECIARSE EL MONUMENTO YA RESTAURADO, CON UN BUEN CUIDADO DE LOS JARDINES DEL ENTORNO. CATÁLOGO MONUMENTAL DE LA PROVINCIA DE TOLEDO (VOL. 1 FOTOGRAFÍAS) DE JERÓNIMO LÓPEZ DE AYALA Y LÓPEZ DE TOLEDO.

88. PÉREZ GALDÓS, Benito, Ángel Guerra. Madrid, Alianza, 1986, p. 384.

En primer lugar, habrá, como hemos observado, una primera consideración sobre la importancia que habría tenido en su origen el edificio: «*aquella importante fábrica de Guadamur, mansión solariega de los López de Ayala*». Un bello palacio, bien proporcionado, con una gran historia detrás, acontecimientos de renombre, visitas ilustres y, por supuesto, leyendas como el de la mora Zaida.<sup>89</sup> A ello, le seguirá, como decimos, el lamento por el estado desgraciado y miserable al que llegará el monumento tras siglos de olvido: «*Sus desmoronados fragmentos dejaban adivinar, cual acontecía al poeta ante las ruinas de Itálica, ¡Oh fábula del tiempo! Cuánta fue su grandeza y es su estrago*»<sup>90</sup>. O bien, al decir de Rodrigo Soriano: «*El castillo fue flor de un día: nació grandioso para perecer enseguida*».<sup>91</sup>

Pero, finalmente y en tercer término, «*he aquí que súbitamente, y como por encanto, cambia la decoración*», aparece la figura del redentor, la llegada del nuevo castellano, «*un magnánimo señor llegó a tus puertas, rompió tus cadenas y empezó a hermoarte*».<sup>92</sup> Y así, con la llegada del salvador, en medio del gozo, los quintos del pueblo cantarán: «*Castillo de Guadamur, bien te puedes contentar, que los Condes del Asalto te han venido a restaurar*». En esta misma dirección se dirigirá la poesía que Segundo Martín Sonseca dedicaría al restaurador y cuya última estrofa reproducimos:<sup>93</sup>

*Si hubo una pausa en tu historia,  
de olvido y triste mención,  
los siglos la borrarán.  
Porque aumentarán tu gloria  
los que a restaurarte van*

Durante estos años de obras, el conde del Asalto logrará un gran reconocimiento social, no sólo por el éxito en su restauración, sino por su contribución al progreso del pueblo de Guadamur. En el plano económico, debemos destacar la creación a las afueras de la localidad de la fábrica de harinas «San Antonio».<sup>94</sup> Esta fábrica estará dotada de un molino con un gran motor de vapor, que sustituía a los tradicionales y menos productivos molinos de agua. Aunque se tratara de un negocio personal de Morenés, el molino daría empleo a numerosos trabajadores desde los años noventa del siglo XIX hasta la década de los 60 del s. XX. Algo similar ocurrirá estos años cuando el conde decida comprar una finca rústica conocida como «Aceituno», que será explotada igualmente por vecinos. Por último, no debemos olvidar que, para las obras y mantenimiento del castillo, el conde contará con la participación de vecinos locales, como será el caso de Pedro Gutiérrez, guarda de la propiedad, y persona de confianza que mantendrá informado al conde del estado de la fortaleza cuando

89. ESCOBAR, Alfredo. (22 de junio de 1900): «El castillo de Guadamur». *La Época*, p. 1.

90. LÓPEZ de AYALA, Jerónimo, «El castillo de Guadamur», Toledo: publicación quincenal ilustrada, 3 (1889), p. 2.

91. SORIANO, Rodrigo (30 de julio de 1889): «Guadamur». *La Época*, p. 2.

92. *Ibidem*

93. Segundo Martín Sonseca, en Polán a 20 de junio de 1887. Se trata de un texto que recibirá personalmente el conde y que hoy forma parte del archivo familiar España. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo Histórico de la Nobleza, PEÑALVER, C. 2, D. 278.

94. España. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo Histórico de la Nobleza, PEÑALVER, C. 2, D. 459.

éste se encuentre fuera.<sup>95</sup> Por todo ello, Morenés será nombrado Hijo Predilecto de Guadamur.

A su muerte, el 22 de febrero de 1906, *La Época* recordaría al conde del Asalto como «*afable, noble, sincero, se captaba las simpatías y el respeto á la vez de cuantos con él trataban*»<sup>96</sup>. Por su parte, la Sociedad Española de Excursiones hablará de él en su obituario como «*un modelo de perfecto caballero español, cristiano, culto, bondadoso, de amable y amenísimo trato. Con su aventajada estatura, su blanca barba, su hablar castizo y reposado y sus nobles sentimientos, hacía recordar el tipo de los caballeros retratados por Velázquez*».<sup>97</sup> Valga apuntar, en este sentido, la existencia de otros testimonios que nos hablan de la cercanía y atención del conde con sus vecinos y colegas, con quienes compartirá amenas charlas, banquetes y reuniones.<sup>98</sup> Un noble que, consciente de lo que representaba, no dudaría incluso en retratarse con arnés de época en un cuadro pintado con gran realismo por su yerno, el conde de Cedillo, para la galería de su castillo.<sup>99</sup> En este sentido, una vez restaurada, la fortaleza volverá a ser, como ya ocurrió con los primeros condes de Fuensalida, un importante espacio de representación social, un lugar donde, mejor que en ningún otro sitio, el conde se expresa, se define y compara con respecto a otros.<sup>100</sup>

Debemos advertir como, en estos últimos años de siglo, la restauración del castillo de Guadamur no sería un caso aislado, sino que asistimos a una gran corriente o tendencia restauracionista de grandes monumentos medievales, muchos de ellos de carácter militar. En un artículo escrito en el propio palacio en abril de 1889, el conde de Cedillo resumirá mejor que nunca el contexto en el que se abordará una restauración en aquellos años como la de Guadamur:

No es el menor y menos legítimo timbre de nuestra época el poderoso movimiento há ya bastantes años iniciado en pro de los estudios arqueológicos y de las artes retrospectivas. Las restauraciones de históricos alcázares y de antiguas abadías se suceden, por dicha, en nuestra patria, mostrando ante los ojos de Europa que no vamos rezagados en este grande y verdadero renacimiento. A los castillos y mansiones solariegas alcanza ahora el turno; por esta razón es bien digno de ser imitado el ejemplo del nuevo castellano de Guadamur. Imítelo la generosa aristocracia española, en pro del arte y de su propia convivencia, y dará con ello una notoria prueba de su valer, buen gusto y culto respetuoso hacia sus ilustres antepasados <sup>101</sup>

En definitiva, en vista de todo lo anterior, estamos en disposición de afirmar que la restauración del castillo de Guadamur supone la culminación de un proceso

95. España. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo Histórico de la Nobleza, PEÑALVER, C.2. D. 420.

96. LA REDACCIÓN: «El conde del Asalto», Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 14, 1906, p. 63.

97. LA ÉPOCA (23 de febrero de 1906): «El conde del Asalto». *La Época*, p. 2.

98. PATIÑO, Castor. (11 de diciembre de 1924): «Una apuesta original». *Heraldo de Madrid*, p.5.

99. Este retrato será más adelante obsequiado al Ayuntamiento de Guadamur tras ser nombrado Hijo Predilecto de la localidad. Siguiendo este ejemplo, donde el conde persigue una vinculación con los tiempos en los que el castillo fue construido, podemos identificar, gracias a las fotografías, una costumbre de la familia Morenés de vestirse de época para ser retratados en su nueva morada.

100. Véase un claro ejemplo de esta representación social en ESCOBAR, A. (29 de mayo de 1900): «El eclipse visto desde el castillo de Guadamur». *La Época*, p. 1.

101. LÓPEZ DE AYALA, Jerónimo: «El castillo de Guadamur», *Toledo: publicación quincenal ilustrada*, 3 (1889), p. 2.

iniciado a finales del siglo XIX, a partir de una primera denuncia de abandono. Un proceso que, alimentado por la ideología romántica, irá poniendo en valor un monumento medieval de indudable carácter histórico-artístico. Así, la revalorización y recuperación simbólica del castillo, manifestada por el interés de los viajeros románticos, se transformará finalmente en una recuperación también material gracias a la intervención del conde de Cedillo y, en especial, de Carlos Morenés y Tord, conde del Asalto.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARJONES FERNÁNDEZ, Aurora: «Los Siete axiomas del Congreso de Roma (1883) a través del pensamiento crítico de Leopoldo Torres Balbás», 17 (2015), *E-rph: Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, Universidad de Granada, p. 66-80.
- BENITO RUANO, Eloy: «Un incidente en Polán (1470)», *Anales toledanos*, 11 (1976), pp. 3-25.
- BISSÓ, José: *Castillos y tradiciones feudales de la Península Ibérica*, Madrid, Achille Ronchi, 1870.
- BORROW, George: *The Bible in Spain*, The Long Riders' Guild Press, 2006.
- CASTAÑEDA ALCOVER, Vicente: «El excelentísimo señor Conde de Cedillo», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 104, 1934, pp. 367-400.
- COOPER, Edward: «Proyectada restauración del castillo de Guadamur (Toledo): monumento nacional», *V Congreso de Arqueología Medieval Española: actas: Valladolid, 22 a 27 de marzo de 1999*, Toledo, Consejería de Educación y Cultura (2001), pp. 315-318.
- CORTÉS ARRESE, Miguel: «Memoria del castillo señorial de Guadamur», *Estudios de historia del arte: libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, (2013), pp. 275-285.
- DE LEGUINA, Enrique (11 de junio de 1893): «La Exposición Histórico-Europea», *La Época*, p. 3.
- DE MORA FIGUEROA, Luis: *Comentarios iconográficos sobre el Castillo de Guadamur, en tierras de Toledo*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1994.
- DICCIONARIO BIOGRÁFICO ESPAÑOL [vol. XXXVI: de «Montoya» a «Muñoz»], 2012.
- ENSEÑAT, J. B. (29 de junio de 1896): «El puñal de la castellana». *La Ilustración artística*, 757, pp. 454-455.
- ESCOBAR, Alfredo (29 de mayo de 1900): «El eclipse visto desde el castillo de Guadamur». *La Época*, p. 1.
- ESCOBAR, Alfredo (19 de junio de 1900): «El castillo de Guadamur». *La Época*, p. 1.
- ESCOBAR, Alfredo (20 de junio de 1900): «El castillo de Guadamur». *La Época*, p. 1.
- ESCOBAR, Alfredo (22 de junio de 1900): «El castillo de Guadamur». *La Época*, p. 1.
- ESPAÑA CORTES. *Colección de las leyes, decretos y declaraciones de las Cortes, y de los reales decretos*. Tomo 22. Imprenta Nacional, Madrid, 1844.
- FORD, Richard: *A handbook for travellers in Spain*, 1855.
- FRANCO SILVA, Alfonso: *El Condado de Fuensalida en la Baja Edad Media*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1994.
- GARCÍA ALCÁZAR, Silvia: «La huella romántica en la restauración monumental decimonónica en España», *Anales de Historia del Arte*, (2011), pp. 197-210.
- GARCÍA ALCÁZAR, Silvia: *La ideología romántica en la restauración monumental en España durante el siglo XIX* (Tesis doctoral inédita), Universidad de Castilla La Mancha. 2009
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Emilio: «Toledo y sus visitantes extranjeros hasta 1561» *Toletum*, 1 (1955), pp. 5-37.
- GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio: *Restauración monumental en España durante el siglo XIX: teoría, fuentes e ideología*, Valladolid, Ámbito, 1996.
- HERNÁNDEZ BARRAL, José Miguel: *Grandes de España: distinción y cambio social, 1914-1931* (Tesis doctoral inédita), Universidad Complutense de Madrid, 2012.
- JIMÉNEZ, José Miguel: «El arquitecto Juan Guas (a. 1453-1496), la primera fortificación española de transición y los modelos italianos», *Actas del III Congreso de Castellología Ibérica*, Guadalajara, 2005, RUIBAL RODRÍGUEZ, Amador (coord.), Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara, 2005, pp. 609-632.

- KAGAN, Robert: *Los sueños de Lucrecia: política y profecía en la España del siglo XVI*. San Sebastián, Nerea, 2005.
- KOBBE, Gustav: «Loan Exhibition of Arms and Armor in the Metropolitan Museum of Art», *The Lotus Magazine*, 2 (1911), pp. 75-83.
- LA ÉPOCA (20 de mayo de 1888): «El duque de Frías». *La Época*, p. 1.
- LA ÉPOCA (9 de abril de 1891): «Ecos madrileños», *La Época*, p. 2.
- LA ÉPOCA (23 de febrero de 1906): «El conde del Asalto». *La Época*, p. 2.
- LA REDACCIÓN: «El conde del Asalto», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 14, 1906, p. 63.
- LA REDACCIÓN: «El conde de Cedillo, excursionista», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 42, 1934, pp. 1-5.
- LAMPÉREZ, Vicente: *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*, Maxtor, 1922.
- LÓPEZ ÁLVAREZ, Ana María & PALOMERO PLAZA, Santiago: «Una curiosa inscripción hebrea del siglo XIX en el Castillo de Guadamur (Toledo)», *Sefarad*, 52, (1992), pp. 141-148.
- LÓPEZ de AYALA, Jerónimo: «De la excursión a Guadamur. Lo que es el castillo», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1, 1893, pp. 50-56.
- LÓPEZ de AYALA, Jerónimo: «El castillo de Guadamur», *Toledo: publicación quincenal ilustrada*, 3 (1889), pp. 1-3.
- MADOZ, Pascual: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Vol. 9. Est. literario-tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, Madrid, 1850.
- MARTÍNEZ ALCUBILLA, Marcelo: *Diccionario de la Administración, Diccionario de la administración española, peninsular y ultramarina: compilación ilustrada de la novísima legislación en todos los ramos de la administración pública*, Madrid, Imp. de la V. é Hijas de A. Peñuelas, vol. 7, 1868-1870.
- MORENÉS, Carlos: *La guerra esplicada con arreglo a la moral cristiana por el Barón de las Cuatro Torres Conde del Asalto*, Barcelona, Imp. de «El Porvenir», 1875.
- MORENÉS, Carlos: «Unidad católica», *La Época*, 27 de enero 1876, p. 2.
- MUÑOZ COSME, Alfonso: *La conservación monumental del patrimonio arquitectónico español*, Madrid, Ministerio de Cultura Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1989.
- MURO, Gaspar: *Vida de la princesa de Éboli*, Madrid, Librería Mariano Murillo, 1877.
- NAVASCUÉS, Pedro: «La restauración monumental como proceso histórico: el caso español, 1800-1950», en CABALLERO ZOREDA, Luis: *Curso de mecánica y tecnología de los edificios antiguos*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1987, pp. 285-329.
- ORDIERES DÍAZ, Isabel: *Historia de la Restauración Monumental en España (1835-1936)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1995.
- ORTEGA, Nicolas, «El paisaje de España en los viajeros románticos», *Ería*, 22 (1990), pp. 121-137.
- PALENCIA HERREJÓN, Juan Ramón: «Elementos simbólicos de poder de la nobleza urbana en Castilla: los Ayala de Toledo al final del Medievo», *En la España medieval*, 18 (1995), pp. 163-169.
- PARKER, Geoffrey: *Historia de la Guerra*. Madrid, Akal, 2010.
- PATIÑO, Castor (11 de diciembre de 1924): «Una apuesta original». *Heraldo de Madrid*, p. 5.
- PÉREZ Galdós, Benito: Ángel Guerra. Madrid, Alianza, 1986.
- PERIS SÁNCHEZ, Diego: *La modificación de la ciudad: restauración monumental en Toledo s. XIX y XX* (Tesis doctoral inédita). Universidad Politécnica de Madrid, 2006.
- PIZARRO, Cecilio (18 de agosto de 1850): «Castillo de Guadamur. Provincia de Toledo». *Semanario Pintoresco Español*, 33, p. 260.
- RIEGL, Alois: *El culto moderno a los monumentos*, Madrid, Antonio Machado Libros, 1987.
- ROVIRA i GÓMEZ, Salvador: «Els Morenés vuitcentistes», *Paratge*, 22 (2009), pp. 29-40.

- RUIZ ALONSO, José Manuel: «La ‘Extremadura chiquita’ a finales del siglo XVIII. Recreaciones del castillo guadamurenses a la luz de las relaciones de Tomás López», *Anales Toledanos*, 29 (1992), pp. 183-226.
- RUIZ ALONSO, José María: *Guadamur: historia del castillo y de sus gentes*, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1984.
- SARTHOU CARRERES, Carlos: *Castillos de España*. Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- SORIANO, Rodrigo (29 de julio de 1889): «Guadamur», *La Época*, p. 2.
- SORIANO, Rodrigo (30 de julio de 1889): «Guadamur», *La Época*, p. 2.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo. «De cómo desaparecen los antiguos palacios de la nobleza castellana», *Arquitectura*, 48 (1923), pp. 145-150.
- VELO NIETO, Gervasio: «Castillo de Guadamur», *Hidalguía*, 16 (1956), pp. 401-422.
- «Castillo de Guadamur». *Hidalguía*, 2 (1957), pp. 97-112
- VIÑAS MEY, Carmelo & PAZ, Ramón: *Relaciones histórico-geográfico-estadísticas de los pueblos de España hechas por iniciativa de Felipe II: Reino de Toledo*, Instituto Balme de Sociología, Madrid, 1971.
- VV.AA.: *Recuerdos y bellezas de España. Castilla La Nueva*. Madrid, 1853.
- WELLS, Nathaniel Armstrong: *The Picturesque Antiquities of Spain: Described in a Series of Letters, with Illustrations, Representing Moorish Palaces, Cathedrals, and Other Monuments of Art, Contained in the Cities of Burgos, Valladolid, Toledo and Seville*. Library of Alexandria, 1846.



# LA CONSTRUCCIÓN ESTATAL PATAGÓNICA EN EL SIGLO XIX. EL DIBUJO COMO ARTE CIENTÍFICO E INSTITUCIONAL

## THE PATAGONIAN STATE CONSTRUCTION IN XIX<sup>th</sup> CENTURY. THE DRAWING AS SCIENTIFIC AND INSTITUTIONAL ART

Paula Gabriela Núñez<sup>1</sup>, Carolina Lema<sup>2</sup>, Carolina Michel<sup>3</sup>, & Maia Vargas<sup>4</sup>

Recibido: 29/11/2018 · Aceptado: 15/06/2019

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2019.23107>

### Resumen

El artículo revisa la construcción de imágenes institucionales del Estado argentino sobre la Patagonia. Toma fuentes de la conquista y organización inicial del territorio. Las mismas se presentan en dos grupos: las científicas, obras de naturalistas que acompañaron la conquista patagónica; y las censales, que proponen una exploración sobre la visualización de datos que reconocen como representativos del país. Se analiza el dibujo como lenguaje y herramienta del proceso retórico nacional, viendo cómo naturaliza una forma específica de comprensión del territorio, en función de un ordenamiento estatal que implicaba una incorporación jerárquica y desigual.

### Palabras clave

Arte científico; Arte institucional; Dibujo; Patagonia argentina; integración tardía.

### Abstract

The paper reviews the construction of institutional images of Argentinean State over Patagonia. It takes resources from the initial territory conquest and organization. These resources are presented in two groups: the scientific ones, written by the naturalists that went to conquest; and the census, which proposes an exploration about the data visualization recognized as representative of the country. It analyzes the draw as language and tool of the persuasion rhetoric national process, and how it naturalized a specific way of comprehension of territory, in function of a State order that implied a hierarchical organization.

- 
1. Universidad de los Lagos/Universidad Nacional de Río Negro-CONICET, IIDYPCA. C.e.: [paula.nunez@ulagos.cl](mailto:paula.nunez@ulagos.cl)
  2. Universidad Nacional de Río Negro- CONICET, IIDYPCA. C.e.: [carolina.lemaz@gmail.com](mailto:carolina.lemaz@gmail.com)
  3. Universidad Nacional de Río Negro- CONICET, IIDYPCA. C.e.: [michel@agro.uba.ar](mailto:michel@agro.uba.ar)
  4. Universidad Nacional de Río Negro- CONICET, IIDYPCA. C.e.: [fotovintage@gmail.com](mailto:fotovintage@gmail.com)

## Keywords

Scientific art; Institutional art; Drawing; Argentinean Patagonia; Later integration.

.....

## INTRODUCCIÓN

El presente artículo indaga en el modo en que tanto la retórica, como el «arte científico», devienen en imagen institucional estatal de la Patagonia argentina. Esto es, se presentan como referencias creadoras de nacionalismo y no sólo de los elementos que, se supone, reconocen. Se analizarán vínculos entre el «arte científico» y la infografía estadística como parte del «arte de la propaganda estatal», observando al dibujo como herramienta de representación de la construcción estatal patagónica, entre 1879-1895. Para ello se indagarán los términos retóricos y representacionales de los primeros textos que sistematizan la información sobre la Patagonia desde una comunidad científica establecida en Argentina, esto son los informes científicos y técnicos de zoología<sup>5</sup>, botánica<sup>6</sup> y geología<sup>7</sup> del proceso de conquista de la Patagonia argentina. Éstos se pondrán en diálogo con la estética del primer censo que presentó el Estado argentino al mundo considerando la Patagonia.

El artículo interpela el modo en que la Patagonia se dibuja a partir del puente entre la ciencia y el Estado. La elección de las fuentes científicas naturales y científicas censales responde a un proceso donde la ciencia resultaba constitutiva del modelo de Estado que planificó el avance militar sobre el espacio<sup>8</sup>. Las mismas permitirán reconocer cómo dibujos y descripciones se cruzan en la construcción de sentidos respecto de lo patagónico.

La retórica del dibujo naturaliza una comprensión del territorio determinada por el ordenamiento estatal; pues existen vínculos entre el arte científico y la propaganda estatal. Ya Tufte<sup>9</sup> analiza el modo en que en el diseño está implícita la intensión comunicativa y pedagógica, que es propia del conocimiento elaborado en el siglo XIX. Nos preguntamos por este proceso en el particular escenario patagónico, por la especificidad de la integración territorial, cuyas representaciones han sido exploradas<sup>10</sup>, pero centrando la mirada en los mapas y omitiendo el amplio registro gráfico que acompañó el modo de integrar el territorio.

5. DOERING, Adolfo: *Informe Oficial de la Comisión Científica agregada al Estado Mayor General de la Expedición al río Negro (Patagonia). Entrega I— Zoología*. Buenos Aires, Osvaldo y Martínez, 1881.

6. LORENTZ, Pablo y NIEDERLEIN, Gustavo: *Informe Oficial de la Comisión Científica Agregada al Estado Mayor General de la Expedición al río Negro (Patagonia). Entrega II- Botánica*. Buenos Aires, Osvaldo y Martínez, 1881.

7. DOERING, Adolfo: *Informe Oficial de la Comisión Científica agregada al Estado Mayor General de la Expedición al río Negro (Patagonia). Entrega III— Geología*. Buenos Aires, Osvaldo y Martínez, 1882.

8. NAVARRO, Pedro (ed.): *Patagonia. Ciencia y Conquista*. Neuquén, Educo, 2004. Allí se muestra la relevancia de la comunidad científica en países en formación como los de América Latina.

9. TUFTE, Edward: *Visual explanations. Images and Quantities, Evidence and Narrative*. Cheshire, Graphic Press, 1997.

10. GATTÁS VARGAS, Maía; NÚÑEZ, Paula y LEMA, Carolina. «La monstruosa cartografía patagónica o los mapas como discursos retóricos» *Bitácora arquitectura* 36 (2017), 122 – 129 y NAVARRO, Pedro (ed.): *Paisajes del Progreso*. Neuquén. Educo, 2007.

## ALGUNAS REFLEXIONES ENTRE EL ARTE INSTITUCIONAL Y EL ARTE CIENTÍFICO

Cuando nos encontramos frente al «arte científico» de este período debemos atender que tratamos registros gráficos que no se pretenden como arte en un sentido formal<sup>11</sup>, porque en esos años los propios autores no se consideran artistas y porque el arte, como campo, los ha cercenado<sup>12</sup>. Sin embargo, los reconocemos como «arte institucional» en tanto los interpelamos desde sus lógicas estéticas y entendemos que son tomados como parte del discurso estatal desde su línea. A lo largo del texto analizaremos similitudes y diferencias entre ambos.

La visualización de datos introduce un tema central para la presente reflexión. Allí se reconoce que la capacidad comunicativa de la dinámica visual implica una selección de la lógica de visualización, que es tan central como la conceptualización teórica de lo que se busca transmitir<sup>13</sup>. De modo que la estética de la estadística, que exploramos en los censos, y la propuesta de la ciencia como autoridad en el mirar sobre la naturaleza, nos permitirán inferir estrategias estatales para que, en base a la ciencia, y a través de las estadísticas, el Estado se presente desde un relato estético.

Los dos cuerpos de fuentes apelan a interlocutores que en parte se solapan, pero en parte se distinguen y que cobran particularidades en el armado del país en donde se indagan. El público de los científicos son otros científicos de otros países, aun cuando sus resultados son informes estatales, sobre todo por la particular forma en que se fue consolidando la comunidad científica nacional<sup>14</sup>, apoyada en extranjeros que fundamentan lo nacional en los vínculos que sostienen con sus academias de origen. Por el contrario, el público del censo es la población en general, con su variedad interna. Cabe destacar que Argentina sufrió una profunda inestabilidad política que recién, en la segunda mitad del siglo XIX, permitió el armado de un gobierno reconocido en todo su territorio. Es entonces cuando se diseñan los censos cuyos gráficos son indagados.

De modo que la pregunta por la retórica y la representación, emitida desde la Patagonia en tanto territorio de frontera, nos permite reflexionar sobre matices en un discurso estético que se supone homogeneizador. Los estudios sobre los soportes gráficos de la representación patagónica encuentran avances parciales en la problematización del discurso geográfico, los mapas<sup>15</sup> y las imágenes turísticas<sup>16</sup> que se buscan ampliar hacia los dibujos de naturalistas e infografías.

11. PÉREZ, Francisca: «'Institución-arte' e intencionalidad artística», *Enrahonar* 32/33 (2001), 151-167.

12. TAFALLA, Marta: «Presentación: Estética de la Naturaleza», *Enrahonar* 45 (2010), 7-11.

13. TUKEY, John: *Exploratory Data Analysis*. USA, Addison-Wesley, 1977.

14. BABINI José: *Historia de la Ciencia Argentina*. México, FCE, 1949.

15. NAVARRO, Pedro y WILLIAMS, Fernando: «La construcción y problematización de la regionalidad de la Patagonia en las geografías regionales argentinas de la primera mitad del siglo XX». *Scripta Nova* XIV (322) (2010), 1-14 y VARGAS, Maía; NÚÑEZ, Paula y LEMA, Carolina: *Op. cit.*

16. PICONÉ, María: «La idea de turismo en San Carlos de Bariloche a través de dos guías (1938)». *Estudios y perspectivas en turismo* 22 (2013), 198-215.

El dibujo, lo elaborado desde el lápiz y el papel fue, a decir de Pedro Robles<sup>17</sup> «la herramienta por excelencia utilizada para el desarrollo histórico de la representación científica en el despliegue de su discurso moderno...desde una concepción instrumental que privilegiaba la acción comunicativa como principal vehículo de divulgación de unas determinadas teorías y preceptos». El dibujo resulta constructor del mundo que se iba descubriendo. La teoría representacional adoptada por Pedro Robles destaca que la figura contiene ciertas propiedades de la cosa, ignorando deliberadamente otras. Así, introduciendo un recorte intencional, la figura representa lo que ella misma nombra y define. El dibujo científico explicita una teoría previa, desde la cual los seres son disectados y secados para su guarda, siendo graficados con posterioridad a este proceso. Pero el dibujo omite deliberadamente el proceso de muerte, en tanto los presenta como vivos, dejando en la mano del artista-científico, la imagen de un ser vivo, cuando la referencia suele estar seca y muchas veces desmembrada. Cocucci agrega a esto un potencial del dibujo que lo ubica como superador del ojo humano al reflexionar acerca del vínculo entre el dibujo y la fotografía para la ciencia señalando que, si bien ambos recursos son complementarios, el dibujo se presenta con posibilidades que escapan a la fotografía pues permite hacer simplificaciones y énfasis «... a fin de facilitar la comprensión»<sup>18</sup>. Se trata de una técnica para elaborar y comunicar conocimiento, alejado de la elaboración de una expresión personal, a pesar de la libertad para introducir marcas y referencias.

Migoya señala que el dibujo científico es una forma de comunicación a través del lenguaje visual, que busca avanzar desde un plano subjetivo al objetivo, pues «se trata de imágenes que acompañan, describen, aclaran, ilustran el trabajo escrito dentro del cual están incluidas»<sup>19</sup>. Los dibujos, aún con la pretensión realista y objetiva con que son realizados, representan antes a las teorías que preceden la observación que a la cosa misma. Los permisos para los énfasis, el universalismo pretendido en lo representado, permiten inferir el ejercicio de legitimación basado en ese dibujo reconocido como verdad.

En el dibujo, y sobre todo en la similitud que en la cosa se reconoce respecto del dibujo, la teoría emerge como verdadera y representativa del mundo. De este modo, si la representación científica permite la ilusión de que lo que existe es lo que se representa, el discurso estético de la estadística proyecta estos elementos hacia la construcción institucional estatal como conjunto. Cairo<sup>20</sup> señala, en diálogo con la representación estadística, que la visualización de datos está basada en que el cerebro humano no interpreta en forma directa y absoluta símbolos arbitrarios y abstractos, como los números, por ello la síntesis no sólo otorga la información de los datos, sino que introduce sentidos de interpretación. Tufte<sup>21</sup> recorre la tradición

17. PEDRO ROBLES, Antonio: «El dibujo y las estrategias de la representación científica», *Co-herencia* 6 (10) (2009), 11-28, p. 12.

18. COCUCCI, Alfredo: *Dibujo científico. Manual para biólogos que no son dibujantes y para dibujantes que no son biólogos*. Córdoba, Sociedad Argentina de Botánica, 2000, p. 9.

19. MIGOYA, María: *La ilustración científica como disciplina, planteamiento de una mirada y posibilidad de su enseñanza en la Universidad*. (Tesis Especialización inédita). UNLP, 2014.7.

20. CAIRO, Alberto: *The Truthful Art: Data, Charts, and Maps for Communication*. USA, New Riders, 2016.

21. TUFTE, Edward: *Beautiful evidence*. Cheshire, Graphic Press, 2006.

de la elaboración de mapas de datos desde el siglo XVII, a partir de los avances en elaboración de cartografías y estadísticas observando cómo son elementos representativos que suman fuertes capacidades comunicacionales desde su encuentro. El censo argentino analizado se enmarca en esta tradición, pero con la enorme fuerza que adquiere este proceso en el siglo XIX<sup>22</sup>.

## EL DIBUJO CIENTÍFICO EN LA CONQUISTA PATAGÓNICA

El Estado construye imágenes que refieren a una cierta retórica de la nación. Lo nacional, en Argentina, como en otros países de impronta colonial, se construye bajo el amparo de un universal eurocéntrico, que proyecta hacia otros lenguajes estéticos que se institucionalizan. El Estado también se narra desde los mapas, que disciplinan y proyectan un programa de ordenamiento territorial. Lois, ha analizado los mapas argentinos observando cómo se han recortado determinadas variables en función del relato territorial que se buscaba instituir en el armado de la nación<sup>23</sup>. Este deslizamiento del relato simbólico hacia una materialidad que se plantea como su evidencia resulta sintetizado e instrumentalizado a través de las estadísticas. La pregunta por la Patagonia y cómo la conquista deviene en imagen nos permitirá profundizar en estos vínculos.

La Patagonia es un territorio que se integra el Estado argentino (y al chileno) con posterioridad a la organización del Estado nacional. Navarro<sup>24</sup> caracteriza este espacio como «territorio de integración tardía», sometidos a un «colonialismo interno». El autor vincula esta desigual integración territorial al proceso de conquista que antecede la apropiación de territorio<sup>25</sup>. Cabe aclarar que el proceso de conquista iniciado en 1879, denominado «Expedición al Río Negro» o «Campaña del Desierto» fue un avance militar que buscó erradicar a la población existente, presentada como una barbarie antagónica a la posibilidad misma del desarrollo nacional, desconociendo acuerdos e intercambios previos, apoyado en una construcción de la diferencia alimentada desde la visión de todas las parcialidades en pugna<sup>26</sup>. Pero algo más, fue una iniciativa que ancló la naturalización de un sistema económico en el reconocimiento más básico de los organismos vivos. El sistema económico emerge de los estudios científicos con una carga de naturaleza mayor que la de las propias especies. Esto puede verse en los estudios científicos vinculados al proceso de conquista.

22. RENDGEN, Sandra y WIEDEMANN, Julius: *Information Graphics*. Colonia, Taschen, 2012.

23. LOIS, Carla: «El mapa como metáfora o la espacialización del pensamiento», *Terra Brasilis* 6 (2015), 1-25. LOIS, Carla: «Técnica, política y «deseo territorial» en la cartografía oficial de la Argentina (1852-1941)». *Scripta Nova* X, 218 (52) (2006): 1-23.

24. NAVARRO, Pedro: «Territorios marginales: Los desiertos inventados latinoamericanos. Representaciones controvertidas, fragmentadas y resignificadas». En TREJO, Deni (ed.): *Los desiertos en la historia de América*. México. Univ. de San Nicolás de Hidalgo, Univ. Autónoma de Coahuila, 2011, 207-226.

25. NAVARRO, Pedro (ed.): *Patagonia... Op. cit.*; NAVARRO, Pedro (ed.): *Paisajes ... Op. cit.* y NAVARRO, Pedro: «La nacionalización fallida de la Patagonia Norte, 1862-1904». *Quinto Sol* 7 (2004), 61-91.

26. FOESTER, Rolf y VEZUB, Julio: «Malón. Ración y nación en las pampas: El factor Juan Manuel de Rosas (1820-1880)». *Historia* 44 (2011), 259-286.

Cabe señalar que este avance militar, dirigido por el General Julio Argentino Roca, estuvo acompañado por una comisión científica, planteándose la conquista como resultado de las armas, pero también del conocimiento y de la racionalidad, pues lo que se vencía no eran enemigos, sino una irracionalidad reactiva a la modernidad. La mencionada Comisión estuvo conformada por cuatro naturalistas vinculados a la Academia Nacional de Ciencias Naturales de Córdoba<sup>27</sup>, el botánico Pablo Lorentz, el ayudante de botánica Gustavo Niederlein, Adolfo Döering, zoólogo y geólogo y el preparador de zoología Federico Schulz<sup>28</sup>, que convocaron a su vez, a otros especialistas para la redacción de los informes definitivos. El resultado fueron tres tomos publicados entre 1881 y 1882. Estos estuvieron divididos temáticamente en Zoología, Botánica y Geología.

Como parte de la introducción a los tres tomos, Ebelot<sup>29</sup> explicita que el Estado se organiza de la mano del conocimiento. Ebelot sostiene que la ciencia planifica la conquista, y los conocimientos físicos y biológicos que presentan se asumen como la clave para el éxito de lo que se considera una gesta. Ahora bien, el «para quién» se conquista no es menor, pues el objeto de la conquista no es el «País» como figura ambigua, sino un país con una determinada estructura económica, se conquista para el capital.

«Era necesario conquistar real y eficazmente esas 15,000 leguas, limpiarlas de indios de un modo tan absoluto, tan incuestionable, que la mas asustadiza de las asustadizas cosas del mundo, el *capital* destinado á vivificar las empresas de ganadería y agricultura, tuviera él mismo que tributar homenaje á la evidencia, que no espermentase recelo en lanzarse sobre las huellas del ejército espedicionario y sellar la toma de posesión por el hombre civilizado de tan dilatadas comarcas»<sup>30</sup>.

Döering y Lorentz, en sus introducciones, indican que la posibilidad misma de conocimiento estaba ligada a la conquista, enfatizando en una clave racista la posibilidad de hacer ciencia<sup>31</sup>. Incluso en el detalle de las especies que se describen se incorporan menciones racistas y capitalistas como parte de la matriz científica que estructuró la toma de datos<sup>32</sup>.

27. Fundada en 1874 por Hermann Burmeister, fue conformada en sus inicios por naturalistas alemanes que, a pedido del entonces presidente Sarmiento, selecciona y contrata. Sus objetivos fueron: 1-Servir de consejo consultivo al gobierno en los asuntos referentes a las ciencias, 2-Explorar y estudiar el país en todas las ramificaciones de la naturaleza, 3-Hacer conocer los resultados de sus exploraciones y estudios por medio de publicaciones. BABINI, José... *Op. cit.*

28. Naturalistas de origen alemán. Acompañaron las tropas del General Julio A. Roca, responsable de la conquista de la Patagonia, recogiendo, identificando y categorizando todo tipo de plantas, animales y minerales.

29. Ebelot fue un ingeniero francés contratado para la construcción de la zanja de defensa «contra el indio» ideada durante la presidencia de Avellaneda por el Ministro de Guerra y Marina Adolfo Alsina. La misma fue construida entre 1876 y 1879.

30. EBELOT, Alfredo «Introducción». En DÖERING, Adolfo *Informe oficial de la comisión científica agregada al estado mayor general de la expedición al río Negro (Patagonia). Entrega I— Zoología* (1881). Buenos Aires: Osvaldo y Martínez, VII-XXIV, (p. XI), sin resaltar en el original.

31. NÚÑEZ Paula y LEMA, Carolina: «Botánica, ciencia y guerra. Análisis de los Informes científicos de la «Expedición al río Negro (Patagonia)» de 1879». *Epistemología e Historia de la Ciencia* 2 (2) (2018), 27-50.

32. Se indica, por ejemplo, que el territorio puede ser la base de un desarrollo promisorio porque encuentran especies europeas. Las plantas nativas no se reconocen como base de mejoras y, en su mayoría, no generan interés por fuera de la curiosidad científica. NÚÑEZ, Paula y LEMA, Carolina: *Op. cit.*

Ahora bien, los dibujos no parecen explicitar estas valoraciones, sino que se focalizan en el detalle material de lo registrado. Sin embargo, estabilizan una forma de mirar, donde la forma de conocer es a partir de los detalles desmembrados que apela a una forma mecánica e instrumental de comprender el mundo<sup>33</sup>, que aún sin explicitarlo, nos remite a los órdenes racistas a los que refieren los escritos. El detalle es lo central en cada dibujo, y el detalle refiere a los sistemas orgánicos fundamentales desde los cuales los biólogos catalogan las especies. Tal como se muestra en la Figura 1, en el caso de los arácnidos, el detalle de las formas de las patas, el largo y tipo de pelos, así como la especie en una posición «abierta», expone la forma general, en donde el ojo entrenado puede reconocer el detalle. En las plantas, la presentación se acompaña con el detalle de órganos internos, semillas y flores encontradas, en los cuales se fundamenta el reconocimiento.

Son dibujos que no remiten al soporte físico en el cual viven arácnidos y plantas, ese marco tiene su propia lógica de representación. La interacción está ausente. Son las partes, en la metáfora mecánica que atraviesa la ciencia moderna, las que arman el total.

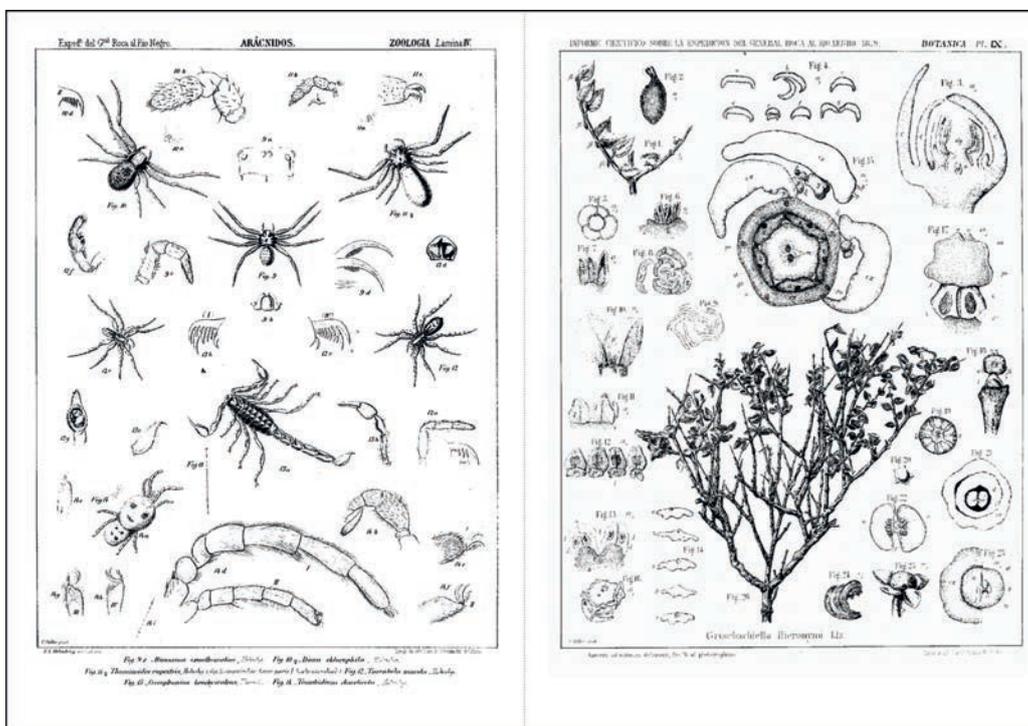


FIGURA 1. IMÁGENES DE LOS INFORMES DE ZOOLOGÍA Y DE BOTÁNICA. EN DOERING, ADOLFO: *OP.CIT.* LÁMINA IV. LORENTZ, PABLO Y NIEDERLEIN, GUSTAVO: *OP.CIT.* LÁMINA XI.

33. La muerte como base del conocimiento empírico ha sido analizada en MERCHANT, Carolyn: *The death of nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution*. Harper & Row. Nueva York, 1980. Este modo de conocer, como fundamento del instrumentalismo y el capitalismo, ha sido recorrido por PLUMWOOD, Val: «Naturaleza, yo y género: feminismo, filosofía del medioambiente y crítica del racionalismo». *Mora Revista del área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer*, 2 (1996), 35-59.

Dibujar, como conocer, es particionar. El foco en los detalles específicos, imperceptibles a la vista, pero centrales en el conocimiento, es el objetivo del gráfico. El detalle de los gráficos se anuncia en los propios títulos de cada libro, donde se indica el número de láminas ilustrativas que acompañan el escrito. En la obra de zoología se mencionan 4 láminas, en la de botánica, 12. En la de geología se cita 1 mapa, aunque se introducen gráficos menores. La diferencia se explica, en el conocimiento de lo vivo, en la gran cantidad de especies nuevas que se determinan en la botánica, que resultó mayor a la exploración zoológica, pues esta última dio cuenta mayormente de especies ya conocidas.

En lo geológico, Döering, como autor, se reconoce con un conocimiento superficial, pero introduce descripciones que mezclan lo técnico con una vocación de divulgación, en tanto el conocimiento del sustrato territorial se toma como base de la posibilidad de la apropiación estatal. En cada obra la introducción apela a una descripción pormenorizada de la metodología de relevamiento realizada, la capacidad y los límites de las conclusiones obtenidas y los elementos que quedan por relevar.

Eduardo Holmberg<sup>34</sup>, señala que «Ningún estudio moraliza tanto las sociedades como el de la Naturaleza»<sup>35</sup>, en línea con la ilusión de tomar una naturaleza extra social idealizada como referente moral<sup>36</sup>. El dibujo daría la ilusión de eclipsar el rol moral, en tanto se detiene en el detalle. Pero es la posibilidad de pensar en la lógica mecánica que subyace los gráficos lo que deja claro que la vinculación central es la instrumental. Así, el lenguaje donde menos se explicita lo moral, es el más pedagógico. En el caso patagónico el dibujo se completa con un relato de racismo y subordinación territorial, que en el dibujo parecería anclarse a una materialidad que se localiza como evidencia de la vinculación desigual que se pretende.

## EL PAÍS PRESENTADO AL MUNDO: EL LENGUAJE ESTÉTICO DE LOS CENSOS

La imagen de la Patagonia vista desde los censos, permitirá reconocer el discurso gráfico estatal que contiene al dibujo científico. Cabe señalar que los dos primeros censos nacionales de Argentina se llevaron adelante en 1869 y 1895, es decir, antes y después de la campaña de conquista patagónica. Ambos tuvieron al mismo director a cargo del relevamiento y la redacción del informe final: Diego de la Fuente<sup>37</sup>. El primer censo argentino, el de población de 1869, registró datos sólo de las trece

34. Zoólogo argentino que colabora en la obra de Döering de 1881.

35. HOLMBERG, 1878, citado en BRUNO, Paula: «Eduardo L. Holmberg en la escena científica argentina. Ideas y acciones entre la década de 1870 y el fin-de-siglo». *Saber y Tiempo* 1 (1) (2015). 118-140. P. 123.

36. DASTON, Lorraine y VIDAL, Fernando: *The moral authority of Nature*. Chicago, The University of Chicago Press. 2004.

37. DE LA FUENTE, Diego: *Primer Censo Argentino. 1869*. Buenos Aires, Ministerio del Interior, República Argentina, 1872; DE LA FUENTE, Diego. *Segundo Censo de la República Argentina. 1895*. Buenos Aires, Ministerio del Interior, República Argentina, 1898.

provincias que formaron inicialmente el país, dejando fuera la Patagonia<sup>38</sup>. Sin embargo, tiene algunos elementos interesantes. El primero, es que supone que junto a lo cuantitativo se mide lo moral, noción que va a repetirse en la introducción al Segundo Censo. Es el número el que muestra qué existe, de un recorte previamente estipulado sobre lo que resulta interesante medir. En este censo, el lenguaje estético solo utiliza tablas de doble entrada, repitiendo en todos los detalles la modalidad definida por el buró prusiano de estadística, establecido a inicios del siglo XIX<sup>39</sup>. Como detalles de color de este censo, cabe mencionar que se miden variables que no vuelven a repetirse, como la prostitución, cuando se detalla el trabajo, o el estado civil «amancebado» que significa juntado sin casarse.

El censo de 1895 introduce una exploración sobre el lenguaje estético más amplia. El mismo registró datos poblacionales como también, biofísicos, agropecuarios, industriales y comerciales. Por ello se denomina «Censo de la Riqueza y de la Población». Cabe destacar que incluye el relevamiento de las catorce provincias argentinas junto a los nueve territorios nacionales. A su vez, probablemente en el intento de demostrar el alto índice de crecimiento poblacional –sinónimo de progreso para esa época– se incluye el número de habitantes indígenas, que no habían sido censados en 1869 por encontrarse «por fuera del imperio de la civilización» y que para 1895 se consideran como parte del país.

Este censo explicitó que la toma de datos se inscribía en determinados proyectos de desarrollo donde no todos los actores eran igualmente relevantes<sup>40</sup>, pero además se plantea la necesidad de configurar imágenes a partir de la estadística que comuniquen al conjunto de la población, e incluso hacia el exterior, los caracteres que se buscan resaltar. Villafañe<sup>41</sup> señala que la infografía es un trabajo de ensayo y corrección, que implica una necesidad de representar la realidad de un modo alternativo. Lo novedoso del caso que nos ocupa es cómo la mirada infográfica dialoga con la narrativa nacional, pues se busca la representación nacional sobre territorios hasta entonces descritos y representados como desconocidos y salvajes.

Este censo está traducido al francés<sup>42</sup>, evidenciando su pretensión de ser una carta de presentación al mundo. Así, cada dato, se compara con resultados otros países. También está dividido en tres tomos: 1. Territorio, 2. Población y 3. Complementarios.

38. En 1869 la Patagonia, como el territorio del Gran Chaco, se encontraban fuera del orden estatal, con una población mayormente nativa. En este primer censo se decide no contabilizar a la población nativa y por eso no se registra este espacio. Sin embargo, sí se anota que para la fecha había un poblamiento de 153 galeses en territorio patagónico. Se trata de migrantes recién llegados a las costas del sur, que son tomados como población argentina, aún en un territorio que se considera fuera del Estado nacional.

39. SEPKOSKI, David y TAMBORINI, Marco: «An Image of Science»: Cameralism, Statistics, and the Visual Language of Natural History in the Nineteenth Century. *Historical Studies in the Natural Sciences*, 48 (1) (2018), 56-108. DOI: <<https://doi.org/10.1525/HSNS.2018.48.1.56>>.

40. MICHEL Carolina y Paula NÚÑEZ. Representación de la planificación, pensar el territorio desde las imágenes. *Revista Anales de Geografía*, 39 (1) (2019), 85-108. <[dx.doi.org/10.5209/AGUC.64678](https://doi.org/10.5209/AGUC.64678)>.

41. VILLAFAÑE, Justo. Fundamentos metodológicos de la teoría de la imagen. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. 1981. Madrid.

42. El francés en el Siglo XIX era el lenguaje de los ámbitos políticos y de la tecnología. ver CURELL, Clara: «La influencia del francés en el español contemporáneo», en M. BRUÑA CUEVAS et al. [eds.], *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006.785-792.

TOMO 1: TERRITORIO

El tomo de «Territorio» tiene una introducción de la obra como conjunto y contiene las referencias que muestran una visión anclada en el determinismo ambiental de la época<sup>43</sup>. Así se indica «Es sabido que los seres, animales ó vejetales, se subordinan á los agentes culminantes y especiales del suelo y de los medios ambientes, dentro de los cuales se implantan. De ahí que no pueda prescindirse de los lugares, que, según sus condiciones típicas, actúan sobre los diferentes reinos y especies, y sobre los estados permanentes ó accidentales de individuos, razas y agrupaciones. Cualquiera sea la situación de un ser estable ó móvil, bien pronto se apercibe que no es sino entidad secundaria dentro de las fuerzas todopoderosas que le rodean... Es así porque hay razón y conveniencia, en presentar primero los hechos físicos que mejor caracterizan al país cuya demografía se emprende»<sup>44</sup>. Las condiciones ambientales parecen determinar la evolución del país<sup>45</sup> y la infografía es configurada por este imaginario. En las 686 páginas del tomo hay 46 láminas y 116 gráficos intercalados.

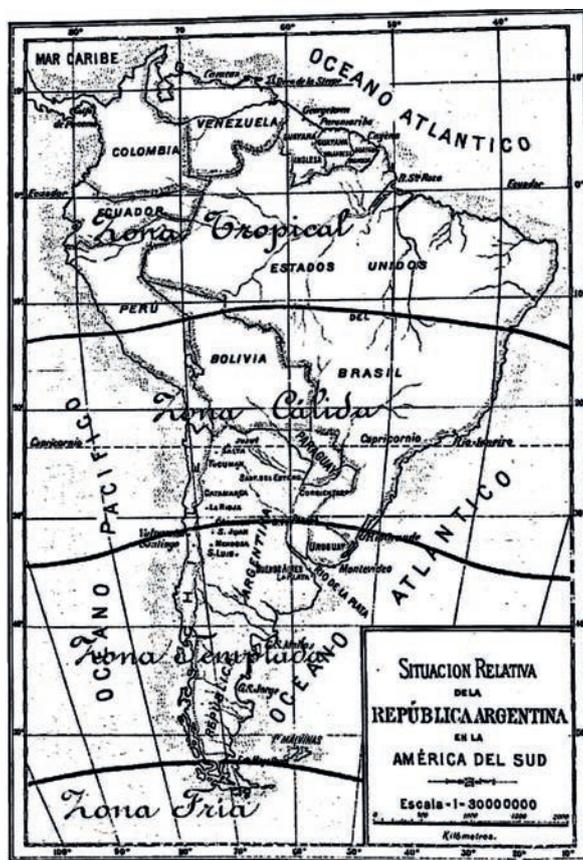


FIGURA 2. MAPA INTRODUCTORIO AL CENSO DE 1895. DE LA FUENTE: SEGUNDO CENSO. TERRITORIO, 3.

43. VALLEJO, Gustavo y MIRANDA, Marisa: «Evolución y Revolución: explicaciones biológicas y utopías sociales». En BIAGINI y ROIG (dir.) *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX: identidad, utopía, integración (1900-1930)*. Buenos Aires, Biblos, 2004, 403-418.

44. DE LA FUENTE: *Segundo...*, XIV.

45. VALLEJO, Gustavo y MIRANDA, Marisa: *Op. cit.*

La referencia inicial (Figura 2) es un mapa que ubica continentalmente el país, marcando países, ciudades y accidentes geográficos, donde se destaca el detalle de los climas presentes, pues el clima era la variable central para pensar el desarrollo en el período.

Esta idea se refuerza cuando la variabilidad del territorio se describe y dibuja desde los vientos, como lo muestra la Figura 3.

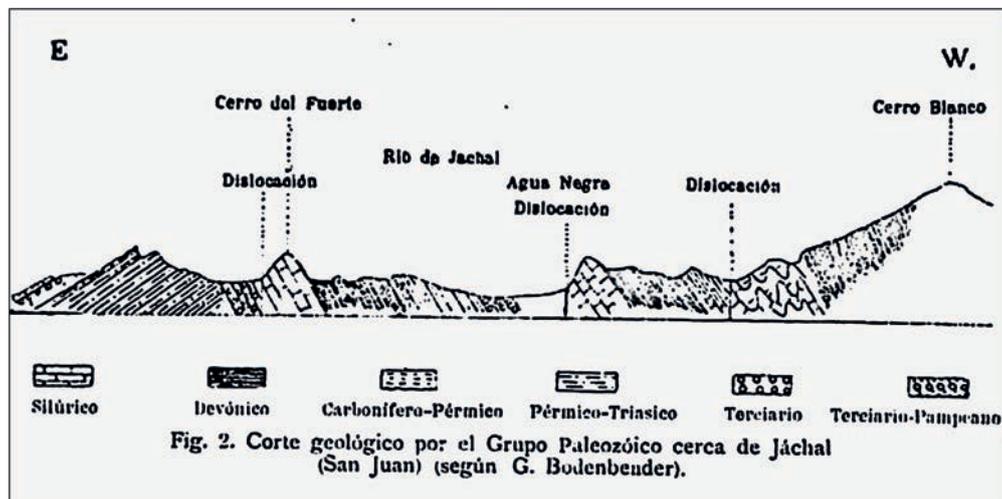


FIGURA 3. EJEMPLO A LA INCORPORACIÓN DE GRÁFICOS GEOLÓGICOS EN LA EXPLICACIÓN DEL TERRITORIO. DE LA FUENTE: *SEGUNDO CENSO. TERRITORIO*, 66.

El mapa continental y el mapa argentino se repiten numerosas veces, es un recurso para recordar el objeto de las reflexiones. Así instala la comprensión gráfica del espacio en dos dimensiones. No hay gráficos del espacio en perspectiva.

En este punto se define como necesario incorporar tanto datos como presentaciones innovadoras para dar cuenta de los detalles censales que se relevan. La incorporación gráfica se explicita como necesaria para marcar a una población poco culta<sup>46</sup>. Todo ello nos remite a lo ya reconocido en el arte científico, sobre todo porque la línea estética adoptada en este tomo replica dibujos extraídos de trabajos científicos, que remiten los estudios geológicos de Döering, tal como se observa en la Figura 3, citando a investigadores como referentes de datos y gráficos.

El dibujo geológico solapa toponimias con tipos de suelo. Pero al instalarlo en el censo el gráfico ya no se presenta como representativo de una teoría, sino como verdad anclada en el propio territorio que describe, y vinculada al modelo de Nación que da lugar al relevamiento censal.

El dibujo es el fundamento material del relato nacional que propone el censo. El gráfico se acompaña por una presentación histórico política, que con el gráfico de supuestos restos óseos fósiles humanos y primates, adquiere una sensación de ancestralidad, que imprime a la noción de progreso que sostiene el relato nacional,

46. En el censo de 1869 la tasa de analfabetismo alcanzaba el 77,4 % de la población. Para este segundo censo la misma se encontraba en un 53,3 %.

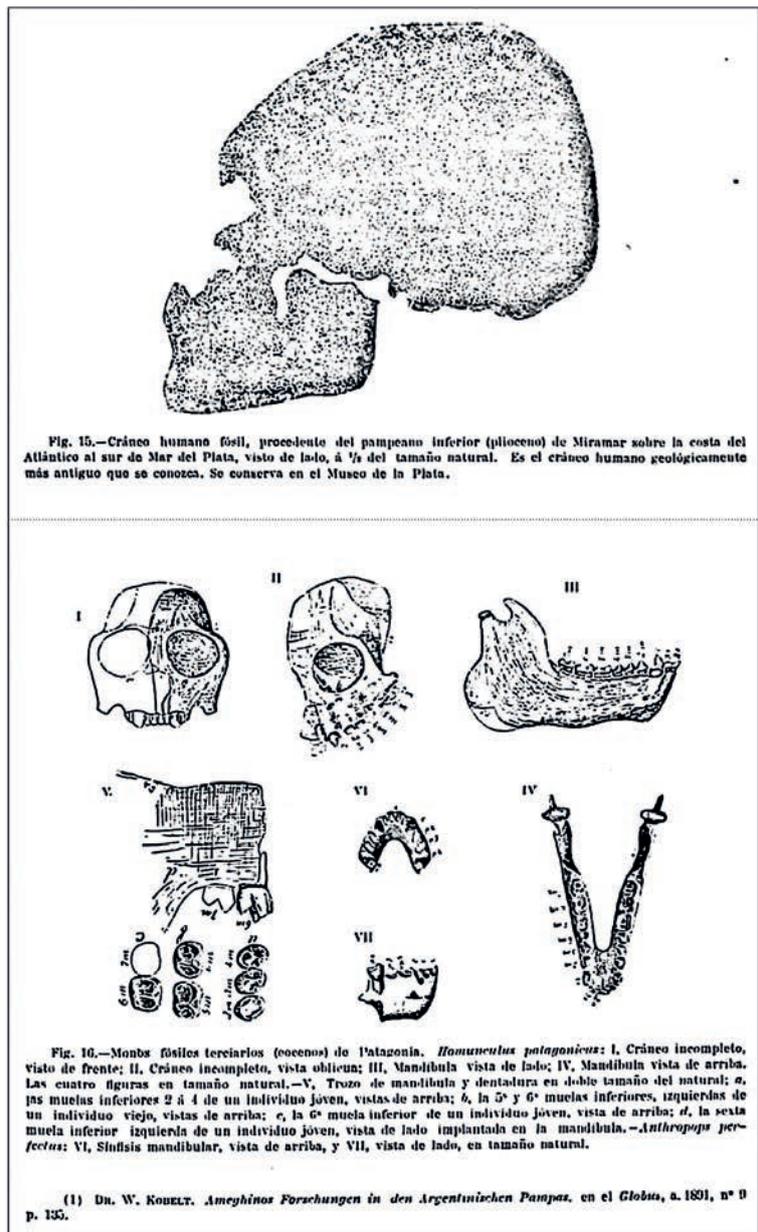


FIGURA 4. IMÁGENES ÓSEAS DEL CENSO DE 1895. DE LA FUENTE: *SEGUNDO CENSO. TERRITORIO*, 148-149.

la ilusión de destino ineludible<sup>47</sup>. En la Figura 4 podemos ver la presentación de los primeros pobladores «argentinos», nuevamente desde los huesos fosilizados, que en las páginas de De La Fuente se presenta como antecedente inmediato del gráfico de fósiles de ‘monospatagónicos’, en realidad el ameghiniano *Homunculospatagónicus*.

47. En 1878 se había publicado *La antigüedad del hombre en el Plata* de Florentino Ameghino y en 1884 *Filogenia*, donde se detallaba la tesis de un posible origen americano de la especie humana. Esta fue por entonces una propuesta abiertamente analizada por la comunidad científica internacional y bastante popularizada a nivel nacional.

Son gráficos que apelan a una estética plana, a pesar de referir a cuerpos con volumen, sugeridos por las sombras en los trazos.

El detalle de que tanto el supuesto cráneo ancestral como los monos fósiles sean tomados de la Patagonia y del territorio pampeano para representar lo argentino, no es arbitrario. En este período se plantea que la argentinidad es una característica intrínseca del territorio recientemente conquistado, postulando que la misma se configuró en los poblamientos ancestrales patagónicos, que se evidencia en los huesos, y que se perdió por el ingreso de pueblos posteriores, recuperándose a partir de la migración europea<sup>48</sup>. El dibujo de cráneo fundamenta esa interpretación del registro fósil, así deviene en hipótesis que se toma como verdad.

## TOMO II: POBLACIÓN

El tomo de «Población» contiene 907 páginas, con 9 láminas y mapas en hojas no numeradas en la presentación de la obra. Hay cuatro mapas, el de la división política<sup>49</sup>, el de población por sexos y por provincias<sup>50</sup>, el de población extranjera por provincias<sup>51</sup> y uno del país en cartón al final del tomo. En todos los casos se

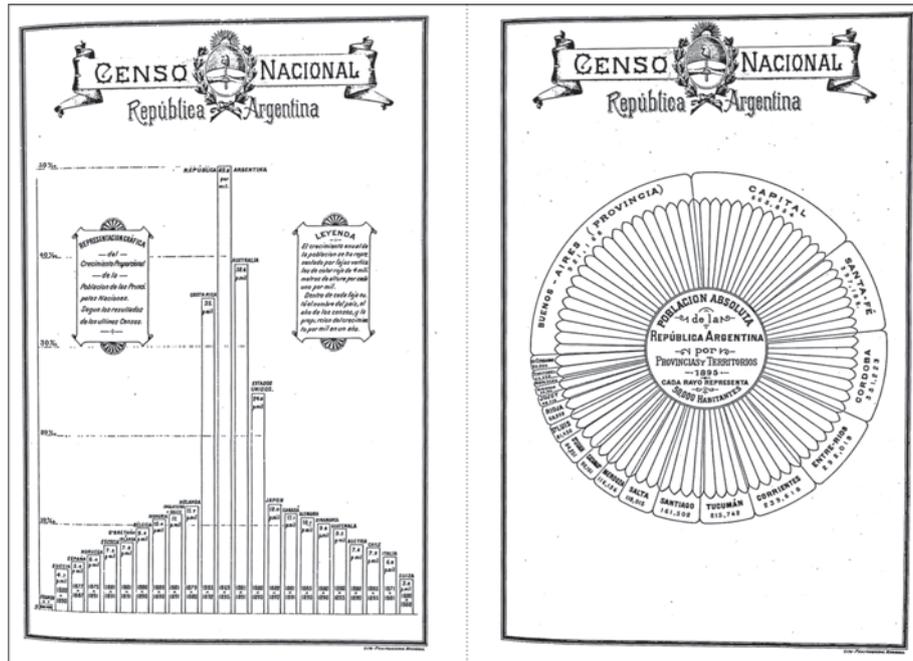


FIGURA 5. VISUALIZACIÓN DE DATOS 1. IMÁGENES DE BARRAS Y TORTA EN EL CENSO DE POBLACIÓN DE 1895. DE LA FUENTE: *SEGUNDO CENSO. POBLACIÓN...*, XX. DE LA FUENTE: *SEGUNDO CENSO. POBLACIÓN...*, XXXVI.

48. NAVARRO, Pedro; SALGADO, Leonardo y AZAR, Pablo: «La invención de los ancestros: el «patagón antiguo» y la construcción discursiva de un pasado nacional remoto para la Argentina (1870-1915)». En NAVARRO, Pedro (comp) *Patagonia. Ciencia y Conquista*. Neuquén, Educo, 2004, 119-146.

49. DE LA FUENTE: *Segundo Censo. Población...*, IX.

50. DE LA FUENTE: *Segundo Censo. Población...*, XXXVI.

51. DE LA FUENTE: *Segundo Censo. Población...*, XL.

traza la división política, los ríos y se marca, en diferentes tonos y tipos de línea de trazado, el porcentaje de la variable que se busca destacar.

Este tomo se desliza desde la lógica estética del arte científico al de la infografía, y las referencias a la Patagonia son centrales. «Cuando se practicó el censo de 1869 los vastos territorios de la Patagonia, Chaco y Misiones se encontraban sin más población que los indios salvajes que mantenían en constante alarma con sus depredaciones á los vecinos de las campañas fronterizas y solamente existía una colonia agrícola en Chubut con 153 habitantes...

La conquista de esos territorios, que representan casi la mitad de la superficie de la República, constituye el hecho político más culminante producido en el país después de su emancipación, y entregando á la civilización un millón y trescientos mil kilómetros cuadrados de tierras, en gran parte feraces, regadas por numerosos ríos ó bañadas por las aguas del Océano, ha permitido que se constituyan nuevos centros de población en que existen ya muchos núcleos urbanos y más de cien mil habitantes.

Respecto de esos territorios no puede haber comparaciones estadísticas con el pasado, puesto que en 1869 se encontraban fuera del dominio de la civilización.»<sup>52</sup>

Progreso, civilización y Estado emergen como sinónimos que marcan la toma de datos, su ordenamiento y las propuestas gráficas que se publican. Aquí, el lenguaje estético que se propone, además de las tablas que reiteran las particularidades descriptas por Sepkoski y Tamborini<sup>53</sup>, en tanto se trata de tablas de doble entrada, presentadas verticalmente, en un formato de exposición que se va consolidando entre los siglos XVIII y XIX. Pero además de las tablas, el censo cuenta con 5 modalidades gráficas que proponen síntesis en formatos alternativos. Las dos primeras se muestran en la Figura 5, que explicita ejemplos de gráficos de barras y torta, al tiempo que introduce elementos estéticos que recuerdan el carácter nacional de la toma de datos.

A estas propuestas gráficas se suma el cotejo por áreas en la comparación de los extranjeros que representan ilustrando con las banderas de cada nacionalidad, que repite las referencias gráficas a símbolos nacionales (Figura 6).

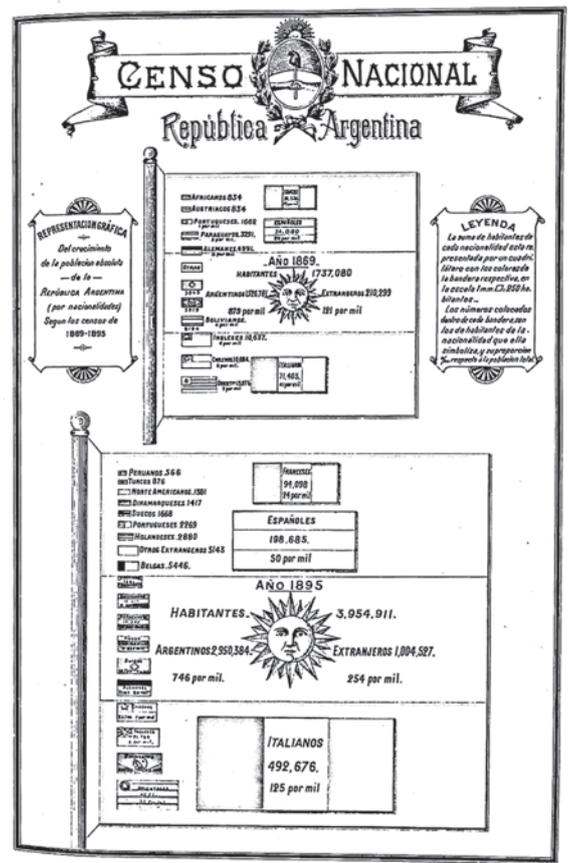


FIGURA 6. VISUALIZACIÓN DE DATOS 2. LAS ÁREAS COMO REPRESENTATIVAS DE LAS CANTIDADES, CENSO DE 1895. DE LA FUENTE: SEGUNDO CENSO. POBLACIÓN..., XLIV.

52. DE LA FUENTE: *Segundo Censo. Población XXI*.

53. SEPKOSKI, David y TAMBORINI, Marco: *Op. Cit.*

El último tipo de gráfico toma la modalidad de «pirámide» y trazas diagonales (Figura 7), con reminiscencias a gráficos cartesianos que, tanto en los ejes verticales como horizontales, introducen información que resulta relevante articular. Esto se toma para la representación de síntesis en varias de las variables relevadas en el censo.

Es destacable, respecto del gráfico que presenta el estado civil de la población, la pérdida de la categoría «amancebado», citada en el censo de 1869. Ya focalizando la Patagonia, los censos poblacionales no destacan especialmente la zona, aunque los mapas permiten inferir que las variables poblacionales sobre las que descansa el desarrollo, como el número de extranjeros 'deseables', necesita ser reforzado en un espacio donde la limitada demografía es reconocida como elemento de debilidad. Los Territorios Nacionales, como la Patagonia y el Gran Chaco, se presentan con menos detalle que otros espacios nacionales en este censo, unificando categorías y presuponiendo la necesidad de políticas de desarrollo específicas sin una rigurosidad de medidas equivalente al resto.

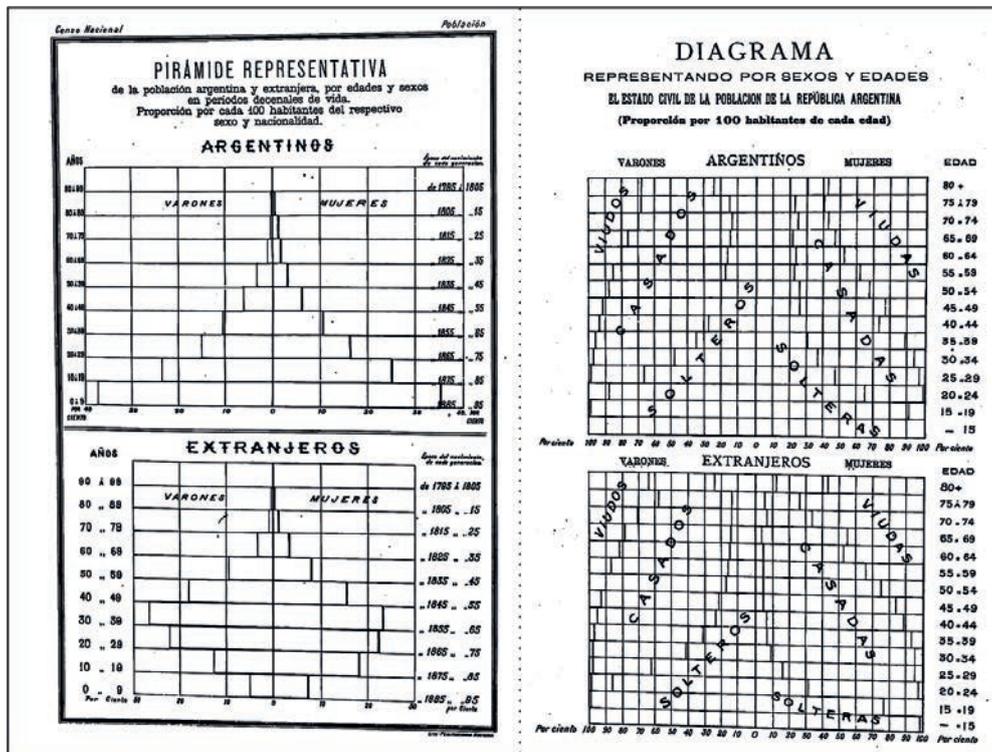


FIGURA 7. VISUALIZACIÓN DE DATOS 3. LOS GRÁFICOS PIRÁMIDE Y DE TRAZAS DIAGONALES, CENSO DE 1895. DE LA FUENTE: SEGUNDO CENSO. POBLACIÓN..., XCIX. DE LA FUENTE: SEGUNDO CENSO. POBLACIÓN..., CIX.

### TOMO III: CENSOS COMPLEMENTARIOS

El último tomo corresponde a los censos complementarios, donde se relevaron 9 variables nuevas: Guardia nacional; Periodismo y bibliotecas; Hospitales; Templos; Agricultura; Ganadería; Industria; Comercio; Vías de Comunicación y Transporte; y Diversiones y recreos públicos. Este tomo contiene 755 páginas

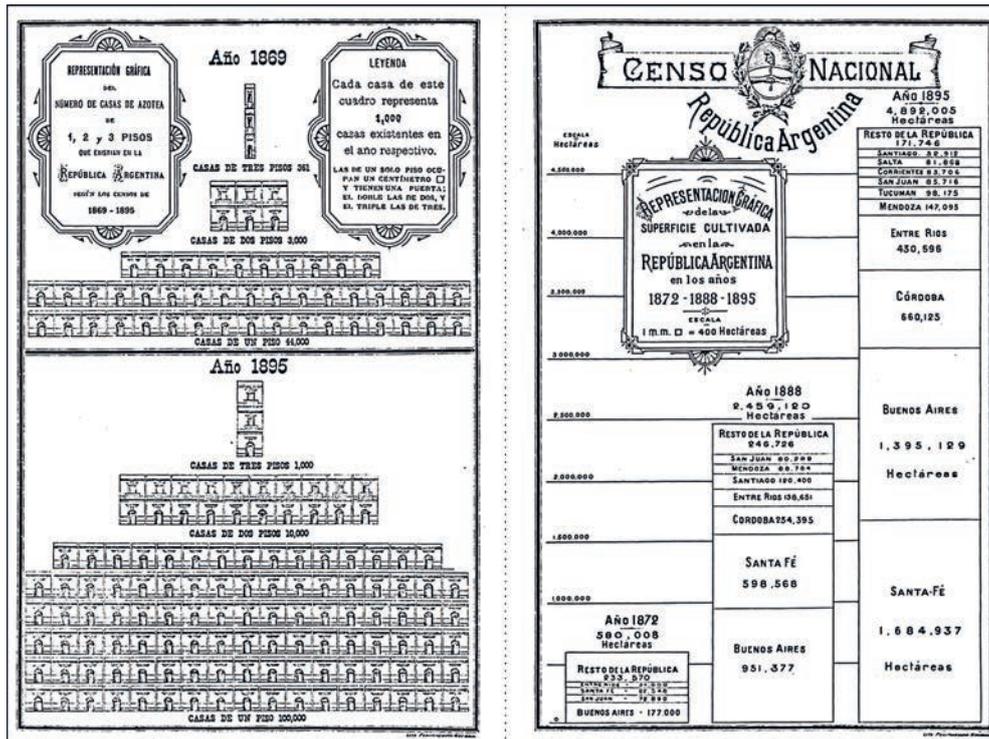


FIGURA 8. VISUALIZACIÓN DE DATOS 4. INFRAESTRUCTURA, CENSO DE 1895. DE LA FUENTE: SEGUNDO CENSO. COMPLEMENTARIO..., X. DE LA FUENTE: SEGUNDO CENSO. COMPLEMENTARIO ..., XXX.

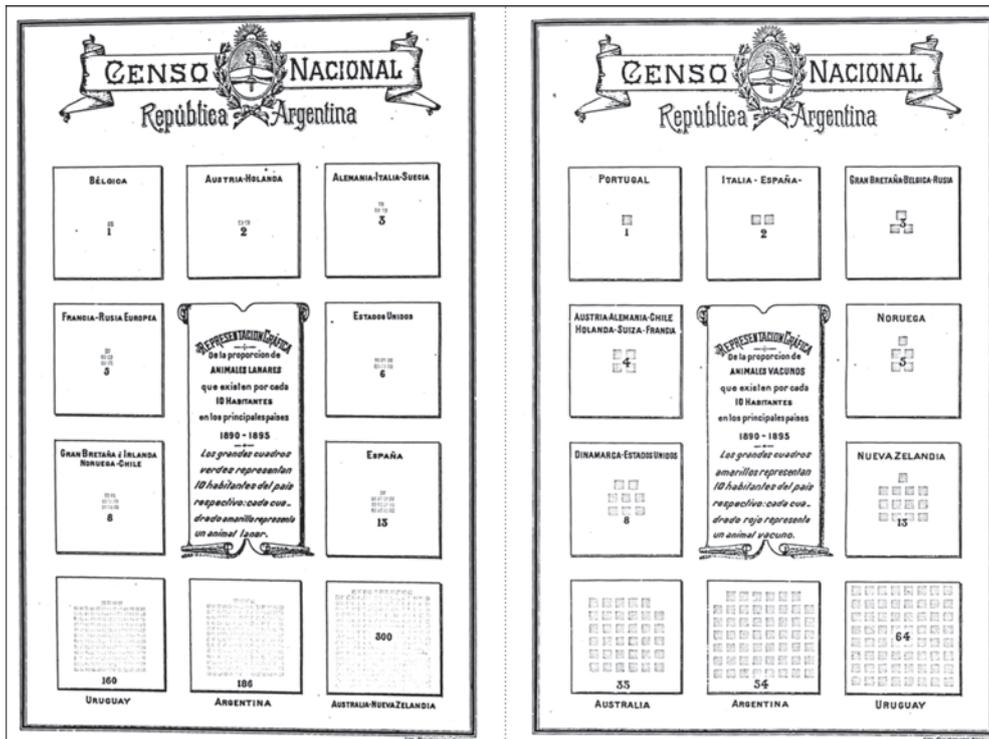


FIGURA 9. VISUALIZACIÓN DE DATOS 5. GRÁFICOS GANADEROS, CENSO DE 1895. DE LA FUENTE: SEGUNDO CENSO. COMPLEMENTARIO..., LXXXIII. DE LA FUENTE: SEGUNDO CENSO. COMPLEMENTARIO..., XC.

y 9 láminas. Además de los mapas, elaborados en la misma línea estética, en este tomo se utiliza la representación de las áreas y longitudes como referente de cantidades, en una línea comparable a la Figura 6, pero introduciendo modalidades específicas para mostrar en un dibujo la variable que se está proyectando, cuidando de introducir permanentes referencias gráficas a la marca nacional que atraviesa toda la obra. Tomamos como ejemplo a la presentación de la infraestructura, que se muestra en la Figura 8.

La referencia a lo nacional también se puede observar en los gráficos de la producción ganadera, solo que aquí, ésta adopta una comparación que ubica a la producción nacional en el escenario mundial, introduciendo la perspectiva geopolítica sobre la cual se sostiene el discurso del desarrollo, como se ve en la Figura 9.

## CONCLUSIONES

A partir de los dibujos de los estudios científicos y las infografías censales retornamos a la pregunta por la retórica y la representación en relación a la Patagonia. La primera respuesta es común a todos los territorios de integración tardía, estos gráficos no dan cuenta de la particularidad, pero no por remitirse a una globalidad, sino por detenerse en detalles específicos que permiten afianzar la integración territorial desigual.

En tanto los dibujos no muestran, este proceso se reconoce en diálogo con las explicaciones escritas que los contienen. En las mismas, los elementos de racismo, así como la posibilidad de reconocer el espacio y la población con menos variables que el resto, debe destacarse. Esta desigualdad va en línea con una forma de conocer que plantea que la única forma de desarrollo está en destruir lo existente<sup>54</sup>, el no conocimiento de lo existente es fundamental para sostener esta hipótesis.

La negación de la relevancia de la mirada de los actores patagónicos, que no son científicos, y que son pocos para ser tomados como relevantes, nos introduce en miradas construidas con un fuerte carácter de externalidad. El punto del artículo es observar el cambio de estrategia gráfica entre los diferentes lenguajes artísticos disponibles, que permitieron que esta valoración arbitraria se reconociera como parte de la propia materialidad que se representaba. Como indicamos a lo largo del artículo, hay una diferencia entre el dibujo científico y la infografía. En el gráfico académico se torna opaca la naturalización de un sistema económico en el reconocimiento más básico de los organismos vivos. Las infografías, por el contrario, exacerbaban la representación del relato nacional con su sustrato económico. Estas diferencias dialogan con los públicos respectivos, pero también con la jerarquía de los públicos entre sí. La opacidad del dibujo científico, en cuanto a los valores socioeconómicos que lo configuran, no se reconoce, en tanto se presume la superioridad

---

54. LEMA, Carolina y NÚÑEZ, Paula: «Destruir para desarrollar. El rol de ciencia en la desigualdad del ordenamiento patagónico». *Cuadernos de Geografía*, 28 (2) (2019), número monográfico «(In)justicias espaciales y realidades latinoamericanas», 255-270. <doi.org/10.15446/rcdg.v28n2.73527>.

de ese saber respecto de otros disponibles en el territorio<sup>55</sup>. La unicidad en la forma de ir dibujando los organismos vivos es central para mantener esta ilusión. La infografía, en el caso que exponemos, en mucho más cambiante, pero se apoya, en el primer tomo, en el dibujo científico, como referencia indiscutible de la jerarquía del conocimiento que se desarrolla.

En los censos, mucho más que en el dibujo científico, reconocemos cambios de estrategia gráfica respecto de los ejemplos previos. Ello se debe a dos elementos:

a. El dibujo científico busca dar cuenta de la teoría, y poner los detalles referenciales que explicitan la teoría. En el dibujo científico la academia demanda reglas fijas y se piensa en un público especializado.

b. La infografía se propone ser pedagogía social, sin los detalles propios del discurso científico, pero sí como parte de la representación, como fundamento de la construcción de nación que se representa en el gráfico. Busca una representación dinámica de información que facilite su comprensión y comunicación en diferentes ámbitos. El censo de 1895 es notable porque busca, más que cualquier otro censo, presentar los resultados en forma gráfica y va construyendo líneas estéticas que dialogan entre sí.

Para Patagonia, el dibujo científico es marca de la jerarquía que impone la conquista y el control de lo conquistado, y el dibujo censal es la inscripción de esa diferencia en un mapa más amplio, que plantea la integración del territorio, inicialmente, a partir de tomar menos datos, porque lo que ya se sabe de él alcanza. Podemos reconocer particularidades del colonialismo<sup>56</sup> que se despliega en el territorio, y que se explicita en este ejercicio que se va a tornar en práctica cotidiana. De aquí, los dibujos de los censos son los puentes que permiten la ilusión de pensar que no se trata de una política de desigualdad, sino de la integración natural a un orden que no es sólo nacional sino también geopolítico.

---

55. Este proceso se enmarca en lo que se conoce como «Colonialidad del saber». Para ampliar consultar en LANDER, Edgardo (comp.): *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires, Colección Sur-Sur, CLACSO, 2000.

56. CORTEZ, David, OROZCO, Gabriel y CASTRO-GÓMEZ, Santiago: «Pensamiento social latinoamericano y caribeño». *Íconos* 57 (2017), 11-20.

## BIBLIOGRAFÍA

- BABINI, José: *Historia de la Ciencia Argentina*. México, FCE, 1949.
- BRUNO, Paula: «Eduardo L. Holmberg en la escena científica argentina. Ideas y acciones entre la década de 1870 y el fin-de-siglo». *Saber y Tiempo* 1 (1) (2015). 118-140.
- CAIRO, Alberto: *The Truthful Art: Data, Charts, and Maps for Communication*. USA, New Riders, 2016.
- CORTEZ, David, OROZCO, Gabriel y CASTRO-GÓMEZ, Santiago: «Pensamiento social latinoamericano y caribeño», *Íconos* 57 (2017), 11-20.
- COCUCCI, Alfredo: *Dibujo científico. Manual para biólogos que no son dibujantes y para dibujantes que no son biólogos*. Córdoba, Sociedad Argentina de Botánica, 2000.
- CURELL, Clara: «La influencia del francés en el español contemporáneo», en M. Bruña Cuevas et al. [eds.], *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*. Sevilla, Univ. de Sevilla, 2006. 785-792.
- DASTON, Lorraine y VIDAL, Fernando: *The moral authority of Nature*. Chicago, The University of Chicago Press, 2004.
- DE LA FUENTE, Diego. *Segundo Censo de la República Argentina. 1895*. Buenos Aires, Ministerio del Interior, República Argentina, 1898.
- DE LA FUENTE, Diego: *Primer Censo Argentino. 1869*. Buenos Aires, Ministerio del Interior, República Argentina, 1872.
- DOERING, Adolfo: *Informe Oficial de la Comisión Científica agregada al Estado Mayor General de la Expedición al río Negro (Patagonia). Realizada en los meses de Abril, Mayo y Junio de 1879, bajo las órdenes del General D. Julio A. Roca. Entrega I— Zoología*. Buenos Aires, Osvaldo y Martínez, 1881.
- DOERING, Adolfo: *Informe Oficial de la Comisión Científica agregada al Estado Mayor General de la Expedición al río Negro (Patagonia). Realizada en los meses de Abril, Mayo y Junio de 1879, bajo las órdenes del General D. Julio A. Roca. Entrega III— Geología*. Buenos Aires, Osvaldo y Martínez, 1882.
- EBELOT, Alfredo (1881) «Introducción». En DOERING, Adolfo *Informe oficial de la comisión científica agregada al estado mayor general de la expedición al río Negro (Patagonia). Realizada en los meses de Abril, Mayo y Junio de 1879, bajo las órdenes del General D. Julio A. Roca. Entrega I— Zoología*. Buenos Aires: Osvaldo y Martínez, VII-XXIV.
- FOESTER, Rolf y VEZUB, Julio: «Malón. Ración y nación en las pampas: El factor Juan Manuel de Rosas (1820-1880)». *Historia* 44 (2011). 259-286.
- GATTÁS VARGAS, Maia; NÚÑEZ, Paula y LEMA, Carolina. «La monstruosa cartografía patagónica o los mapas como discursos retóricos». *Bitácora arquitectura* 36 (2017), 122-129.
- LANDER, Edgardo (comp.): *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires, Colección Sur-Sur. CLACSO, 2000.
- LEMA, Carolina y NÚÑEZ, Paula: Destruir para desarrollar. El rol de ciencia en la desigualdad del ordenamiento patagónico. *Cuadernos de Geografía* Vol. 28, n.º 2, número monográfico «(In)justicias espaciales y realidades latinoamericanas». 255-270, 2019. <doi.org/10.15446/rcdg.v28n2.73527>.
- LOIS, Carla: «El mapa como metáfora o la espacialización del pensamiento», *Terra Brasilis* 6 (2015), 1-25.
- LOIS, Carla: «Técnica, política y «deseo territorial» en la cartografía oficial de la Argentina (185-194). *Scripta Nova* Vol. X, núm. 218 (52). (2006). 1-23.

- LORENTZ, Pablo y Niederlein, Gustavo: *Informe Oficial de la Comisión Científica Agregada al Estado Mayor General de la Expedición al Río Negro (Patagonia). Realizada en los meses de Abril, Mayo y Junio de 1879, bajo las Órdenes del General D. Julio A. Roca. Entrega II- Botánica.* Buenos Aires, Osvaldo y Martínez, 1881.
- MERCHANT, Carolyn: *The death of nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution.* Harper & Row. Nueva York, 1980.
- MICHEL Carolina y NÚÑEZ, Paula. Representación de la planificación, pensar el territorio desde las imágenes. *Revista Anales de Geografía.* 39(1). 85-108. 2019. <dx.doi.org/10.5209/AGUC.64678>.
- MIGOYA, María: *La ilustración científica como disciplina, planteamiento de una mirada y posibilidad de su enseñanza en la Universidad.* (Tesis Especialización inédita). Universidad Nacional de La Plata, 2014.
- NAVARRO, Pedro (ed.): *Paisajes del Progreso.* Neuquén, Educo, 2007.
- NAVARRO, Pedro (ed.): *Patagonia. Ciencia y Conquista.* Neuquén, Educo, 2004.
- NAVARRO, Pedro y WILLIAMS, Fernando: «La construcción y problematización de la regionalidad de la Patagonia en las geografías regionales argentinas de la primera mitad del siglo XX». *Scripta Nova XIV (322)* (2010), 1-14.
- NAVARRO, Pedro: «La nacionalización fallida de la Patagonia Norte, 1862-1904». *Quinto Sol* 7 (2004), 61-91.
- NAVARRO, Pedro: «Territorios marginales: Los desiertos inventados latinoamericanos. Representaciones controvertidas, fragmentadas y resignificadas». En TREJO, Deni (ed.): *Los desiertos en la historia de América.* México. Univ. de San Nicolás de Hidalgo, Univ. Autónoma de Coahuila, 2011, 207-226.
- NAVARRO, Pedro; SALGADO, Leonardo y AZAR, Pablo: «La invención de los ancestros: el «patagón antiguo» y la construcción discursiva de un pasado nacional remoto para la Argentina (1870-1915)». En NAVARRO, Pedro (comp.) *Patagonia. Ciencia y Conquista.* Neuquén, Educo, 2004, 119-146.
- NÚÑEZ, Paula y LEMA, Carolina. Botánica, ciencia y guerra. Un análisis de los Informes científicos de la «Expedición al río Negro (Patagonia)» de 1879. *Epistemología e Historia de la Ciencia* 2 (2) (2018), 27-50.
- PEDRO ROBLES, Antonio: «El dibujo y las estrategias de la representación científica», *Coherencia* 6 (10) (2009), 11-28.
- PÉREZ, Francisca: «'Institución-arte' e intencionalidad artística», *Enrahonar* 32/33 (2001), 151-167.
- PICONE, María: «La idea de turismo en San Carlos de Bariloche a través de dos guías (1938)». *Estudios y perspectivas en turismo* 22 (2013), 198-215.
- PLUMWOOD, Val: «Naturaleza, yo y género: feminismo, filosofía del medioambiente y crítica del racionalismo». *Mora Revista del área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer*, 2 (1996), 35-59.
- RENDGEN, Sandra y WIEDEMANN, Julius: *Information Graphics.* Colonia. Taschen, 2012
- TAFALLA, Marta «Presentación: Estética de la Naturaleza». *Enrahonar* 45 (2010), 7-11.
- TUFTE, Edward: *Visual explanations. Images and Quantities, Evidence and Narrative.* Cheshire, Graphic Press, 1997.
- TUFTE, Edward: *Beautiful evidence.* Cheshire, Graphic Press, 2006.
- TUKEY, John: *Exploratory Data Analysis.* USA, Addison-Wesley, 1977.
- VALLEJO, Gustavo y MIRANDA, Marisa: «Evolución y Revolución: explicaciones biológicas y utopías sociales». En BIAGINI y ROIG (dir.) *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX: identidad, utopía, integración (1900-1930).* Buenos Aires, Biblos, 2004, 403-418.



# UNA VISIÓN DECIMONÓNICA DE LA ESPAÑA DE CARLOS IV: DISEÑOS PARA LA ZARZUELA *PAN Y TOROS* (1864) EN LAS COLECCIONES MUNICIPALES DE MADRID

## A NINETEENTH-CENTURY VISION OF CHARLES IV SPAIN: DESIGNS FOR THE ZARZUELA *PAN Y TOROS* (1864) IN THE MUNICIPAL COLLECTIONS OF MADRID

Guillermo Juberías Gracia<sup>1</sup>

Recibido: 01/10/2019 · Aceptado: 05/11/2019  
DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2019.25685>

### Resumen

La Biblioteca Histórica y el Museo de Historia de Madrid atesoran el borrador autógrafa de la partitura, el manuscrito original del libreto y los figurines diseñados para el estreno en 1864 de la zarzuela *Pan y Toros*, compuesta por Francisco Asenjo Barbieri, una de las más célebres del repertorio musical español de mediados del siglo XIX. El presente artículo arroja datos inéditos sobre este patrimonio documental y artístico escasamente difundido, asegurando al pintor Manuel Castellano como autor de los figurines y localizando las fuentes de las que se sirvió para ambientar esta obra en la España de Carlos IV. Del mismo modo, se analizan dos diseños para el escenario del segundo acto, conservados en el libreto original de José Picón. A lo largo del artículo se trazan vínculos entre este repertorio dedicado al espectáculo y otras obras literarias y pictóricas inspiradas en ese mismo periodo histórico, demostrando cómo ese imaginario goyesco acabó siendo determinante para la configuración de la imagen nacional de España en las artes del siglo XIX.

### Palabras clave

Zarzuela; Pan y Toros; figurines; Manuel Castellano; goyesco.

### Abstract

The Historical Library and the Museum of History of Madrid hoard the score, the original libretto and the dress designs for the 1864 premiere of the zarzuela *Pan y Toros* composed by Francisco Asenjo Barbieri, one of the most famous pieces of the Spanish musical repertoire from mid-19<sup>th</sup> century. This article generates unpublished data on this scarcely disseminated heritage, assuring the painter

---

1. Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza. C. e.: [guillermojuberias@unizar.es](mailto:guillermojuberias@unizar.es)

Manuel Castellano as author of the dress designs and locating the sources used to set this work in the Spain of Charles IV. In the same way, two designs are analyzed for the setting of the second act preserved in the original libretto by José Picón. Throughout the article, several links are drawn between this repertoire dedicated to the show and other literary and pictorial works inspired by that same historical period, as well as demonstrating how that goyaesque imaginary became decisive for the configuration of the national image of Spain in the arts of the nineteenth century.

### Keywords

Zarzuela; Pan y Toros; dress designs; Manuel Castellano; goyaesque.

.....

## 1. LA ESPAÑA DE CARLOS IV (1788-1808) REVISITADA EN LAS ARTES VISUALES DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

Durante las últimas décadas han vivido un renovado auge los estudios acerca de los conceptos de nación e identidad,<sup>2</sup> resultando especialmente interesantes los planteamientos del politólogo Benedict Anderson, quien definió la nación como «una comunidad imaginada, fruto de un proceso intelectual que parte de la existencia de un grupo humano relacionado por la economía, la política, la lengua, la religión, la geografía, la cultura y la Historia».<sup>3</sup> En la España de mediados del XIX –en correspondencia con los movimientos nacionales experimentados en Europa– tuvo lugar el nacimiento de un nacionalismo cultural de raíz romántica. Realmente, fue una expresión más del proceso de construcción del Estado liberal experimentado durante el reinado de Isabel II (1833-1868), momento en el que la confesionalidad religiosa fue sustituida progresivamente por una confesionalidad cultural. Este fenómeno tuvo su correspondencia en el ámbito artístico, en el que, frente a la tradicional preponderancia de las iconografías sacras, los temas históricos fueron muy utilizados, en perfecta consonancia con el sentimiento romántico.

La consecuencia más directa de este fenómeno fue el control que el Estado ejerció sobre la enseñanza de la Historia, privilegiando ciertos episodios o gestas, idealizando algunas épocas y sometiendo a otras a un premeditado olvido, en pos de la construcción de un canon nacional español.<sup>4</sup> Así, la génesis del Estado nacional desde el punto de vista de la cultura se realizaba como una proyección hacia el exterior (reivindicando lo propio frente a lo ajeno) y hacia el pasado (ejerciendo una selección cuidadosamente ideada de los periodos pretéritos).<sup>5</sup>

En este fenómeno cobró una importancia vital la visión que desde el mundo de la cultura y el espectáculo se ofrecía de la Historia nacional, siendo especialmente polémico el periodo correspondiente al reinado de Carlos IV (1788-1808) y su funesto desenlace en la Guerra de la Independencia (1808-1814). De esta época interesó especialmente el fenómeno del *majismo*, un casticismo opuesto a las influencias extranjeras, en una época en la que las clases populares reaccionaron contra los influjos foráneos, fundamentalmente franceses. A partir de mediados del siglo XIX, fueron muy habituales las obras literarias, artísticas y musicales ambientadas en esa etapa de la historia reciente de España. Por ello, como sucedió en *Pan y Toros*, el imaginario de Goya y de la corte de Carlos IV sirvió de inspiración a numerosos

2. Esta investigación ha sido desarrollada gracias a la realización de una estancia de investigación en el Instituto de Historia del CSIC (Madrid), entre marzo y abril de 2019 bajo la dirección de la Dra. Idoia Murga Castro. La estancia fue financiada gracias al Programa de Estancias de Investigación CAI-Ibercaja. Investigación apoyada por el grupo de investigación consolidado Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública, subvencionado con fondos FEDER y Gobierno de Aragón.

3. ANDERSON, Benedict: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres, Verso, 2006, 5-7.

4. Sobre esta cuestión reflexionó Ignacio Peiró Martín, analizando las conmemoraciones y homenajes que, organizados en España desde el siglo XIX, contribuyeron a la construcción de esa identidad política y cultural nacional. PEIRÓ MARTÍN, Ignacio: *En los altares de la patria. La construcción de la cultura nacional española*. Madrid, Akal, 2017.

5. BURDEAU, Georges: *Traité de science politique*. París, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1980.

artistas que apostaron estéticamente por una revisión de las temáticas castizas, asuntos que además gozaron de un gran éxito comercial en el extranjero.<sup>6</sup> De manera paralela, en el tercer cuarto del siglo XIX gozó de gran predicamento entre artistas y coleccionistas la revisión idealizada del siglo XVIII, con la pintura de casacón. Ejemplo de ello fue *La Vicaría* de Fortuny y las reinterpretaciones elaboradas con posterioridad por otros creadores.<sup>7</sup> Frente a esa visión nostálgica y tardorromántica del maestro catalán y de sus seguidores, hubo casos de recuperaciones más realistas del siglo XVIII español, como los figurines aquí investigados.

En el ámbito de la pintura, Lafuente Ferrari habló de una primera generación de pintores goyescos, nacidos en vida del artista, siendo especialmente representativos Leonardo Alenza y Eugenio Lucas Velázquez.<sup>8</sup> Sin embargo, desde mediados del XIX, la pintura de género conoció una gran popularidad y fue entonces cuando las temáticas dieciochescas vivieron su apogeo hasta las dos primeras décadas del siglo XX. Entre los pintores decimonónicos, Mariano Fortuny asoció el imaginario de la España de Goya y de Ramón de la Cruz a la pintura de género. Emulando su éxito, muchos otros artistas como Francisco Domingo, Josep Llovera, Ángel Lizcano, o, ya en el ocaso de la centuria, Ignacio Zuloaga, recurrieron a estos asuntos, no sólo para el cuadro de caballete sino también para la realización de ilustraciones, grabados o trabajos para las artes del espectáculo. Todo ello coincidió con una puesta en valor del maestro aragonés, como demuestra el hecho de que cada vez era más reproducido entre los copistas del Museo del Prado.<sup>9</sup>

La pintura de género mantuvo una relación muy estrecha con la literatura decimonónica y con las artes del espectáculo. Es sabido que Fortuny se inspiraba en los sainetes de Ramón de la Cruz y en las comedias de Leandro Fernández de

---

6. Para profundizar sobre esta cuestión de la fortuna de los asuntos castizos en el sistema artístico parisino, se recomienda la lectura de: REYERO HERMOSILLA, Carlos: «Soy de España. El casticismo de los pintores españoles en el Salon de París durante el II Imperio», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 8 (1991), 314-322. En ese fenómeno de revisión de la época y de la figura de Goya, jugaría un papel esencial la muestra de obras del pintor aragonés en las colecciones reales y en el Museo de la Trinidad: VEGA GONZÁLEZ, Jesusa y VIDAL RIVAS, Julián: «El devenir de la Historia del Arte, sus prácticas y sus consecuencias: el caso de Francisco de Goya» en ARCINIEGA GARCÍA, Luis (ed.): *Memoria y significado: uso y recepción de los vestigios del pasado*. Valencia, Universidad de Valencia, 2013, 341-422. También fue fundamental para la vitalización del imaginario goyesco la puesta en valor de las obras del artista desde su propia región natal. Eruditos aragoneses como Valentín Carderera o Francisco Zapater coleccionaron y, sobre todo, difundieron la obra del pintor de Fuentetodos entre sus coetáneos: LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos (comisario): *La memoria de Goya (1828-1978)*. Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2008.

7. REYERO HERMOSILLA, Carlos: *Fortuny o el arte como distinción de clase*. Madrid, Cátedra, 2017, 340-343. Sobre la versatilidad de la figura de Goya en sus reinterpretaciones y la recepción crítica del maestro aragonés: GLENDINNING, Nigel: *Goya y sus críticos (y otros ensayos, edición e introducción a cargo de Jesusa Vega)*. Madrid, Ediciones Complutense, 2017.

8. LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*. Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1987.

9. En 1898 se decidió reservar un libro para registrar exclusivamente a los copistas de Goya. Este creciente interés coincidió con una puesta en valor del artista desde la dirección del Museo del Prado, lo que se tradujo en la creación de una primera sala monográficamente dedicada a los cartones para tapices de Goya en 1875 y otra gran estancia destinada a la exposición de obras variadas del pintor aragonés en 1898. Numerosos críticos interpretaron estas salas como una genuina expresión de la «escuela pictórica española». Para más información: JUBERÍAS GRACIA, Guillermo: «Ideología y poder en los discursos museográficos: la creación de «salas de Goya» en los museos españoles (1875-1915)», *Potestas*, 14 (2019), 143-163.

Moratín para sus cuadros de ambientación dieciochesca, llegando a pedir a sus familiares que le enviaran al extranjero algunas de estas obras.<sup>10</sup>

Fruto de las sinergias entre críticos, pintores y literatos, las temáticas inspiradas en la España de Carlos IV se dieron simultáneamente en diferentes manifestaciones creativas. Así, en el campo de la literatura, fueron tremendamente influyentes los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós. Uno de ellos se dedicó por completo a la corte de Carlos IV, viendo la luz en 1873.<sup>11</sup> Para la ilustración de estas series noveladas, Galdós contó con reconocidos artistas españoles como Arturo Mérida –autor de un interesante dibujo que muestra a Goya como pintor de cámara–, Alejandro Ferrant, Ángel Lizcano o Apelles Mestres.<sup>12</sup>

Las artes del espectáculo no fueron ajenas a este gusto por los escenarios inspirados en la España de finales del XVIII y comienzos del XIX. A mediados de esta centuria, la zarzuela y el sainete se convirtieron en las funciones favoritas del público, habiendo conocidos autores que dieron una nueva vida a estos géneros, recurriendo para ello a esa misma inspiración dieciochesca presente en la pintura y la literatura. En el caso de los sainetes el referente más inmediato fueron las obras de Ramón de la Cruz, recuperadas por literatos como Tomás Luceño y Becerra, autor de numerosos sainetes, entre ellos: *¿Cuántas, calentitas, cuántas?*, subtítulo: *Continuación de «Las castañeras picadas de don Ramón de la Cruz»*.<sup>13</sup> En otras ocasiones un sainete de Ramón de la Cruz sirvió para inspirar una novela, como sucedió con *La casa de Tócame Roque o Un crimen misterioso*, de Ramón Ortega y Frías en 1877, y también una obra pictórica, como la representación de la misma corrala madrileña realizada por Manuel García «Hispaleta» hacia 1886, conservada en el Museo del Prado.<sup>14</sup>

Las zarzuelas de Ramón de la Cruz también fueron revisitadas a mediados del XIX. Entonces la música española se debatía entre las innovaciones asumidas de las escuelas extranjeras y la revisión de la tradición musical española, especialmente de la música popular.<sup>15</sup> En esa época, España vivió un renacimiento del género gracias al impulso recibido de compositores como Francisco Asenjo Barbieri, Emilio Arrieta y autores literarios como Ventura de la Vega, Antonio García Gutiérrez o Adelardo López de Ayala.<sup>16</sup> Todos ellos quisieron asentar la ópera cómica española

10. GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, Ana y MARTÍNEZ PLAZA, Pedro J.: *Epistolario del Archivo Madrazo en el Museo del Prado (I)*. Madrid, Museo del Prado, 2017, 16.

11. PÉREZ GALDÓS, Benito: *Episodios Nacionales. La corte de Carlos IV*. Madrid, Imp. De J. Noguera a cargo de M. Martínez, 1873.

12. MILLER, Stephen: «Aspectos del texto gráfico de la edición 1881-1885 de los Episodios Nacionales», *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 1989, 329-335.

13. LUCEÑO, Tomás: «Mi teatrillo», *El Teatro*, Madrid, 6 de febrero (1910).

14. Museo Nacional del Prado (MNP). Número de inventario: P006935.

15. En la segunda mitad del siglo XIX se puso énfasis en la recopilación y publicación de la música popular española de tradición oral. Juan José Carreras dedicó una parte importante de su obra *La música en España en el siglo XIX* a explicar la relación entre las tendencias musicales nacionales y el desarrollo del nacionalismo cultural decimonónico en España. CARRERAS LOPEZ, Juan José: *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 5. La música en España en el siglo XIX*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2018, 151-161.

16. La consolidación de su prestigio en la esfera pública llevaría a la erección en 1913 de un monumento dedicado a los saineteros madrileños Ramón de la Cruz, Barbieri, Ricardo de la Vega y Chueca. *Ibidem*, 542.

como antesala a la aparición de una gran ópera nacional.<sup>17</sup> En la zarzuela isabelina de los años 50 y 60 del siglo XIX, para asegurar el éxito de público se priorizaron las temáticas galantes y de enredos en ambientaciones históricas, fruto de la traducción de obras cómicas francesas. *Pan y Toros* fue pionera en la introducción de los asuntos castizos, adelantándose a finales de la centuria cuando con el auge del teatro por horas triunfaron el gusto por el costumbrismo madrileño y andaluz, de inspiración goyesca y dieciochesca. En su temática española, *Pan y Toros* fue un paso más allá en el propósito latente en esta época de creación de una ópera nacional.<sup>18</sup>

El resultado de esta moda del casticismo goyesco fue la génesis de una imagen de España acorde al proceso de homogenización cultural llevado a cabo desde las instituciones políticas.<sup>19</sup> En el arte, lo español fue asimilado a ese casticismo madrileño y al andalucismo, frente a las expresiones de los regionalismos periféricos que reivindicaban identidades alternativas. Además, la época de Carlos IV ofrecía un imaginario de lo español en consonancia con el centralismo cultural defendido desde las instituciones, el cual, al mismo tiempo, resultaba enormemente comercial. Sin embargo, estas revisiones de la España de Carlos IV no siempre se hicieron desde la idealización, ejemplo de ello fue *Pan y Toros*. A lo largo de la zarzuela se transmite una visión contestataria del reinado de Carlos IV y del poder otorgado a Godoy, creando una potente oposición entre los ilustrados y la aristocracia reformista –capitaneada por Goya, la princesa de Luzán, Peñaranda o Jovellanos–, frente a los antiliberales y antipatriotas –el corregidor Quiñones o Pepita Tudó– sospechosos de influir en el monarca, fácil de manipular. Por lo tanto, la visión es profunda, planteando una España todavía sumergida en el Antiguo Régimen, con un final ejemplar para la zarzuela con el nombramiento del ilustrado Jovellanos como ministro.

Por otra parte, con el objetivo de alcanzar la máxima calidad en la puesta en escena, los directores contaron con la colaboración de reputados artistas a la hora de diseñar los decorados y los figurines. Especialmente conocida fue la labor de Federico de Madrazo en la ejecución de figurines teatrales. La extensa correspondencia mantenida por la familia Madrazo permite tener una constancia documental del proceso de ejecución de esos diseños, calcados de obras originales conservadas en archivos y bibliotecas, para posteriormente ser modificados y adaptados en el taller del artista.<sup>20</sup> Fruto de esa colaboración entre compositores de zarzuela, libretistas y artistas, tendrían lugar los trabajos de Manuel Castellano para la elaboración de los figurines de *Pan y Toros*, una de las obras cumbre en la producción zarzuelística

17. MEJÍAS GARCÍA, Enrique: «Cuestión de géneros: la zarzuela española frente al desafío historiográfico», en BRANDENBERGER, Tobias: *Dimensiones y desafíos de la zarzuela*. Berlín, Lit Verlag, 2014, 21-43.

18. *Ibidem*, 29.

19. ARCHILÉS CARDONA, Ferrán y GARCÍA CARRIÓN, Marta: «En la sombra del Estado. Esfera pública nacional y homogeneización cultural en la España de la Restauración», *Historia Contemporánea*, 45 (2012), 483-518. Para profundizar sobre la castellanización de la cultura española y la utilización del pasado durante el siglo XIX, se recomienda la lectura de: VEGA GONZÁLEZ, Jesusa: *Pasado y tradición. La construcción del imaginario visual español en el siglo XIX*. Madrid, Polifemo, 2016.

20. Una de las últimas aportaciones a la labor de Federico de Madrazo como figurinista fue: SÁNCHEZ DEL PERAL y LÓPEZ, Juan Ramón: «Federico de Madrazo y los figurines de *Giovanna la Pazza* para la actriz Adelaide Ristori», *Boletín del Museo del Prado*, 52 (2016), 64-75.

de Barbieri, y a la vez una de las mejores y más tempranas expresiones de este casticismo goyesco en las artes del espectáculo.

## 2. PAN Y TOROS (1864) DE FRANCISCO ASENJO BARBIERI: UNA EXPRESIÓN DEL NACIONALISMO CULTURAL DECIMONÓNICO

*Pan y Toros* podría ser considerada como la obra fundacional de las temáticas neogoyescas en la zarzuela española.<sup>21</sup> Los años 50 y 60 del siglo XIX fueron la época de mayor apogeo de este género dramático, gracias a su capacidad de calar en todas las clases sociales.<sup>22</sup>

Algunos autores han visto en ella una representación del nacionalismo cultural en la zarzuela, siendo un buen ejemplo de cómo su compositor se preocupó por impulsar la música en España, realizando una intensa labor historiográfica de investigación de los modelos musicales tradicionales que sirviesen de inspiración a las nuevas creaciones.<sup>23</sup> En este sentido, Barbieri aplicó un historicismo musical, basándose en los numerosos repertorios de música antigua que había ido coleccionando durante los años anteriores.<sup>24</sup> La compuso en 1864 y se estrenó el 22 de diciembre de ese mismo año en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. Gozó de gran éxito en su estreno y en las sucesivas representaciones, pero fue prohibida en 1867 por el Censor de Teatros del Reino, Narciso Serra, al apreciar ciertos elementos subversivos en su argumento, capaces de incitar una revuelta. Al año siguiente, con el advenimiento de la revolución Gloriosa y el destronamiento de Isabel II, la zarzuela volvió a los escenarios.

Cabe introducir brevemente a los creadores de esta pieza. Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) fue un compositor musical madrileño, autor de numerosas zarzuelas. *Pan y Toros* fue una de sus producciones más celebradas, representadas y reproducidas con posterioridad, por detrás de *El barberillo de Lavapiés*, de 1874. En el momento en el que la compuso ya había estrenado otras zarzuelas como *Jugar con fuego*, en 1851, o *Los diamantes de la corona*, en 1854. El libreto fue obra de José Picón (1829-1873), quien era arquitecto de formación, pero había abandonado esta profesión para dedicarse a la creación literaria, alentado por el éxito de su obra *El solterón*, en 1859.<sup>25</sup> La inquietud latente en Barbieri de modernización del anquilosado panorama musical español fue encauzada por José Picón en el libreto de la obra. El libretista no dudó en introducir críticas hacia el estado cultural obsoleto de la España de Carlos IV, subterfugio para cuestionar las carencias del pueblo llano

21. No es propósito de este artículo llevar a cabo un análisis detallado de la obra, pero resulta necesaria una breve introducción a la misma para poder estudiar el conjunto de figurines y modelos conservados en las colecciones municipales madrileñas, entendiéndose que su elaboración fue supervisada por el compositor Barbieri y que tampoco pueden comprenderse sin tener en cuenta el libreto de José Picón.

22. Véase: TEMES, José Luis: *El siglo de la zarzuela (1850-1950)*. Madrid, Ediciones Siruela, 2014, 38-53.

23. En 2017 tuvo lugar una exposición sobre Barbieri titulada: *Barbieri. Música, fuego y diamantes*, organizada por la Biblioteca Nacional y Acción Cultural Española: CASARES RODICIO, Emilio (comisario): *Barbieri. Música, fuego y diamantes*. Madrid, Biblioteca Nacional de España y Acción Cultural Española, 2017.

24. CASARES RODICIO, Emilio: «Francisco Asenjo Barbieri. Pensando en España», en *Ibidem*, 17-23.

25. SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor y CASARES RODICIO, Emilio: *Historia gráfica de la Zarzuela: los creadores*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001, 71.

durante el reinado de Isabel II. Un pasaje ilustrativo en este sentido es el alegato de Goya al enterarse de la muerte de Ramón de la Cruz:

¡Oh patria de pan y toros!  
 ¡Te reconozco en tus obras!  
 En cada pueblo edificas  
 plaza de toros suntuosa,  
 cuando a Calderón y a Lope  
 ¡No das ni una estatua sola!

Su título hace referencia a una obra muy difundida a comienzos del XIX en España, *Pan y toros: oración apologética en defensa del estado floreciente de España en el reinado de Carlos IV*. Frecuentemente se ha atribuido a Jovellanos, aunque algunos autores la identifican como obra de León de Arroyal, otro autor coetáneo célebre por sus sátiras.<sup>26</sup> La parte más conocida del discurso era la final:<sup>27</sup>

Haya pan y haya toros, y más que no haya otra cosa. Gobierno ilustrado: pan y toros pide el pueblo. Pan y toros es la comidilla de España. Pan y toros debes proporcionarla para hacer en lo demás cuanto se te antoje *in secula seculorum*. Amén.

A lo largo de la obra se lleva a cabo una crítica feroz al estado de atraso en el que se encontraba España:

Ha ofrecido a mi vista una España niña y débil, sin población, sin industria, sin riqueza, sin espíritu patriótico y aun sin gobierno conocido: unos campos yermos, y sin cultivo: unos hombres sucios y desaplicados; unos pueblos miserables, sumergidos en sus ruinas [...] un vulgo bestial: una nobleza que hace gala de la ignorancia; unas escuelas sin principios; unas universidades fieles depositarias de las preocupaciones de los siglos bárbaros [...]

Tanto la recuperación de referentes musicales antiguos como el propósito de acabar con el atraso cultural del país, fueron características de esa voluntad de regeneración artística que décadas después quedaría culminada en el «nacionalismo musical» de compositores como Granados, Albéniz o Falla, actualmente sujeto a revisión.<sup>28</sup>

26. REAL RAMOS, César y ALCALDE CUEVAS, Luis: *Prosistas del siglo XVIII*. Barcelona, Hermes, 1997, 167.

27. JOVELLANOS, Gaspar Melchor de: *Pan y toros: oración apologética en defensa del estado floreciente de España*. Madrid: Santiago Fernández, 1812.

28. Hoy en día se está llevando a cabo una revisión por parte de autores como Elena Torres, quien ha demostrado que el «nacionalismo esencialista» fue una construcción ideada por críticos de comienzos del siglo XX, utilizada para prestigiar las creaciones de Falla frente a otros creadores: TORRES CLEMENTE, Elena: «El «nacionalismo de las esencias», ¿una categoría estética o ética?» en RAMOS LÓPEZ, Pilar: *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Logroño, Universidad de La Rioja, 2012, 27-51. Por otra parte, en el caso de estos compositores se dio también una estrecha relación con la vanguardia literaria, fundamentalmente con la Generación del 98, además de con las nuevas expresiones artísticas de la mano de creadores como Ignacio Zuloaga. Buen ejemplo de ello sería la ópera *Goyescas*, compuesta por Enrique Granados, que contó con decorados diseñados por Zuloaga en su estreno parisino en 1919. En ella se recuperó una vez más ese universo de la España de Carlos IV. Véase: JUBERÍAS GRACIA, Guillermo: «*Goyescas* (1915): pintores y escenógrafos al servicio de la ópera de Granados», *Goya en la Literatura*,

*Pan y Toros* es una zarzuela organizada en tres actos por la que desfilan personajes de la época de Goya. Entre estos conviene destacar a la princesa de Luzán, Pepita Tudó, la Tirana, la duquesa de Alba, Peñaranda, Pedro Romero, Pepe Hillo, Costillares, Jovellanos, además del propio Goya. El argumento escenifica una conspiración organizada por Peñaranda, la princesa de Luzán, Goya y Jovellanos –que se erige como el gran héroe nacional–, frente a la deriva afrancesada del gobierno de Quiñones, Godoy y su amante Pepita Tudó. Los toreros Pedro Romero y Pepe Hillo –retratados en vida por Goya<sup>29</sup> también son personajes activos en el argumento de la zarzuela.

Desde el punto de vista musical, Barbieri empleó tres registros musicales diferentes que le sirvieron para hacer un retrato de clases sociales distintas. Al pueblo llano lo identificó con las seguidillas y las canciones populares, a la camarilla con la contradanza y los episodios históricos y pasajes más solemnes con música culta de carácter operístico, llegando a incluir –con el oboe y la trompeta en tono menor para darle un carácter menos agitador– una estrofa de *La Marsellesa* «Aux armes citoyens/ Formez vos bataillons».<sup>30</sup> Barbieri no trató a los personajes de forma individual, sino que fue capaz de construir colectividades a partir de sus propias personalidades, utilizando el canto popular no solo como mero acompañamiento para el divertimento del público, sino como una obra plena, llena de matices y de fuerza dramática. Emilio Casares señaló cómo los interludios orquestales intervienen en la acción, ya sea al comienzo de cada cuadro a modo de introducción o sosteniendo las partes habladas.<sup>31</sup>

### 3. LOS DISEÑOS DE *PAN Y TOROS* CONSERVADOS EN EL MUSEO DE HISTORIA Y LA BIBLIOTECA HISTÓRICA DE MADRID

Explicado el contexto de creación de esta zarzuela y su trascendencia dentro de la producción de Barbieri, el presente artículo busca poner en valor el conjunto de figurines y diseños de escenografía para *Pan y Toros* conservados en las colecciones municipales de Madrid. Para ello, en los siguientes epígrafes, se explica el origen de la donación, lanzando una hipótesis sobre la problemática cuestión de la autoría de los figurines y analizando su técnica, estilo e iconografía. Finalmente se valoran dos diseños para escenario insertos en el manuscrito del libreto original.

---

en *la Música y en las Creaciones Audiovisuales. Actas del Seminario Internacional*. Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2019, 245-256.

29. El retrato de Pedro Romero forma parte en la actualidad del americano Kimbell Art Museum, número de inventario: 285 (NIG 1966.12). Pepe Hillo protagonizó varias de las escenas de la serie de aguafuertes de *La Tauromaquia*, en concreto la estampa nº 29: *Pepe Hillo haciendo el recorte al toro* y la 33: *La desgraciada muerte de Pepe llo en la plaza de Madrid*. Pedro Romero también es protagonista de una de las estampas de la serie: *Pedro Romero matando a toro parado*.

30. Así lo explica Emilio Casares en: CASARES RODICIO, Emilio: *Francisco Asenjo Barbieri. I. El hombre y el creador*, Madrid, Ediciones del ICCMU, 1994, 263.

31. *Ibidem*, 265.

### 3.1. LA DONACIÓN DE LOS FIGURINES Y LOS MANUSCRITOS DE LA PARTITURA Y EL LIBRETO A LA BIBLIOTECA HISTÓRICA DE MADRID

Conviene aclarar cómo el manuscrito de Barbieri con el borrador autógrafo de la partitura, el manuscrito del libreto de Picón y los figurines de Castellano acabaron siendo donados a la Biblioteca Histórica de Madrid (figura 1). La partitura fue regalada por Barbieri a Antonio Peña y Goñi, crítico musical y taurino, con el objeto de sellar las paces entre ambos tras unas críticas negativas del segundo en prensa. Años más tarde, Antonio Peña regaló el manuscrito a José Bilbao y Sevilla, quien lo donó a la Biblioteca Histórica de Madrid. Manuel Machado, director de esta institución, explicó todas estas cuestiones en una carta dirigida al alcalde de la ciudad.<sup>32</sup> El Ayuntamiento de Madrid expresó su agradecimiento a dicha donación en sesión pública.<sup>33</sup>

Los figurines y el manuscrito del libreto de la zarzuela se conservaban en la colección particular de la familia Picón. De José Picón pasaron a la biblioteca de su sobrino, el periodista, novelista y crítico de arte Jacinto Octavio Picón, poseedor de una rica colección integrada por aproximadamente 15.000 libros. Juan Manuel Ortiz Picón, nieto del anterior, explicó cómo llegaron a la Biblioteca Histórica de Madrid:<sup>34</sup>

Años después –en tiempos de la República, siendo alcalde de Madrid el señor Salazar Alonso– donaron a la Biblioteca Municipal el autógrafo original de la famosa zarzuela *Pan y Toros*. Obra de don José Picón que mi abuelo había conservado, encuadernando el manuscrito conjuntamente a figurines del atuendo de los personajes de dicha obra; figurines dibujados por Federico de Madrazo y M. Castellanos.

La donante fue María Octavia Picón, hija de Jacinto Octavio Picón. En abril de 1935 el alcalde de Madrid escribió una diligencia en la que instaba a la Comisión Gestora Municipal a redactar un escrito de agradecimiento a la donante. En ella se refería a los figurines como obras de Federico de Madrazo y Manuel Castellano.<sup>35</sup> El alcalde indicaba el valor de esta donación, que venía a completar la realizada días antes:

Cedida también generosamente, pocos días hace, con igual destino, la partitura, asimismo manuscrita, de Barbieri, esta segunda donación viene a completar para nuestra Biblioteca la joya valiosísima y archimadrileña que constituye la totalidad de la obra *Pan y Toros*.

32. Archivo de la Biblioteca Histórica de Madrid (ABHM). «Carta de Manuel Machado al alcalde», Madrid: 30-03-1935.

33. ABHM. Minuta «Agradecimiento de la Comisión Gestora Municipal por la donación de José Bilbao», Madrid: 09-04-1935.

34. Sus hijos donaron una parte a la biblioteca de la Academia Española, de la que Picón era bibliotecario, y también otra a la Biblioteca Nacional. Otra parte fue vendida, entre otros, al académico Agustín González de Amezúa, bibliófilo amigo de la familia. Información contenida en la obra: ORTIZ PICÓN, Juan Manuel: *Una vida y su entorno (1903-1978)*. *Memorias de un Médico con vocación de biólogo*. Madrid, CSIC, 1993.

35. ABHM. Diligencia del 21-04-1935. El agradecimiento quedó expresado en la minuta del 07-04-1935 conservada en la misma biblioteca.

Finalmente, los figurines pasaron de la Biblioteca al Museo de Historia de Madrid, donde se conservan en la actualidad.<sup>36</sup>



FIGURA 1. PAN Y TOROS, PARTITURA ORIGINAL DE FRANCISCO ASENJO BARBIERI, 1864, BIBLIOTECA HISTÓRICA MUNICIPAL DE MADRID, LICENCIA CREATIVE COMMONS.

### 3.2. LA PROBLEMÁTICA CUESTIÓN DE LA AUTORÍA DE LOS FIGURINES

Otro asunto a valorar es la participación de Federico de Madrazo en la realización de los figurines. Tradicionalmente habían sido atribuidos a este artista y a Manuel Castellano como una obra conjunta. Sin embargo, José Luis Díez puso en duda la atribución en su obra sobre Federico de Madrazo en 1994. El pintor había recibido encargos de figurines teatrales desde 1834, cuando colaboró en la realización de trajes para *Blanca de Borbón*, la tragedia de Antonio Gil y Zárate.<sup>37</sup> En ese año también trabajó realizando figurines para los uniformes del Estamento de Próceres, en el taller de José de Madrazo.<sup>38</sup> Tres años más tarde se encargó de los diseños para

36. Agradezco personalmente a Ana de Castro Puente, conservadora del Museo de Historia de Madrid, la ayuda prestada para la realización de esta investigación, mostrándome los figurines aquí estudiados para poder analizarlos estilística y técnicamente. También agradezco a Ana Costa, del servicio de reproducción de imágenes del museo, su trabajo facilitándome reproducciones de estos dibujos.

37. Díez GARCÍA, José Luis (coord.), *Federico de Madrazo y Kuntz*. Madrid, Museo del Prado, 1994, 82 y 83. En estas páginas se realiza un breve recorrido por la figura de Federico de Madrazo como figurinista.

38. Sánchez del Peral y López, Juan Ramón: *Op. Cit.*, 64-75.

la obra *María de Molina*, de Mariano Roca de Togores. En 1859 llevó a cabo los de *Giovanna la Pazza* para Adelaide Ristori y durante los años siguientes asesoró en la celebración de bailes de disfraces de carácter histórico, como el celebrado por los duques de Fernán Núñez en 1863.

A pesar de esta experiencia atesorada por Madrazo en el campo del diseño teatral, estilísticamente no parece existir una parentela clara entre sus obras y los figurines de *Pan y Toros*. Aun así, es probable que colaborase de alguna manera en la zarzuela. José Luis Díez relaciona con el encargo de *Pan y Toros* un dibujo conservado en la Colección Mariano de Madrazo en el que se representan tipos populares del Madrid de Fernando VII.<sup>39</sup> En él aparecen dos andaluzas acompañadas de una anciana, una mujer sentada en el suelo, abanico en mano, un contrabandista y dos miembros de la guardia nacional.

Aunque no hay constancia de ningún documento que acredite la participación de Madrazo, sí he podido localizar una carta de mayo de 1869 en la que escribió a Barbieri transmitiéndole la pregunta de su hija Cecilia sobre dónde podía adquirir la música de esta zarzuela.<sup>40</sup> En julio de ese mismo año Madrazo volvió a dirigirse al compositor recordándole el encargo de Cecilia.<sup>41</sup> La amistad entre ellos debió de continuar durante los años siguientes. En otra carta fechada un 21 de junio sin indicar el año –aunque tuvo que ser anterior a 1875, pues en ella se hace a referencia a Fortuny todavía vivo–, Madrazo invitó a Barbieri a asistir a su estudio, donde tenía algunas obras de Mariano Fortuny (óleos, acuarelas y aguafuertes) que podrían gustar al compositor.<sup>42</sup> En definitiva, la atribución de estos figurines a Federico de Madrazo responde tan sólo a una creencia familiar de los Picón, que posiblemente tenga su origen en el interés que el pintor demostró por esta zarzuela.<sup>43</sup>

En cambio, la participación de Manuel Castellano en la obra sí se ha podido contrastar a través de constancia documental. Barbieri conoció al artista madrileño en su juventud, gracias a los trabajos realizados por este en la desaparecida decoración del techo del Teatro de la Zarzuela,<sup>44</sup> inaugurado en 1856. Mantuvieron una relación

39. Díez García, José Luis (coord.): *Op. Cit.*, 83.

40. Biblioteca Nacional de España (BNE). Sala Cervantes. Signatura: RES/262/166: «Carta de Federico de Madrazo a Francisco Asenjo Barbieri», 04-05-1869.

41. BNE. Sala Cervantes. Signatura: MSS/14010/1/4: «Carta de Federico de Madrazo a Francisco Asenjo Barbieri», 18-07-1869.

42. BNE. Sala Cervantes. Signatura: MSS/14010/1/4. «Carta de Federico de Madrazo a Francisco Asenjo Barbieri», 21-06, año desconocido, anterior a 1875.

43. Fruto del contacto entre Federico de Madrazo y el compositor se conservan en la Biblioteca Nacional de España, entre los papeles de Barbieri, varios dibujos del pintor, correspondientes a estudios, no vinculables a *Pan y Toros*. BNE. Sala Cervantes. Signatura: VITR/7/14/2. «Dibujos de Federico de Madrazo», 1885-1889. Varias décadas después, en 1903, Ricardo de Madrazo escribió a su hermana Cecilia diciéndole que le había enviado por correo certificado *Pan y Toros* y *La Gran Vía*. Posiblemente se tratase de las partituras de estas piezas, pues Cecilia fue una gran aficionada a la música y sabía tocar el piano. GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, Ana y MARTÍNEZ PLAZA, Pedro J.: *Op. Cit.*, 303.

44. Las obras fueron supervisadas por Barbieri. Las pinturas del techo realizadas por Manuel Castellano fueron sustituidas en 1866 por otras que tampoco han llegado hasta nuestros días, sin embargo, en el Museo de Historia de Madrid se conserva una litografía del techo pintado por Castellano. Número de inventario: 4259. Para más información: PAGÁN RODRÍGUEZ, Víctor: «Un teatro para un género, un género para un teatro», *Criticón*, 87-88-89 (2003), 621-636. Para conocer varios dibujos preparatorios de la pintura del techo del teatro: DÍEZ GARCÍA, José Luis: «Dibujos de teatro de Manuel Castellano en el Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, X (1989), 87-100. En este artículo se referencian varios diseños de figurines ejecutados por Castellano, conservados en el Museo

cercana, de amistad, tal y como denota la correspondencia existente entre ambos. En 1858 Barbieri escribió a Castellano una carta relativa a un encargo de figurines para la obra *El rapto de las sabinas*.<sup>45</sup>

Para *Pan y Toros* Castellano debió de retrasarse en la entrega de los figurines que estaba ejecutando. Por este motivo, Barbieri le escribió en noviembre de 1864 –un mes antes del estreno de la zarzuela– transmitiéndole su indignación y la necesidad de concluir cuanto antes este trabajo:<sup>46</sup>

Los figurines de *Pan y Toros* nos están haciendo suma falta: esto no es decir que tú los acabes muy pronto y me los envíes, pero si no lo haces así, ya verás lo que te pasa, y además tampoco te daré el folleto de Pepe Hillo; sobre caer tú [*sic.*] en la más alta indignación y sufrir la furibunda cólera de todo un maestro de seguidillas [...]

La correspondencia mantenida por Barbieri y Castellano continuó después de la obra, siempre en tono relajado y de cercanía entre ambos. Tal y como puede apreciarse en la carta enviada por el compositor, en ningún momento se hace referencia a que otro pintor estuviese trabajando en la realización de los figurines de la zarzuela. Del mismo modo, en ninguna de las cartas que Barbieri y Madrazo intercambiaron se hace referencia a que el segundo hubiese participado en esta empresa.

Si la comparación con otras obras de Federico de Madrazo arrojaba dudas, desde el punto de vista estilístico la parentela entre estos figurines y otras obras de Manuel Castellanos es evidente. El legado de Manuel Castellano fue cedido a la Biblioteca Nacional de España y se encuentra integrado por unas 18.000 fotografías, una parte de ellas entregada en 1872 por el propio coleccionista y las restantes cedidas por su hermano en 1880 a la muerte del pintor. A esta inmensa colección fotográfica habría que sumar 1.500 dibujos, 1.485 grabados y 800 litografías que también se conservan en esta institución.<sup>47</sup> Entre estos dibujos existe un álbum de gran interés para este estudio, pues contiene 515 dibujos sobre indumentaria realizados por Castellano, la mayor parte de ellos en las mismas condiciones que los figurines de *Pan y Toros*, a lápiz de grafito sobre papel amarillo avitelado y verjurado.<sup>48</sup> A pesar de las diferencias temáticas de los dibujos –a las que hay que sumar la diversidad estilística y de acabado, desde el mero boceto hasta obras trabajadas con carboncillo y aguada para lograr un sentido más volumétrico–, pueden establecerse paralelismos con algunos de los figurines realizados para *Pan y Toros*. Así se aprecia en *Pedro Romero*

---

del Prado gracias al legado que las nietas del artista hicieron al Museo de Arte Moderno de Madrid. Sin embargo, ninguno de ellos pertenece a *Pan y Toros*.

45. BNE. Sala Cervantes. Signatura: MSS/12937/13: «Carta de Francisco Asenjo Barbieri a Manuel Castellano», 31-12-1858.

46. BNE. Sala Cervantes. Signatura: MSS/12937/13: «Carta de Francisco Asenjo Barbieri a Manuel Castellano», 11-1864.

47. Para más información sobre la colección Castellano, sobre todo en lo relativo a la fotografía: Sánchez Cano, David: «El coleccionismo de fotografía en España y la colección Castellano», *BSAA arte*, 74 (2008), 249-272. Sobre los retratos fotográficos conservados en esta colección: Onfray, Stephany: «Tras la imagen del coleccionista: influencia y protagonismo de Manuel Castellano en el desarrollo y la conservación del retrato fotográfico en Madrid», *De Arte*, 15 (2016), 224-237.

48. El álbum presenta 197 hojas, en los que 501 dibujos aparecen adheridos a las páginas y 14 se encuentran sueltos. Al igual que en los figurines de *Pan y Toros*, algunos de los dibujos tienen toques de aguada: BNE. Sala Goya Bellas Artes: «Indumentaria: colección de calcos hechos por Dn. Manuel Castellano». Signatura: DIB/16/19.

y *Costillares*, de la citada colección de la Biblioteca Nacional de España, que remite directamente a los figurines para toreros de la zarzuela.

### 3.3. REFERENTES ICONOGRÁFICOS Y ESTILÍSTICOS DE LOS FIGURINES

La colección alberga un extraordinario interés, ya que en pocas ocasiones contamos con un repertorio tan amplio de figurines del siglo XIX pertenecientes a una misma zarzuela, acompañados de las explicaciones sobre el atuendo y las telas de los trajes. Se trata de treinta y un dibujos para vestuario, todos ellos de extraordinario detalle, en los que tanto los diseños como sus comentarios demuestran un conocimiento profundo de la indumentaria española de finales del siglo XVIII, consecuencia de haber realizado una labor previa de documentación. Algunos de los personajes representados también fueron retratados por Goya, y, sin embargo, no se aprecia una correspondencia directa entre el figurín y el retrato goyesco. Aun así, la obra del pintor de Fuendetodos pudo servir de inspiración para el diseñador a la hora de elegir ciertas prendas de vestir.<sup>49</sup>

Conviene analizar más detalladamente algunos de los figurines de la colección. Una representación peculiar es la del personaje de Goya, retratado en «capa de grana con embozos de tablero de damas, azul y negro, sombrero negro».<sup>50</sup> El título de la composición es *Goya de calle*. Se trata de una imagen muy poco habitual del pintor de Fuendetodos, cuando normalmente los artistas decimonónicos solían incurrir en la repetición de la imagen de Goya configurada por el retrato de Vicente López, o, en todo caso, en las referencias de los autorretratos que hizo el propio pintor. El retratar a Goya con bicornio es inusual, pues cuando se presentaba al pintor con sombrero, habitualmente se utilizaba el sombrero de copa que el artista portó en su célebre autorretrato de los *Caprichos*.

Por otra parte, llaman la atención algunos figurines realizados más detalladamente y en mayores dimensiones. Es el caso del titulado *Doña Pepita o la Princesa*.<sup>51</sup> El atuendo se describe:

Falda de raso verde esmeralda, todos los cuadros y cenefa que indica hechos con terciopelo carmesí (o felpa), cuerpo y chupa del color de los terciopelos de la falda con vueltas de rase blanco, y toda la botonadura de oro y cuentas verdes esmeralda, pañuelo interior de gasa blanco y azul, mantilla blanca y zorongo con los colores del traje, zapato verde y hebilla de oro con tacón encarnado.

El dibujo representa a una dama con esa indumentaria, a la que habría que añadir un abanico cerrado y un reloj. Resulta muy ilustrativo por su detallismo, todos

49. Para profundizar en el conocimiento de la indumentaria de la época de Goya ha sido muy útil el estudio de Concha Herranz Rodríguez: HERRANZ RODRÍGUEZ, Concha: «Indumentaria goyesca», en *Congreso Internacional «Goya 250 años después. 1746-1996»*. Marbella, Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, 251-270.

50. Museo de Historia de Madrid (MHM). Número de inventario: 1990/008/0016.

51. MHM. Número de inventario: 1990/008/0026.

los elementos aparecen representados de manera muy clara, facilitando el trabajo posterior de confección y del propio Barbieri, que se encargaba personalmente de supervisar que todo se realizase de la manera más adecuada, tal y como refleja su correspondencia. El mismo diseño –con tan solo una modificación en la falda para introducir una tela y una cenefa diferente– es reproducido en otro de los figurines realizados a gran tamaño, el titulado *La Tirana, la princesa o Doña Pepita*.<sup>52</sup> Resulta llamativo que el mismo modelo sirva para personajes tan distintos, lo que podría indicar que el diseñador lo llevó a cabo sin contar todavía con la ayuda del libreto.

El análisis pormenorizado de estas creaciones revela la labor de documentación seguida para su elaboración. Así se aprecia en el figurín diseñado para el personaje del torero Costillares.<sup>53</sup> En él se reproducen con detalle todos los elementos del traje de torero de finales del XVIII, incluido el lazo de seda negro que adornaba la cabeza y que sería sustituido pocos años más tarde por la montera,<sup>54</sup> tal y como se representa en el figurín *Torero*. El mismo lazo se aprecia en los retratos goyescos como el de Pedro Romero y también en las estampas de *La Tauromaquia*, como por ejemplo en *Pedro Romero matando a toro parado*, la estampa número treinta de esta serie.

También el traje representado en el figurín del capitán es muy preciso, con la casaca, la solapa de terciopelo, el bicornio y el cinturón del sable. Remite a retratos como el del general José de Urrutia de Goya, pintado hacia 1798 y en propiedad de la Casa de Osuna cuando fueron ejecutados estos diseños.<sup>55</sup>

Los dos últimos diseños inventariados presentan mayores dimensiones que los demás y en ellos se introducen algunas notas de color mediante la técnica de la aguada. Uno de ellos representa a una religiosa y el otro a una dama cortesana del siglo XVIII leyendo un libro.<sup>56</sup>

Tal y como era habitual en el diseño de figurines, el autor de estas obras se basó en ediciones de estampas de la época en la que se ambientaba la zarzuela. En este caso he podido constatar la copia de modelos de Antonio Rodríguez Onofre (1765- ca. 1825). Este pintor y grabador de origen valenciano se dedicó a la edición de colecciones de estampas sobre tipos y trajes de España, junto a otros artistas coetáneos a él como Francisco de Paula Martí o José Vázquez. El autor de los figurines de *Pan y Toros* copió algunos de sus diseños en la obra *Colección General de los trajes [sic.] que en la actualidad se usan en España: principiada en el año 1801*.<sup>57</sup>

52. MHM. Número de inventario: 1990/008/0027.

53. MHM. Número de inventario: 1990/008/0012.

54. DE SOUSA CONGOSTO, Francisco: *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid, Ediciones Itsmo, 2007, 309.

55. Museo Nacional del Prado. Número de inventario: P000736.

56. MHM. Números de inventario: 1990/008/0030 y 1990/008/0031.

57. RODRÍGUEZ ONOFRE, Antonio: *Colección General de los Trajes que en la actualidad se usan en España. Principiada en el año 1801*. Madrid, Librería del Castillo, 1801. Parte de las estampas que forman parte de esta colección pueden consultarse en la Biblioteca Digital Memoria de Madrid: [http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=buscarAvanzado&pagina=&busqueda\\_libre\\_02\\_tipo=autor&busqueda\\_libre\\_02=Antonio%20RODR%CD-GUEZ%20\(1756-1823\)](http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=buscarAvanzado&pagina=&busqueda_libre_02_tipo=autor&busqueda_libre_02=Antonio%20RODR%CD-GUEZ%20(1756-1823)). Fecha de consulta: 17-03-2017.



FIGURA 2. PETIMETRA. LA PRINCESA DE LUZÁN, 1864, LÁPIZ SOBRE PAPEL. IMAGEN CORTESÍA DEL MHM.



FIGURA 3. PETIMETRA CON MANTILLA DE FRANELA GUARNECIDA CON CINTA DE TABLERO, DE MADRID, 1801, AGUAFUERTE Y BURIL SOBRE PAPEL VERJURADO. MUSEO NACIONAL DEL PRADO.

Así, el figurín llamado *Petimetra, La princesa de Luzán* (figura 2),<sup>58</sup> es una copia de la estampa titulada *Petimetra con mantilla de franela guarnecida con cinta de tablero, de Madrid* (figura 3). La única diferencia es que el figurinista llevó a cabo una simplificación de los elementos que componían el vestido de la petimetra y de la propia escena. Lo mismo sucede con el figurín *Caballero de baile*,<sup>59</sup> que reproduce la estampa *A palacio, Petimetre de serio; Goya de calle* (figura 4) es copia a su vez de *Petimetre con capa* (figura 5); *Menestral o manolo*<sup>60</sup> es copia de *Es lunes, no trabajo. Menestral, o El torero* (figura 6)<sup>61</sup> reproduce *No me alborote Vmd. la sangre, Majo de Sevilla* (figura 7).

58. MHM. Número de inventario: 1990/008/0005.

59. MHM. Número de inventario: 1990/008/0004.

60. MHM. Número de inventario: 1990/008/0017.

61. MHM. Número de inventario: 1990/008/0002.



FIGURA 4. GOYA DE CALLE, 1864, LÁPIZ SOBRE PAPEL. IMAGEN CORTESÍA DEL MHM.



FIGURA 5. PETIMETRE CON CAPA, DE MADRID, 1801, AGUAFUERTE Y BURIL SOBRE PAPEL VERJURADO. MUSEO NACIONAL DEL PRADO.

El dibujante también tomó como referencia la obra del grabador madrileño Juan de la Cruz Cano y Olmedilla (1734-1790) *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos*.<sup>62</sup> En ella el grabador –en colaboración con dibujantes como su sobrino Manuel de la Cruz, Luis Paret o José Muñoz y Frías entre otros– debió de tomar como referencia el desfile de tipos de diferentes clases sociales y procedencias geográficas que podía verse en el Madrid de finales del siglo XVIII.<sup>63</sup> Así, el dibujo titulado *La Tirana*,

62. DE LA CRUZ CANO Y OLMEDILLA, Juan: *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos, que comprende todos los de sus dominios: dividida en dos volúmenes, con ocho cuadernos de a doce estampas cada uno*. Madrid, Casa de M. Copín, 1777. La edición que he consultado es una de las cuatro conservadas en la Biblioteca Nacional de España: BNE. Sala Goya. Bellas Artes. Signatura: ER/3393.

63. Un estudio sobre esta colección de trajes fue realizado por Álvaro Molina Martín y Jesusa Vega González en: MOLINA MARTÍN, Álvaro y VEGA GONZÁLEZ, Jesusa: *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en la España del siglo XVIII*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2004, 190-221. Agradezco a Álvaro Molina su colaboración al señalarme la fuente de la que fueron copiados estos figurines.



FIGURA 6. MENESTRAL, O EL TORERO, 1864, LÁPIZ SOBRE PAPEL. IMAGEN CORTESÍA DEL MHM.



FIGURA 7. MAJO DE SEVILLA, 1801, AGUAFUERTE Y BURIL SOBRE PAPEL VERJURADO. MUSEO NACIONAL DEL PRADO.

la princesa o Doña Pepita (figura 8), es copia de la estampa número 6, *Maja / Elegante* (figura 9); *Matón, torero o majo*<sup>64</sup> reproduce la estampa número 11, *Andaluz*; o el figurín *Doña Pepita o la Princesa*. *Gran maja de serio*, reproduce el grabado número 12, *Petimetra con manto en la Semana Santa*. Por tanto, exceptuando el caso del *Andaluz*, el resto de trajes copiados son madrileños, en consonancia con la temática de la zarzuela.

Cabría preguntarse cuál fue el aspecto definitivo de los atuendos y su fidelidad a los figurines. Al respecto arroja información una fotografía conservada en la colección Castellano de la Biblioteca Nacional de España, fechada hacia 1864.<sup>65</sup> En ella se representa a dos bailarinas de esta zarzuela, lo que nos permite conocer con mayor

64. MHM. Número de inventario: 1990/008/0025.

65. BNE. Sala Goya. Bellas Artes. Signatura: XX (6397264.1)



FIGURA 8. TIRANA, LA PRINCESA O DOÑA PEPITA, 1864, LÁPIZ SOBRE PAPEL. IMAGEN CORTESÍA DEL MHM.



FIGURA 9. MAJA/ELEGANTE, 1777, AGUAFUERTE Y BURIL SOBRE PAPEL AVITELADO. BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA.

precisión los trajes que finalmente fueron elaborados. Se trata de una pequeña *carte de visite* en la que se muestra a dos artistas vestidas de majas, por delante de lo que parece una escenografía. El atuendo que portan es muy similar al del figurín para manola, con la diferencia de que las actrices llevan manga larga cuando el dibujo dejaba los brazos al descubierto, lo que revela un cierto nivel de adaptación de los diseños originales.

### 3.4. UNA ESCENOGRAFÍA PARA PAN Y TOROS CONSERVADA EN EL LIBRETO ORIGINAL

Además de la elaboración de figurines, el diseño del escenario permitió situar la escena en el Madrid de la época de Carlos IV. Insertos en el libreto escrito por José Picón se conservan dos diseños desconocidos de una escenografía correspondientes al segundo acto. El primer diseño que aparece en el libreto es un plano muy sumario del fondo del escenario (figura 10), en el que simplemente se representa el callejón y, de manera esquemática, se introducen apuntes sobre los diferentes elementos que deberán formar parte del decorado; es el caso de los «árboles», una «fachada

de casa vieja y pintoresca» o «ventanas con rejas» entre otras indicaciones. En el segundo diseño se aprecian los mismos elementos, ahora desarrollados con mucho más detalle (figura 11). La escena aparece constituida por un callejón ascendente que separa una taberna –identificada por el cartel «Horchata de cepa»– del interior de una vivienda. Detrás de esta se ubica un edificio más rico. Todos los elementos que aparecen representados se corresponden con los descritos en la introducción al segundo acto:

Noche oscura. A la derecha del espectador, en primer término, y ocupando la mitad de la escena, una casucha baja de techo medio derruido, suprimido el muro de frente, para que el interior se halle a la vista del público. Dentro de la casa, dos puertas a la derecha que comunican a otras habitaciones: a izquierda, primer término, una puerta que comunica a la calle y una ventana con celosía: en segundo término, puerta grande en el fondo: la Ciega, vestida de dueña, dormida de bruces sobre una mesa de pino, alumbrada por un candil, colgado de la pared.

Fuera de la casa, a la izquierda, y frente al espectador, la puerta de una taberna con una rama de olivo y un jarro colgado encima de un letrero que dice: «Horchata de cepas». Entre la puerta de la taberna y la casucha de la derecha, un callejón tortuoso y sombrío en cuesta rápida que marcha al fondo del teatro con dos bocacalles a izquierda, perdiéndose a lo lejos. Por encima, y mis allá del tejado de la casucha, se ven algunas copas de árboles, un pretil o callejón con antepecho que comunica en ángulo recto con el anterior, y en el fondo del teatro con fachadas al callejón y al pretil, un lujoso palacio cuyos balcones abiertos, permiten ver los salones iluminados coa arañas y la multitud que baila, canta y alborota. La escena muy oscura y alumbrada sólo con luna nublada y un miserable farolillo de una Virgen colocada en la esquina chaflanada de la segunda bocacalle de la izquierda.

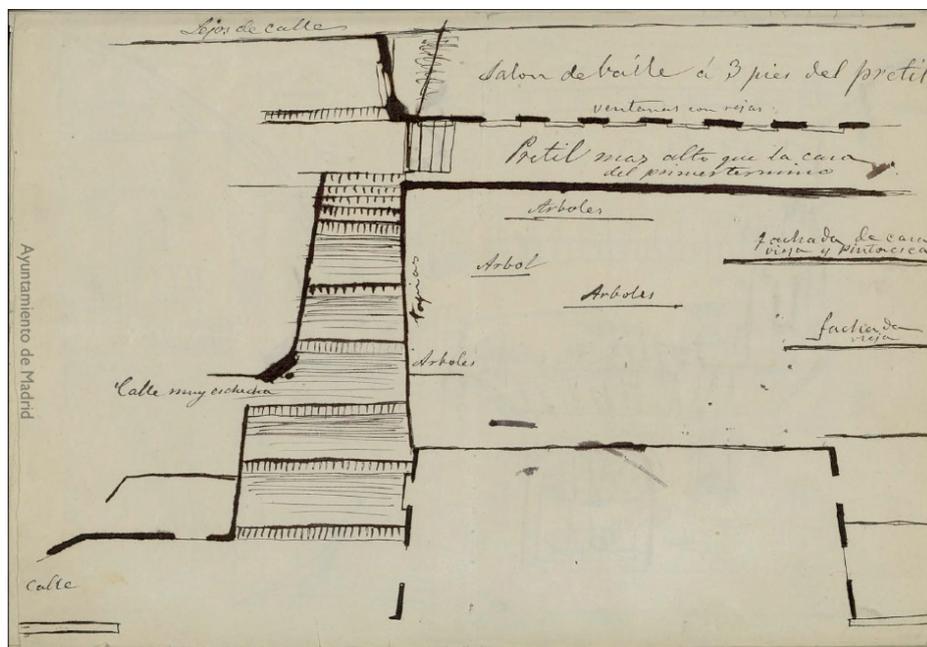


FIGURA 10. PLANO DEL ESCENARIO DEL SEGUNDO ACTO DE PAN Y TOROS, 1864, MANUSCRITO ORIGINAL DEL LIBRETO DE JOSÉ PICÓN. BIBLIOTECA HISTÓRICA MUNICIPAL DE MADRID. LICENCIA CREATIVE COMMONS.

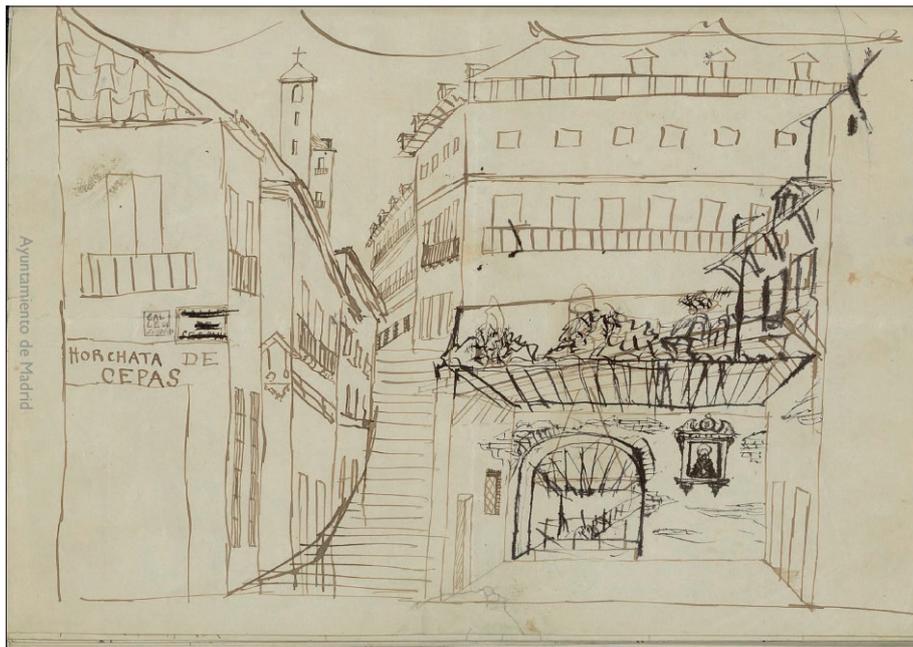


FIGURA 11. DISEÑO PARA EL ESCENARIO DEL SEGUNDO ACTO DE *PAN Y TOROS*, 1864, MANUSCRITO DEL LIBRETO ORIGINAL DE JOSÉ PICÓN. BIBLIOTECA HISTÓRICA MUNICIPAL DE MADRID. LICENCIA CREATIVE COMMONS.

Tanto la descripción en el texto escrito como la representación a través del diseño permiten establecer paralelismos con la pintura de género en boga a mediados del siglo XIX, en la que habitualmente las escenas eran ambientadas en calles de Madrid, con castizos establecimientos identificados con carteles en sus fachadas, como se aprecia en obras de Eugenio Lucas Velázquez o Ángel Lizcano Monedero. Los diseños de escenarios para zarzuelas y sainetes durante el siglo XIX reflejaron a la perfección el costumbrismo triunfante en la pintura de género española, apreciándose esas transferencias entre pintura, diseño y literatura a las que hacía referencia al inicio de este artículo.<sup>66</sup>

#### 4. CONCLUSIONES

A lo largo del presente artículo se ha llevado a cabo un análisis pormenorizado del imaginario gráfico perteneciente a la zarzuela *Pan y Toros* conservado en las colecciones municipales madrileñas. El estudio de los figurines y los diseños para el escenario revelan el gran valor patrimonial que poseen estas frágiles piezas, no sólo por su calidad artística sino también por ser uno de los conjuntos de diseños para zarzuela más completos de los realizados a mediados del XIX en España. A través de este estudio ha podido documentarse la autoría de Manuel Castellano

66. Esta tendencia de crear fondos escénicos a la manera de cuadros de género se mantuvo hasta comienzos del siglo XX. Ejemplo de ello fueron los fondos del primer estreno de la ópera *Goyescas* en Nueva York en 1916, un espectáculo también inspirado en la España de Carlos IV: JUBERÍAS GRACIA, Guillermo: *Op. Cit.*, 245-256.

para los figurines, cuestión que contribuirá al conocimiento sobre este pintor madrileño, cuya polifacética personalidad convendría investigar para completar el panorama del arte decimonónico español. En este sentido, la investigación aquí presentada también contribuye a esclarecer las fuentes utilizadas por los diseñadores de figurines y de escenografías para sus trabajos. Así, los figurines del Museo de Historia de Madrid no pueden entenderse sin establecer un paralelismo con los grabados de Antonio Rodríguez y Juan de la Cruz. Los diseños para *Pan y Toros* demuestran la permeabilidad existente entre las artes del espectáculo, la pintura de género, la indumentaria y la literatura, campos que contribuyeron a la génesis de una cultura nacional que conviene revisar desde el ámbito de la Historia del Arte, para comprender mejor la imagen proyectada por España, dentro y fuera de sus fronteras.

## BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, Benedict: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres, Verso, 2006, 5-7.
- ARCHILÉS CARDONA, Ferrán y GARCÍA CARRIÓN, Marta: «En la sombra del Estado. Esfera pública nacional y homogeneización cultural en la España de la Restauración», *Historia Contemporánea*, 45 (2012), 483-518.
- BURDEAU, Georges: *Traité de science politique*. París, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1980.
- CARRERAS LOPEZ, Juan José: *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 5. La música en España en el siglo XIX*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2018, 151-161.
- CASARES RODICIO, Emilio (comisario): *Barbieri. Música, fuego y diamantes*. Madrid, Biblioteca Nacional de España y Acción Cultural Española, 2017.
- CASARES RODICIO, Emilio: *Francisco Asenjo Barbieri. I. El hombre y el creador*. Madrid, Ediciones del ICCMU, 1994, 263.
- DE LA CRUZ CANO y OLMEDILLA, Juan: *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos, que comprehende todos los de sus dominios: dividida en dos volúmenes, con ocho cuadernos de a doce estampas cada uno*. Madrid, Casa de M. Copín, 1777.
- DE SOUSA CONGOSTO, Francisco: *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid, Ediciones Itsmo, 2007, 309.
- DÍEZ GARCÍA, José Luis: «Dibujos de teatro de Manuel Castellano en el Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, X (1989), 87-100.
- DÍEZ GARCÍA, José Luis (coord.), *Federico de Madrazo y Kuntz*. Madrid, Museo del Prado, 1994, 82 y 83.
- GLENDINNING, Nigel: *Goya y sus críticos (y otros ensayos, edición e introducción a cargo de Jesusa Vega)*. Madrid, Ediciones Complutense, 2017.
- GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, Ana y MARTÍNEZ PLAZA, Pedro J.: *Epistolario del Archivo Madrazo en el Museo del Prado (I)*. Madrid, Museo del Prado, 2017, 16.
- HERRANZ RODRÍGUEZ, Concha: «Indumentaria goyesca», en *Congreso Internacional «Goya 250 años después. 1746-1996»*. Marbella, Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, 251-270.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de: *Pan y toros: oración apológica en defensa del estado floreciente de España*. Madrid: Santiago Fernández, 1812.
- JUBERÍAS GRACIA, Guillermo: «Goyescas (1915): pintores y escenógrafos al servicio de la ópera de Granados», *Goya en la Literatura, en la Música y en las Creaciones Audiovisuales. Actas del Seminario Internacional*. Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2019, 245-256.
- JUBERÍAS GRACIA, Guillermo: «Ideología y poder en los discursos museográficos: la creación de «salas de Goya» en los museos españoles (1875-1915)», *Potestas*, 14 (2019), 143-163.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*. Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1987.
- LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos (comisario): *La memoria de Goya (1828-1978)*. Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2008.
- LUCEÑO, Tomás: «Mi teatrillo», *El Teatro*, Madrid, 6 de febrero (1910).
- MEJÍAS GARCÍA, Enrique: «Cuestión de géneros: la zarzuela española frente al desafío historiográfico», en BRANDENBERGER, Tobias: *Dimensiones y desafíos de la zarzuela*. Berlín, Lit Verlag, 2014, 21-43.

- MILLER, Stephen: «Aspectos del texto gráfico de la edición 1881-1885 de los Episodios Nacionales», *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 1989, 329-335.
- MOLINA MARTÍN, Álvaro y VEGA GONZÁLEZ, Jesusa: *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en la España del siglo XVIII*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2004, 190-221.
- ONFRAY, Stephany: «Tras la imagen del coleccionista: influencia y protagonismo de Manuel Castellano en el desarrollo y la conservación del retrato fotográfico en Madrid», *De Arte*, 15 (2016), 224-237.
- ORTIZ PICÓN, Juan Manuel: *Una vida y su entorno (1903-1978). Memorias de un Médico con vocación de biólogo*. Madrid, CSIC, 1993.
- PAGÁN RODRÍGUEZ, Víctor: «Un teatro para un género, un género para un teatro», *Criticón*, 87-88-89 (2003), 621-636.
- PEIRÓ MARTÍN, Ignacio: *En los altares de la patria. La construcción de la cultura nacional española*. Madrid, Akal, 2017.
- PÉREZ GALDÓS, Benito: *Episodios Nacionales. La corte de Carlos IV*. Madrid, Imp. De J. Noguera a cargo de M. Martínez, 1873.
- REAL RAMOS, César y ALCALDE CUEVAS, Luis: *Prosistas del siglo XVIII*. Barcelona, Hermes, 1997, 167.
- REYERO HERMOSILLA, Carlos: «Soy de España. El casticismo de los pintores españoles en el Salon de París durante el II Imperio», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 8 (1991), 314-322.
- REYERO HERMOSILLA, Carlos: *Fortuny o el arte como distinción de clase*. Madrid, Cátedra, 2017, 340-343.
- RODRÍGUEZ, Antonio: *Colección General de los Trages que en la actualidad se usan en España. Principiada en el año 1801*. Madrid, Librería del Castillo, 1801.
- SÁNCHEZ CANO, David: «El coleccionismo de fotografía en España y la colección Castellano», *BSAA arte*, 74 (2008), 249-272.
- SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ, Juan Ramón: «Federico de Madrazo y los figurines de Giovanna la Pazza para la actriz Adelaide Ristori», *Boletín del Museo del Prado*, 52 (2016), 64-75.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor y CASARES RODICIO, Emilio: *Historia gráfica de la Zarzuela: los creadores*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001, 71.
- TEMES, José Luis: *El siglo de la zarzuela (1850-1950)*. Madrid, Ediciones Siruela, 2014, 38-53.
- TORRES CLEMENTE, Elena: «El «nacionalismo de las esencias», ¿una categoría estética o ética?» en RAMOS LÓPEZ, Pilar: *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Logroño, Universidad de La Rioja, 2012, 27-51.
- VEGA GONZÁLEZ, Jesusa y VIDAL RIVAS, Julián: «El devenir de la Historia del Arte, sus prácticas y sus consecuencias: el caso de Francisco de Goya» en ARCINIEGA GARCÍA, Luis (ed.): *Memoria y significado: uso y recepción de los vestigios del pasado*. Valencia, Universidad de Valencia, 2013, 341-422.
- VEGA GONZÁLEZ, Jesusa: *Pasado y tradición. La construcción del imaginario visual español en el siglo XIX*. Madrid, Polifemo, 2016.

# OJOS CURIOSOS Y CAPITAL: SOBRE EL TURISMO VISUAL DECIMONÓNICO

## CURIOUS EYES AND CAPITAL: ABOUT NINETEENTH-CENTURY VISUAL TOURISM

Aurora Fernández Polanco<sup>1</sup>

Recibido: 11/11/2018 · Aceptado: 13/07/2019

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2019.23038>

### Resumen

Tomaré la *bubble vision* («visión burbuja») –el paradigma acuñado por Hito Steyerl con el que alude a la globalización neoliberal– como punto de partida para trazar (desde «el hoy») una incursión en la construcción estética del ojo moderno y su pulsión escópica: paseante, viajero, burgués ocioso y, sobre todo, curioso. Un paseo por la inmersión, la curiosidad y la pulsión escópica del turismo visual decimonónico dictado por el capital. Intentaré mostrar cómo ese mundo de divertimento que florecía alrededor de los aparatos de visión suponía, ya entonces, algo más que simples cambios tecnológicos en las formas de entretenimiento de masas. Lo entenderé como una forma de adiestramiento para aprender a vivir en la lógica del capital.

### Palabras clave

Visión; curiosidad; capitalismo; inmersión.

### Abstract

From the *bubble vision* –the paradigm proposed by Hito Steyerl to make reference to neoliberal globalization– as started point I would trace (from «today») an incursion in the aesthetic construction of the modern eye and its scopic drive: walker, traveler, idle bourgeois; and, above all, curious. A walk by the immersion, curiosity and the scopic drive of nineteenth-century visual tourism promoted by capital. I aim to show how the world of entertainment that flourished around the viewing devices meant, already then, much more than just technological changes in the forms of mass entertainment. I will suggest that it was a form of training how to live in the logic of capital.

### Keywords

Vision; curiosity; capitalism; immersion.

---

1. Universidad Complutense de Madrid. C. e.: [afervo@gmail.com](mailto:afervo@gmail.com)

## INTRODUCCIÓN

En su conferencia especulativa<sup>2</sup> *Bubble visión: Aesthetics of isolation* («Visión burbuja: estética del aislamiento»), Hito Steyerl nos pide imaginar virtualmente un almacén de Amazon, donde se trabaja en condiciones penosas. Lo hace para demostrar cómo la realidad virtual, en tanto proceso de visión desencarnado, permite una «observación voyeurística», ya que no logra transmitir la incomodidad o la vergüenza que acompaña a la observación de personas que trabajan en condiciones difíciles. Una sensación de realismo, pero inauténtica, ya que no induce a ningún sentido de responsabilidad social. Es lo que Steyerl denomina: «turismo de identidad»<sup>3</sup>, un «viaje» que nos permite huir de la confusión y la desinformación para conducirnos a un mundo de aislamiento y escapismo. La artista lleva tiempo trabajando sobre las tecnologías inmersivas (*virtual reality*, panoramas de 360°, Facebook, etc.) que nos van adaptando a un mundo donde, poco a poco, seremos reemplazados por los sistemas de inteligencia artificial. Por ello propone un nuevo paradigma que tiene que ver con la estética del aislamiento: la «visión burbuja» (*bubble visión*). Esta propuesta de Steyerl me invita a una pequeña operación benjaminiana, una búsqueda de la «prehistoria» de la inmersión, la curiosidad y la pulsión escópica del turismo moderno dictado por el capital, y ello por estar convencida de que «un pedazo de prehistoria se ha ido fundiendo, para cada generación, con las formas de vida que eran propias de las generaciones precedentes»<sup>4</sup>.



IMAGEN 1: ANTONIE CLAUDET, *LECCIÓN DE GEOGRAFÍA*, 1851.

2. <<http://topicalcream.info/blog/hito-steyerl-bubble-vision-aesthetics-of-isolation-yale/>>.
3. <<https://news.yale.edu/2018/02/27/dont-be-fooled-bubble-vision-says-visiting-artist-hito-steyerl>>.
4. BENJAMIN, Walter: «Julien Green», en *Obras*. Madrid, Abada, 2007, II, 1, p. 340.

## OMNÍVORA CURIOSIDAD

Para el pequeño, amante de mapas y grabados,  
iguales son el mundo y su vasto apetito.  
¡Ah! ¡Qué grande es el mundo a la luz de las lámparas!  
¡Qué pequeño a los ojos del recuerdo!<sup>5</sup>  
*Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes,  
L'univers et égal à son vaste appétit.  
Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes!  
Aux yeux du souvenir que le monde est petit!*

Así comienza *Le voyage* («El viaje»), el último poema de Baudelaire en *Las flores del mal*. Da la casualidad de que el penúltimo, *Le reve d'un curieux* («El sueño de un curioso»), está dedicado al fotógrafo Nadar y todo él parece ser una reflexión metafórica de la operación fotográfica. Baudelaire había dedicado *Le voyage* a Maxime du Camp, gran viajero, escritor y fotógrafo, de quien no tenemos ningún autorretrato, pero que llevó a sus máximas (y materiales) consecuencias el proceso de identificación con la fotografía. En 1853 le escribe a Nadar: «la cabeza (de Maxime du Camp) es un objetivo daguerrotipo: reproduce los viajes por medio del pensamiento como el instrumento fotográfico lo hace de forma material. Pasión y sol podrían ser su divisa»<sup>6</sup>. De manera que al final de *Las Flores del mal* aparecen sutilmente entreteljadas las experiencias del viaje («tour-isme») y las de la fotografía<sup>7</sup>.

En su famoso artículo de 1959, el *salonnier* Baudelaire se despacha a gusto con el «invento» de la fotografía. Alude especialmente al fanatismo de sus devotos cuando dice aquello de que «la sociedad inmunda se precipitó como un solo Narciso a contemplar su trivial imagen sobre un trozo de metal»<sup>8</sup>. Lúcidamente dictaminó lo inevitable: «millares de ojos ávidos se inclinaban sobre los agujeros de un estereoscopio como sobre los tragaluces del infinito»<sup>9</sup>. El daguerrotipo es ya una imagen múltiple y consumible.

Ojos ávidos, dice Baudelaire: ¿por qué culpar a la fotografía de un asunto que está presente en algunos de los filósofos más influyentes de la cultura occidental? La vista, decía por ejemplo Aristóteles, sale a «cazar» formas y vuelve a casa con ese botín tan preciado para el filósofo. Un «saqueo» que nos permite acumular

5. BAUDELAIRE, Charles: *Las flores del mal*. Madrid, Cátedra, 1993.

6. Citado en BUSTARRET, Claire: «Dix autoportraits pour un anniversaire», en GUYAUX, André y MARCHAL, Sophie: *La vie romantique hommage à Loïc Chotard*. París, Presses de L'Université de París-Sorbonne, 2003, p. 121. La traducción es mía.

7. No pretendo aquí una visión histórica del turismo. La bibliografía es muy extensa, pero me han sido de utilidad los trabajos de BOYER, Marc: *L'invetion du tourisme*. París, Gallimard, 1996. Una síntesis en castellano: BOYER, Marc: «El turismo en Europa, de la Edad Moderna al siglo XX», en *Historia Contemporánea*, n.º 25, pp. 13-14. VENAYRE Sylvain: «Pour une histoire culturelle du voyage au XIX<sup>e</sup> siècle», *CAIRN*, 21 (2006), pp. 5-21. También, entre nuestros investigadores, el grupo de investigación de la Universidad de La Laguna que coordina José Díaz Cuyás, *Turicom*, <<https://turicom.es/>>.

8. BAUDELAIRE, Charles: «El público moderno y la fotografía», en *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, Visor, 1996, p. 232.

9. *Ibidem*.

tesoros en el depósito de lo visto. De este modo, la comprendemos como un sentido esencialmente posesivo. También San Agustín va a insistir en «los placeres de la vista» (*concupiscentia oculorum*), en la «curiosidad» que nos hace sentir fascinación ante la imagen de un cadáver desgarrado o ante un lagarto que caza moscas; una inclinación humana por el «apetito desordenado de experimentar y conocer cosas nuevas»<sup>10</sup> con la que no estaba muy de acuerdo. En ese mismo sentido, Pascal no duda en equiparar la curiosidad con la vanidad y el orgullo: «lo más frecuente no es querer saber más sino poder hablar de ello; de otro modo no se viajaría por mar, si no se había de decir jamás nada de ello»<sup>11</sup>.

Voltaire, que en su *Diccionario filosófico* se ocupa de la C de curiosidad, tiene una novela filosófica al respecto – *Micromegas*– en la que trata la visita de «un habitante de la estrella Sirio al planeta Saturno»:

-Decidme lo primero ¿cuántos sentidos tienen los hombres en vuestro país?

-Nada más que setenta y dos –contestó el académico–. Créame que todos los días nos lamentamos de esta limitación. Nuestra imaginación va más allá de nuestras posibilidades, por lo que nos parece que con nuestros setenta y dos sentidos, nuestro anillo y nuestras cinco lunas, no tenemos bastante; en realidad nos aburrirnos mucho a pesar de nuestros setenta y dos sentidos y de las pasiones que de ellos se derivan.

-Lo creo –dijo Micromegas–, porque nosotros tenemos cerca de mil sentidos y todavía nos quedan no sé qué vagos deseos, no sé qué inquietud, que sin cesar nos advierte que somos muy poca cosa y que hay seres mucho más perfectos<sup>12</sup>.

De todo ello da cuenta Hans Blumemberg cuando incluye la curiosidad en el catálogo de vicios modernos<sup>13</sup> y argumenta que, de Descartes a Heidegger, la curiosidad ha tenido siempre muy mala prensa.

Ciertamente, todos ellos son problemas que atañen a la filosofía, pero puede no ser casual que la insistencia de la tradición idealista en una percepción absorta y atemporal (porque funda un modo de contemplación estética que «imita» la entrega del místico a dios) tenga su contrapartida *material* (e inferior) en los orígenes de la estética (*aisthesis* en griego es sensación), que había nacido en el seno de una clase ociosa como un discurso del cuerpo, «en contraste con el dominio más espiritualizado del pensamiento conceptual»<sup>14</sup>. Es en este ámbito de la nueva modernidad urbanita donde me interesa ubicar al ojo curioso<sup>15</sup>. No por ello me olvido de determinadas excursiones por «otros mundos», los fantásticos que, en el Siglo de las Luces, habían sido un tanto arrinconados por el esplendor de la Razón. Ya se sabe que la afición a la fantasía no se puede reprimir: sale por donde menos se espera. En este sentido, y coincidiendo con la época de Robespierre, tenemos

10. AGUSTÍN de HIPONA: *Las Confesiones*, libro X, cap. XXXV. Madrid, Gredos, 1968, p.438.

11. PASCAL, Blaise: *Pensamientos*. Madrid, Cátedra, 2008, pensamiento 152.

12. VOLTAIRE: «Micromegas, 2», en *Cuentos completos en prosa y verso*. Madrid, Siruela, 2006, p. 124.

13. BLUMEMBERG, Hans: *La legitimación de la Edad Moderna*. Valencia, Pre-textos, 2008, p. 309.

14. EAGLETON, Terry: *La Estética como Ideología*. Madrid, Trotta, 2006, p.65. Sobre «paseo» y «paseante», es ya imprescindible entre nosotros el estudio de BOZAL, Valeriano: *Historia de las ideas estéticas*. Madrid, Historia 16, 1998.

15. FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: «La curiosidad como saber del cuerpo», en *Crítica visual del saber solitario*. Bilbao, Consonni, 2019.

noticia de que se celebraron en París las populares «fantasmagorías» que realiza con su linterna mágica un físico burlón e ilustrado de sobrenombre Robertson. Allí, en el convento de los Capuchinos, tenían lugar espectáculos «sobrenaturales» que ponían la carne de gallina al auditorio. La linterna mágica era un invento del jesuita Athanasius Kircher quien la utilizó ya en el siglo XVII para hacer ver los horrores del infierno. Kircher también había inventado otros artilugios como una «máquina de metamorfosis», de manera que ya podemos pensar que tenemos un pasado en lo que a nuestro mundo «interactivo» se refiere. No en vano, para el historiador J. A. Maravall, el Barroco era ya una «época de masas», una cultura en la que se desarrollaron mecanismos de «acción masiva»<sup>16</sup>.

## EL OJO CURIOSO DE LA CLASE OCIOSA

En 1771, una carta del abad Galiani a Madame de Epinay pone de relieve que «si bien el sentimiento de la felicidad no resulta de satisfacer la curiosidad, esta última sí sería, a la inversa, el síntoma más seguro de la felicidad»<sup>17</sup>: una nación es tanto más feliz cuanto más curiosa. París, como capital de la curiosidad, era la prueba fehaciente. Galiani lo tenía muy claro. Si conducimos esta «antropología de la curiosidad» hacia el nacimiento de la Estética moderna, comprenderemos de otra manera la tan condenada concupiscencia de los ojos, que se hizo presente y necesaria en los albores del siglo XVIII, esta vez en Inglaterra, dando lugar a modos de ver denominados pintorescos, donde la mirada no se recoge en el interior, donde la novedad y la sorpresa son siempre fuente de placer. Los libros denominados de «viajes pintorescos» describen las experiencias de la gente (culto y pudiente) que iba a ver «con sus propios ojos» para completar su *Bildung*. El crítico inglés del siglo XIX, John Ruskin, cuenta en sus memorias<sup>18</sup> que desde muy niño viajaba con sus padres y prefería hacerlo a lugares cuya lengua fuera desconocida, así podía dedicarse a una contemplación abstracta hacia el mundo de formas, olores y colores: lo que Balzac denominaba la gastronomía del ojo. Una atención ética hacia la autoformación en sentido moral, que a veces es indistinguible del puro egoísmo. Este turista burgués, el ojo curioso de la clase ociosa, ha sido calificado como *egotourist*, preocupado únicamente por el auto-desarrollo (*self-development*)<sup>19</sup>.

Si bien «curiosidad y espectáculo» están íntimamente unidas en la nueva sociabilidad ilustrada, «pues ocuparán las calles de la ciudad, esos espacios de encuentro, de flujo, de comunicación y reconocimiento social»<sup>20</sup>, el bullicio de la escena metropolitana se incluyó de pleno derecho en estos placeres fugitivos y contingentes que aportaba la experiencia de la metrópoli decimonónica. Había tanto que ver,

16. FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: «Visión y modernidad: de Baudelaire a Warhol», *Acto: Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, nº 0 (2001), pp. 11-30. <<https://reacto.webs.ull.es/pg/no/1.htm>>.

17. BLUMEMBERG, Hans: *op. cit.*, p. 408.

18. RUSKIN, John: *Praeterita. Memorias de un esteta victoriano*. Madrid, Langre, 2018.

19. SMITH, Mick y DUFFY, Rosaleend: *The Ethics of Tourism Development*. Londres, Routledge, 2003, p. 54.

20. VEGA, Jesusa: *Ciencia, Arte e Ilusión en la España Ilustrada*. Madrid, CSIC, 2010, p.331.

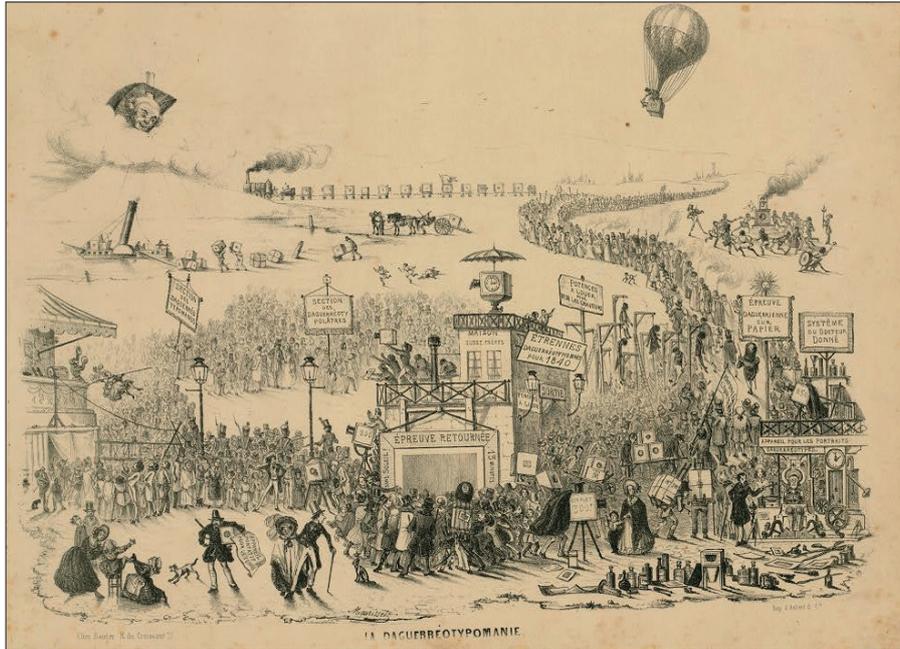


FIGURA 2: T. MAURISSET, LA «DAGUERROTIPOMANÍA», LE CHARIVARI, 8 DE DICIEMBRE DE 1839.

que el ojo moderno no daba abasto. Así, cuando Baudelaire escribe *El pintor de la vida moderna* considera al artista metropolitano dedicado a lo fugitivo, lo transitorio y lo contingente como «un caleidoscopio dotado de conciencia»<sup>21</sup>. El caleidoscopio, que había sido inventado en 1815 por un científico naturalista escocés, juega con la descomposición y la proliferación de formas y colores. No es extraño entonces que Walter Benjamin (*apud* Baudelaire) lo tomara como una metáfora de la modernidad «distráida», fragmentada y abstracta por venir<sup>22</sup>. Aun así, no creo que insistamos lo suficiente en el hecho de que esa abstracción tuviera mucho que ver con la fantasmagoría resultante del fetichismo de la mercancía. Marx y Engels consideraban en la década de 1840 que «la multiplicidad que tanto había seducido a Baudelaire era una farsa (...) un truco literalmente hecho de espejos». En lugar de producir algo nuevo, el caleidoscopio se limitaba a repetir una imagen única. En el ataque que dirigen a Saint Simon en *La ideología alemana*, sostienen que «una imagen caleidoscópica» está «enteramente compuesta de reflejos de sí misma»<sup>23</sup>.

Desde la Revolución Industrial, el auge de la burguesía va acompañado de una especie de «locura por ver». Todos parecían demandar imágenes de actualidad. Para calmar realmente el ansia y la pasión por ver, habría que «daguerrotipar» el mundo. Así lo muestra la caricatura realizada por Maurisset para *Le Charivari* el 8 de Diciembre de 1839: la «daguerrotipomanía», es decir, la patología que se desprende de ese querer fotografiarlo todo (figura 2). Hasta «las ventanas de los vagones

21. BAUDELAIRE, Charles: *El pintor de la vida moderna*. Valencia, Pre-textos, 1995.

22. FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: «Visión y modernidad...», nota 1; CASTELLANO, Tania: *Inicio, búsqueda, distracción: un análisis de la distracción en Walter Benjamin*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2012.

23. CRARY, Jonathan: *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia, Cendeac, 2008, p. 152.

del tren funcionaban para el viajero moderno como una cámara fotográfica: eran mecanismos y plataformas de archivisión»<sup>24</sup>.

Consumir el mundo se adaptaba muy bien a la lógica del capital. Ojos curiosos y capital<sup>25</sup>. Panoramas, cosmoramas, estereoscopios, kinetoscopios o dioramas, estos artilugios que introducen además la dimensión tiempo, ya fascinan en el XVIII<sup>26</sup>. Hasta Diderot, el estricto *salonier*, llegó a cansarse de mucha mala pintura expuesta y a reconocer sus preferencias por la magia de los dioramas<sup>27</sup>.

Con la mecanización de la visión humana, las imágenes, desprendidas de su referente, iban a ser consumidas, intercambiadas en un sistema de distribución que generaría inevitablemente un nuevo tipo de observador. En la calle se hacía cola para entrar en los dioramas. El público no se hallaba «ante» una imagen, como en los salones de pintura, sino «inmerso» en ella, con la ilusión de estar en París o en Moscú, en medio de una batalla o en exóticos paisajes; una especie de «realidad virtual» de magia y emoción. En 1827, el fotógrafo Niépce (no por casualidad de nombre Nicéforo, como el patriarca de Constantinopla defensor de los iconos) le escribe a su hijo desde París: «Estas representaciones son tan reales, hasta el ínfimo detalle, que uno llega a creer que está viendo la naturaleza rústica y salvaje, con toda la ilusión que pueden aportar el encanto de los colores y la magia del claro-oscuro. La ilusión es tan grande que uno se siente tentado de dejar la butaca, pasearse al aire libre y subir a la cima de la montaña»<sup>28</sup>.

Al diorama le había precedido como primer espectáculo de inmersión ilusionista el panorama, invención que debemos al inglés Robert Baker. Panorama: «verlo todo». El primer panorama pintado de Francia se había instalado en un *passage*, esos espacios mezcla de calle e interior, centros de comercio de mercancías de lujo donde desde principios del siglo XIX se paseaba el ocioso *flâneur* con su tortuga para demostrar que tenía todo el tiempo del mundo: «el flâneur dejaba de buen grado que éstas le prescribiesen su *tempo*. De habersele hecho caso, el progreso hubiera tenido que aprender ese *paso*. Pero no fue él quien tuvo la última palabra, sino Taylor, que hizo una consigna de su «abajo el callejeo»<sup>29</sup>.

Desde 1800, el *Pasaje de los Panoramas* de París albergaba en su interior una inmensa rotonda. Esta estructura de los primeros panoramas, cubierta por enormes lienzos pintados, hacía del espectador el centro de un mundo que estaba prácticamente al alcance de su mano. El hecho de que fueran circulares ayudaba también a los valores de infinitud y oscuridad necesaria para sentir ese «agradable horror»

24. ROBLES, Rocío: *Pintura de humo. Trenes y estaciones en los orígenes del arte moderno*. Madrid, Siruela, 2008, p. 24.

25. Hago un guiño al título del libro de ZAFRA, Remedios: *Ojos y capital*. Bilbao, Consonni, 2015.

26. Para el caso español, véase, VEGA, Jesusa, *op. cit.*

27. GUERREIRO, Fernando: «O cinema e Diderot», *Cultura*, 34 (2015), Online: <<http://journals.openedition.org/cultura/2467>>. Visto el 18 de octubre de 2018.

28. Citado en CORONADO E HIJÓN, Diego: «De la publicación de la fotografía a la fotografía publicada: en torno a los orígenes decimonónicos publicitaria», *Ámbitos*, 3-4 (2º Semestre 1999-1er Semestre 2000), pp. 221-245. Online: <<https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/67411/revista-comunicacion-ambitos-03-04-209-233.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Vid. NIEPCE, Nicéphore, *Correspondence et papiers*. Saint-Loup de Varennes, Maison Niepce, 2003, 2 vols. Online: <<http://www.photo-museum.org/es/niepce-correspondance-et-papiers-accessible-en-ligne/>>.

29. BENJAMIN, Walter, *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid, Taurus, 1972, p. 70.

propio de las experiencias ante los paisajes sublimes. Puesto que todos querían viajar y ver más cosas, se idearon incluso «panoramas transportables», como los cosmoramas. En el denominado *Kaiserpanorama*, o *Panorama Imperial* en Berlín (figura 3), las imágenes aparecían automáticamente, se sucedían unas a otras y apenas se detenían:

Cuando entré allí por vez primera, hacía tiempo que había pasado la época de las delicadas pinturas paisajísticas. Pero no se había perdido nada del encanto cuyo último público fueron los niños. Así, una tarde quiso persuadirme, a la vista de la imagen transparente de la villa de Aix, de que yo había jugado en la luz oliva que fluye a través de las hojas de los plátanos sobre el ancho Cours Mirabeau, en una época que nada tenía que ver con otros tiempos de mi vida (...) era como si hasta hubiera podido oír el viento y las campanas, si hubiese estado más atento<sup>30</sup>.

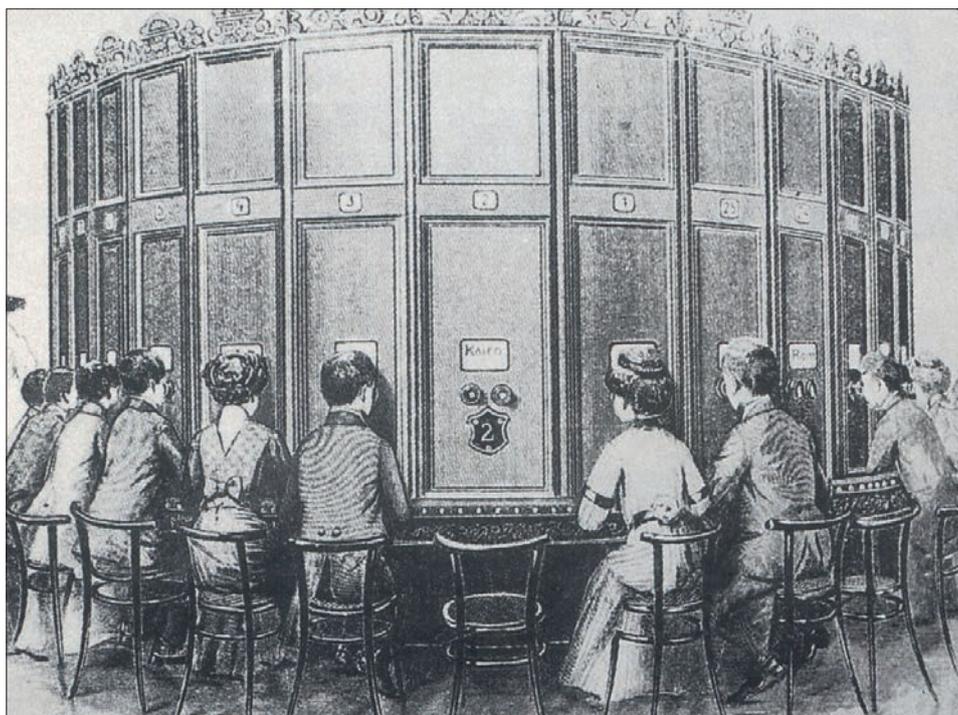


FIGURA 3: KAISERPANORAMA. CIRCA 1900.

Tanto a Nièpce como a Walter Benjamin les apetecería caminar y jugar en los paisajes, pero el concepto de panorama conlleva también la idea «visual» de paisaje que se fragua en el XVIII: un(a) paseante ocioso/a, un(a) observador/a desinteresado/a, que no solo observa la tierra, sino que es consciente de que lo está haciendo de una manera estética. Las actividades productivas del campo se ocultan a los ojos de los que habitan los centros de poder con todo tipo de diseño paisajístico: se compone un escenario para la mirada. Coleridge lo expresa muy

30. BENJAMIN, Walter: «Panorama Imperial» en *Infancia en Berlín hacia 1900*. Madrid, Alfaguara, 1982, pp. 20-21.

bien en este verso cuando contempla desde arriba la tierra y experimenta, con cierta perturbación, su serena composición:

¡Es calmo, en verdad!, tan calmo que perturba  
Y contraría la meditación con su extraño  
Y extremado silencio. Mar, colina y bosque  
¡Esta aldea populosa, ¡mar y colina y bosque,  
Con todas las innumerables actividades de la vida  
Inaudibles como sueños!<sup>31</sup>.

En definitiva, las guías de París hablaban de un verdadero microcosmos, mundos fantásticos que giraban en torno a las mercancías de lujo expuestas a los transeúntes; mundos de una burguesía ávida de novedades donde se encuentra con el espectáculo de ella misma, además de servirse de los elementos espaciales y visuales necesarios para aprender a vivir en la lógica del capital. Además de la sed de novedades que se calmaba ante los escaparates, la burguesía perseguía aplacar la sed de ver otros mundos. Por ello, las primeras exposiciones universales –el filósofo Peter Sloterdijk lo ha tratado de modo sugerente<sup>32</sup>, fueron pensadas como metáforas del capitalismo; ciertamente los asistentes eran sometidos a «experiencias atencionales prefabricadas»<sup>33</sup>; de ello dieron cuenta en sendos escritos, entre otros asistentes, Dostoievski y Mallarmé.

## MODOS DE VER POPULARES

Cámaras oscuras, atracciones ambulantes, linternas mágicas, fantasmagorías y teatros de sombras no sólo fueron considerados vulgares y de escasa calidad, sino de cierto carácter subversivo. Al parecer, en 1863 se llevó a cabo un acto en una pensión madrileña que se ha tomado como parte de las conspiraciones que rodearon a la Revolución del 68. Una noche, la patrona de la pensión dejó a oscuras el comedor, colocó una tela blanca en la pared, encendió una linterna mágica e invitó a sus huéspedes a viajar por el mundo. Ocurrió que allí, entre la proyección de vistas de ciudades extranjeras, aparecían mezcladas caricaturas de lo que se denominaba «la camarilla de la reina». La noticia llegó a oídos de la policía secreta, que se personó en la pensión llevándose detenida a la patrona y a su linterna<sup>34</sup>. Estos artilugios podían ser «soporte habitual para los ataques contra los privilegios de la nobleza y la monarquía. Un modesto instrumento de transformación social, pues introducía progresivamente en sus vistas elementos de crítica social y política,

31. Citado en WILLIAMS, Raymond: *El campo y la ciudad*. Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 170.

32. SLOTERDIJK, Peter: *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*. Madrid, Siruela, 2007.

33. Álvaro Marcos nos avisa de que «del shock que supuso este espacio pionero de experiencias atencionales prefabricadas (...) dieron cuenta en sendos escritos, entre otros asistentes a la exhibición de aquel año, Dostoievski y Mallarmé». MARCOS, Álvaro: *Esto es agua: contra la inercia. La expropiación de la atención. Reivindicación del ejercicio atento de sí*. (Trabajo fin de Master inédito), dirigido por Fernando Broncano, Universidad Carlos III, Octubre 2011, p. 42.

34. Según las memorias de Emilio Gutiérrez Gamero, recogidas por Juan Antonio Cabero, en SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *Jimeno y los orígenes del cine en Zaragoza*. Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1994, p.100.

ausentes todos ellos de los temas alegóricos y fantásticos que habían dominado hasta finales del XVIII»<sup>35</sup>. El pensamiento ilustrado trata de apartarse de estas prácticas<sup>36</sup>, y los estudios de alta cultura que de él son deudores, han desestimado este mundo como un «aparte» sin interés, sin darse cuenta de que en ellos latían agazapados los fantasmas del presente.

Estos artilugios populares dejaban inevitablemente su impronta (y su disciplina) en los hábitos visuales. Proust, por ejemplo, no sabría dar cuenta de muchas de sus experiencias *En busca del tiempo perdido* sin echar mano de estos ingenios ópticos. Cuenta el narrador que, mientras estaba acostado, miraba el kaleidoscopio para tener una percepción de su cuarto donde él no era más que «una ínfima parte», hecho que saboreaba «gracias a un momentáneo resplandor de consciencia»<sup>37</sup>. Una habitación que, gracias a la linterna mágica que su familia le había regalado, dejaba de tener sólidas paredes para estar constituida por «irisaciones impalpables, por sobrenaturales apariciones multicolores». Era, desde luego, otra forma de viajar sin necesidad de estimulantes.

El crítico de cine André S. Labarthe considera que hemos de remontarnos al teatro del siglo XIX para encontrarnos con la figura del espectador cinematográfico. El teatro entonces «era un plano único, un plano general, un plano fijo, con escenario, accesorios, gente que entraba, salía, hacía gestos. Pero había un instrumento que permitía a los espectadores de teatro intervenir en ese plano único y dividirlo en trozos. El binocular. Con él el espectador entero, con su psicología, sus fantasmas, sus obsesiones, podía trabajar en el interior de ese plano hasta practicar en él verdaderos cortes»<sup>38</sup>. Los prismáticos constituyen entonces una «técnica del observador», en el sentido que le otorga J. Crary, quien relaciona determinados aparatos ópticos de diversión popular con los nuevos conocimientos empíricos sobre el estatuto fisiológico del observador. Antes incluso del nacimiento de la fotografía, se operó un cambio fundamental en los modos de ver. De la óptica geométrica que tenía como modelo la cámara oscura en los siglos XVII y XVIII, se pasa a la óptica fisiológica basada ahora en la autonomización de la visión. El estereoscopio, por ejemplo, es «indisociable de los debates de principios del XIX sobre la percepción del espacio»<sup>39</sup>, pues tenía que ver con la formalización del funcionamiento fisiológico de la visión binocular. En el siglo XIX, al pasar de una óptica geométrica a una fisiológica, la vista se separa de los demás sentidos y cobra una autonomía propia. Este dispositivo

35. FRUTOS ESTEBAN, Francisco Javier: *La fascinación de la mirada. Los aparatos precinematográficos y sus posibilidades expresivas*. Valladolid, Junta de Castilla y León/Semana Internacional de Cine, 1996, p. 90.

36. A los espectáculos de sombras chinescas «pronto les harían competencia las linternas mágicas, el más perfeccionado de los aparatos ópticos, cuya proliferación había pretendido atajar tiempo atrás Campomanes mediante una real cédula (...) se trataría ahora de frenar el flujo de imágenes, cuyo poder de sugestión debía ya ser patente (...) este carácter populista y potencialmente subversivo de la linterna mágica (o su variante más moderna, las Fantasmagorías de Robertson) se reiteran en 1826, cuando las autoridades no ven con buenos ojos su exhibición en Madrid, ya que requieren la oscuridad y ello favorece el desenfreno» SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *op. cit.*, p. 100.

37. Sin duda Proust, «involuntariamente», tenía bien aprendido aquel fragmento de *El pintor de la vida moderna* donde Baudelaire hablaba de él como de un «caleidoscopio dotado de consciencia».

38. COMOLLI, Jean Louis: «El lugar del espectador (Entrevista con André S. Labarthe)», en *Filmar para ver*. Buenos Aires, Simurg, 2002, p.167.

39. CRARY, Jonathan: *op. cit.*, p.157.

decimonónico por excelencia, siempre según Crary, «mediante el que se construía tangibilidad (o relieve) a través de una simple organización de sugerencias ópticas (y la integración del espectador como uno de los componentes del aparato), erradica el campo mismo sobre el cual se organizó el conocimiento del XVIII»<sup>40</sup>.

Cuando, en 1838, Charles Wheatstone presentó su estereoscopio, a buen seguro no era consciente de que podría llamar a su invento un «medio de masas», pero, a partir de entonces, la gente no tendría necesariamente que salir de casa ni para ver el mundo, ni para asomarse a otros mundos o ejercitar su imaginación con formas y colores. Fue David Brewster quien realmente inventa el estereoscopio con dos lenti-llas, que sustituyó al de espejos, y fabrica el primer aparato en «estéreo» que ofreció en 1850, en vísperas de la Exposición universal de Londres, a una entusiasta Reina Victoria. El invento se comercializa a gran escala por Europa y América. En 1856, la London Stereoscopic Company había vendido más de quinientos mil aparatos. Hacia 1870 y hasta bien entrado el siglo XX, el modelo «Holmes & Bates» será el visor estereoscópico (con su caja de manera incluida) más utilizado para el «turismo práctico»<sup>41</sup>.



FIGURA 4: «EL ESTEREÓGRAFO COMO EDUCADOR», 1901, POR UNDERWOOD & UNDERWOOD.

En las fotografías que retratan el interior de la época del Segundo Imperio, es habitual ver a la gente entregada al divertimento proporcionado por la fotografía estereoscópica (figura 4). Y dado que, para conseguir su efecto el estereoscopio necesita objetos que funcionen como espacio en los primeros planos, se adecuaba perfectamente al *horror vacui* que imperaba en el gusto burgués de la época. Así, los asuntos más solicitados tenían que ver con colecciones de arte, interiores llenos de bibelots o ciudades atascadas. Un dato significativo para la teoría feminista es que algunos adultos masculinos tenían su propio «mundo» tangible: en casa del fotógrafo Auguste Belloc, la policía requisó en 1860 unos cinco mil clichés

40. *Ibidem*, p. 95.

41. HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio: «Zaragoza en la fotografía estereoscópica de principios del siglo XX: 'el turismo práctico'», en *III Coloquio de Arte Aragonés. La ciudad de Zaragoza entre 1908 y 2008*. Gobierno de Aragón y Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 509- 522.

obscenos, vistas estereoscópicas de asuntos licenciosos, pornográficos diríamos hoy<sup>42</sup>. Todos estos mundos no eran figurados por pintores, sino que habían entrado en «contacto» directo con las cosas gracias al mecanismo fotográfico, garantía de veracidad. Para Crary, el estereoscopio «en tanto instrumento de representación era intrínsecamente *obsceno*, en su sentido más literal. Hacía añicos la relación *escénica* entre espectador y objeto, inherente a la estructura fundamentalmente teatral de la cámara oscura»<sup>43</sup>. Quizá su éxito tuviera que ver con esa inquietante tactilidad que se desprende de su efecto. El mundo no aparece unificado como ocurre con la tridimensionalidad lograda por el efecto de la perspectiva, sino como separado en láminas que el ojo va recorriendo sin acabar de conseguir una unificación óptica. La claridad de cada una de estas capas es en efecto fascinante en su desorden; alucinatoria, pero inquietante porque no logramos construir un campo homogéneo. Habría que preguntarse si la «siniestra tactilidad» propia de la visión estereoscópica no sería una de las causas de su obsolescencia. De igual modo, el escaso éxito de los cines 3D debe indicar algo semejante<sup>44</sup>.

## VOLVEMOS AL INICIO

Ahora que hablamos de «inmersión», «interactividad» y decimos que «navegamos» por Internet, no somos conscientes de que estamos en la vía de un hábito que nos constituye desde hace ya más de dos siglos. La sala *Omnimax*, por ejemplo, difunde la imagen a través de un ángulo óptico de 180° superior al de la visión binocular humana (120° alrededor). La pantalla envuelve pues al espectador. Supera por tanto sus capacidades perceptivas. Nos hace pensar inevitablemente en las rotondas de los *panoramas*. Según Buci-Glucksmann, esos *spiriti*, imágenes ópticas, numéricas sintéticas y otras redes entre las que vivimos, se han generalizado de tal forma que las nuevas cartografías del mundo pasan con mucho por encima de los territorios a través de las autopistas de la información del ciberespacio en un devenir común de la mundialización y la globalización<sup>45</sup>. ¿Nos habremos convertido todos en Ícaros en el mundo encantado de los mapa-mundi virtuales, sin caída posible?<sup>46</sup> ¿O haremos libremente esa caída como ha sugerido Steyerl en su propuesta sobre la verticalidad, antes de ocuparse de las burbujas y la inmersión?: «Los aviones amplían el horizonte de la comunicación y actúan como cámaras aéreas que proporcionan el fondo para las vistas cartográficas aéreas. Los aviones teledirigidos realizan reconocimientos y seguimientos y matan. Pero la industria del ocio también se mantiene ocupada. Especialmente en el cine 3D, las nuevas características de las vistas aéreas se explotan

42. Va más allá del contenido de estas páginas el hecho de profundizar en un análisis crítico (y necesario) de las relaciones del estereoscopio y del «exotismo», revisitado, en la estela de Edward Said, por los estudios poscoloniales.

43. CRARY, Jonathan: *op. cit.*, pp. 167-168.

44. Para Crary «la simulación de una tangibilidad tridimensional roza demasiado cerca los límites de la verosimilitud aceptable», CRARY, Jonathan: *op. cit.*, p. 168.

45. BUCI-GLUCKSMANN, Christine: «Icare aujourd'hui: l'oeil éphémère», en *L'oeil cartographique de l'art*, París, Galilée, 1996, pp. 145-171.

46. BUCI-GLUCKSMANN, Christine: *op. cit.*, p. 145. La traducción es mía.

al máximo escenificando vuelos vertiginosos en abismos. Casi podríamos decir que dos avances como el 3D y la construcción de mundos verticales imaginarios (prefigurados en la lógica de los juegos de ordenador) son esenciales el uno para el otro. El 3D intensifica además las jerarquías del material requerido para acceder a esta nueva visualidad. Como ha señalado Thomas Elsaesser, un entorno de hardware que integre aplicaciones militares, de vigilancia y de entretenimiento genera nuevos mercados para el hardware y el software»<sup>47</sup>.



FIGURA 5: BIOSFERAS DE AMAZON.  
<<http://topicalcream.info/blog/hito-steyerl-bubble-vision-aesthetics-of-isolation-yale/>>.

Vivimos la mayoría del tiempo en un espacio de visualización dinámico, carecemos de horizonte y suelo firme, según explica Hito Steyerl, y, contradictoriamente, esta cultura de la *civilization in recline* («civilización recostada») <sup>48</sup> es heredera de las propuestas de McLuhan, que fue el primero en hablar de captura o inmovilización. Luego sólo tendría que llegar la total integración/habitación entre sujeto y medio: llegaríamos a vivir en la imagen, a identificarnos con ella, por lo que, sin remedio, desapareceríamos. Esta es, en definitiva, la tesis que sostiene Hito Steyerl en su «conferencia especulativa» (*speculative lecture*) *The bubble vision* (figura 5): hacemos «clic» en los iconos esféricos que nos transportan a mundos virtuales realistas; somos absolutamente centrales como espectadores, pero nuestro cuerpo desaparece de la escena en la operación, como desaparece paulatinamente en la abstracción de los

47. STEYERL, Hito: «En caída libre. Un experimento mental sobre la perspectiva vertical», en *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2014.

48. Así denominada ya desde la década de los 90 por Kroker y Weinstein: KROKER, Arthur y WEINSTEIN, Michael A.: *Data Trash: The Theory of the Virtual Class*. New York, St. Martin's, 1994. Vid. BOGARD, William, «Distraction and Digital Culture». <<https://journals.uvic.ca/index.php/theory/article/view/14600>>.

números que inflan las burbujas económicas neoliberales. Lo *virtual* está por todos los lados: la 3D en Internet, los simuladores de vuelo, de conducta, las animaciones en tiempo real... La advertencia es clara: ¡la ilusión de realidad nos hace olvidar la realidad!: «Las raíces de la devastación psíquica que golpea a las generaciones post-alfabéticas se encuentran en el enrarecimiento del contacto corpóreo y afectivo, en la modificación horrorosa del ambiente comunicativo, en la aceleración de los estímulos a los que la mente es sometida»<sup>49</sup>. Olvido que, como afirma Bifo, forma parte de las patologías del semiocapitalismo. Quizá sea momento para repensar la experiencia moderna de la autenticidad a la sombra dialéctica de la alienación. Es decir, volver a pensar juntas las palabras «turismo y revolución», como haría Dean MacCannell, esta vez «al calor» de las protestas de los años sesenta, las experiencias «auténticas» y la «microsociología de la vida cotidiana»<sup>50</sup>.

---

49. BERARDI, Franco (BIFO): *Generación post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires, Tinta Limón Editores, 2010, p.75.

50. DÍAZ CUYÁS, José: «Arte, turismo y autenticidad. Dean MacCannell en conversación con José Díaz Cuyás», *Concreta*, 10, 2017, p. 35.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUSTÍN DE HIPONA: *Las Confesiones*. libro X, cap. XXXV, Madrid, Gredos, 1968.
- BAUDELAIRE, Charles: *Las flores del mal*. Madrid, Cátedra, 1993.
- BAUDELAIRE, Charles: «El público moderno y la fotografía», en *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1996.
- BENJAMIN, Walter: *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid, Taurus, 1972.
- BENJAMIN, Walter: «Panorama Imperial», en *Infancia en Berlín hacia 1900*. Madrid, Alfaguara, 1982.
- BENJAMIN, Walter: «Julien Green», en *Obras*, II, I. Madrid, Abada, 2007.
- BERARDI, Franco (BIFO): *Generación post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires, Tinta Limón Editores, 2010.
- BERARDI, Franco (BIFO): *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación colectiva*. Buenos Aires, Caja negra, 2017.
- BLUMEMBERG, Hans: *La legitimación de la edad moderna*. Valencia, Pre-textos, 2008.
- BOGARD, William: «Distraction and Digital Culture». <<https://journals.uvic.ca/index.php/theory/article/view/14600>>.
- BOZAL, Valeriano: *Historia de las ideas estéticas*, Ed. Historia 16, 1998.
- BUCCI-GLUCKSMAN, Christine: *Icare aujourd'hui: l'oeil éphémère*, en *L'oeil cartographique de l'art*, París, Galilée, 1996.
- BUSTARRET, Claire: «Dix autoportraits pour un anniversaire», en Guyaux, André y Marchal, Sophie: *La vie romantique hommage à Loïc Chotard*. París, Presses de L'Université de París-Sorbonne, 2003.
- COMOLLI, Jean Louis: «El lugar del espectador (Entrevista con André S. Labarthe)» en: *Filmar para ver*, Buenos Aires, Simurg, 2002.
- CORONADO e HIJÓN, Diego: «De la publicación de la fotografía a la fotografía publicada: en torno a los orígenes decimonónicos publicitaria», en *Ámbitos*, 3-4 (2º Semestre 1999-1er Semestre), 2000. Online: <<https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/67411/revista-comunicacion-ambitos-03-04-2009-233.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>.
- CRARY, Jonathan: *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia, Cendeac, 2008.
- DÍAZ CUYÁS, José: «Arte, turismo y autenticidad. Dean MacCannell en conversación con José Díaz Cuyás», en *Concreta*, 10 (2017).
- EAGLETON, Terry: *La Estética como Ideología*. Madrid, Trotta, 2006.
- FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: «La curiosidad como saber del cuerpo», en *Crítica visual del saber solitario*. Bilbao, Consonni, 2019.
- FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: «Visión y modernidad: de Baudelaire a Warhol», *Acto: Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, 0 (2001), pp. 11-30. <<https://reacto.webs.ull.es/pg/no/1.htm>>.
- FRUTOS ESTEBAN, Francisco Javier: *La fascinación de la mirada. Los aparatos precinematográficos y sus posibilidades expresivas*. Valladolid, Junta de Castilla y León/Semana Internacional de Cine, 1996.
- GUERREIRO, Fernando: «O cinema e Diderot», *Cultura*, 34 (2015). <<http://journals.openedition.org/cultura/2467>>.

- KROKER, Arthur & WEINSTEIN, Michael A.: *Data Trash: The Theory of the Virtual Class*. New York, St. Martin's, 1994.
- MARCOS, Álvaro: *Esto es agua: contra la inercia. La expropiación de la atención. Reivindicación del ejercicio atento de sí*. Trabajo fin de Master no publicado dirigido por Fernando Broncano, Universidad Carlos III, Octubre 2011.
- NIEPCE, Nicéphore: *Correspondence et papiers*. ed. Manuel Bonnet y Jean Louis Marignier, Saint-Loup de Varennes, Maison Niepce, 2003, 2 vols. <<http://www.photo-museum.org/es/niepce-correspondance-et-papiers-accessible-en-ligne/>>.
- PASCAL, Blaise: *Pensamientos*. Madrid, Cátedra, 2008.
- ROBLES, Rocío: *Pintura de humo. Trenes y estaciones en los orígenes del arte moderno*. Madrid, Siruela, 2008.
- RUSKIN, John: *Praeterita. Memorias de un esteta victoriano*. Madrid, Langre, 2018.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *Jimeno y los orígenes del cine en Zaragoza*. Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1994.
- SLOTERDIJK, Peter: *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*. Madrid, Siruela, 2007.
- SMITH, Mick y DUFFY, Rosaleend: *The Ethics of Tourism Development*. Londres, Routledge, 2003.
- STEYERL, Hito: «En caída libre. Un experimento mental sobre la perspectiva vertical», en *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2014.
- VOLTAIRE: «Micromegas, 2», en *Cuentos completos en prosa y verso*. Madrid, Siruela, 2006.
- WILLIAMS, Raymond: *El campo y la ciudad*. Buenos Aires, Paidós, 2001.
- WING, Paul: *Stereoscopes The first one hundred years*. Nashua, New Hampshire, Transition Publishing, 1996.
- ZAFRA, Remedios: *Ojos y capital*. Bilbao, Consonni, 2015.

# LOS CINEMATÓGRAFOS DISEÑADOS POR FERNANDO PERIANES: UNA LECTURA PATRIMONIAL EN TORNO A LOS EDIFICIOS DE OCIO EN LA PROVINCIA DE CÁCERES

## THE MOVIE-THEATERS PLANNED BY FERNANDO PERIANES: A HERITAGE READING AROUND LEISURE ARCHITECTURE IN THE PROVINCE OF CÁCERES (SPAIN)

Angélica García-Manso<sup>1</sup>

Recibido: 23/08/2018 · Aceptado: 12/11/2018  
DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2019.22453>

### Resumen

Uno de los proyectistas de edificios de ocio más importante por el número y el carácter de los inmuebles construidos en la provincia de Cáceres durante el pasado siglo XX fue el aparejador Fernando Perianes. En sus intervenciones, integra los cinematógrafos que diseña, normalmente sobre espacios preexistentes, con el urbanismo y la identidad del lugar en el que se ubican, además de aportar modernidad a las poblaciones mediante construcciones que permiten la evolución de la arquitectura rural sin provocar estridencias en el entorno. Se analiza una docena larga de salas de proyecciones a partir de fuentes fotográficas y documentales, como herramientas didácticas y de generación de *storytelling* sobre la memoria popular toda vez que el uso pensado como cines ha desaparecido.

### Palabras clave

Patrimonio; Arquitectura de ocio; Cinematógrafos; Cáceres; Fernando Perianes.

### Abstract

One of the designers of buildings of leisure architecture more important by the number and the character of the buildings constructed in the Caceres province (Spain) during the 20<sup>th</sup> century was the engineer Fernando Perianes. In his interventions, he integrates the movie theaters he designs, usually on pre-existing spaces, with the urbanism and the identity of the place where they are located, as well as bringing modernity to the populations through constructions that allow the evolution of rural architecture without discordant effects in the citizen environment. Over

---

1. Universidad de Extremadura (Grupo de Investigación MUSAEXI: Hum004). C. e.: [angmanso@unex.es](mailto:angmanso@unex.es)

than a dozen of movie-theaters by Perianes are analysed from photographic and documentary sources, such as didactic and storytelling tools on popular memory, since the use of the cinemas has disappeared.

**Keywords**

Heritage; Leisure architecture; Movie theaters; Cáceres; Fernando Perianes.

.....

## 1. INTRODUCCIÓN: FERNANDO PERIANES

Fernando Perianes Presumido (Zarza la Mayor, 1908-Cáceres, 1985) ejerció el oficio de aparejador, cuyos estudios desarrolló en buena medida a distancia y con cierta dilación en el tiempo desde que los inició con más de veinte años de edad; se trata, además, de una formación que se vio interrumpida por la Guerra Civil. Será después de la contienda cuando se instala en la ciudad de Cáceres, tras desarrollar algunos proyectos y reformas en su comarca de procedencia. Su trabajo en los servicios administrativos de Obras Públicas sitos en la capital cacereña, sobre todo en lo que se refiere a la Diputación Provincial, en la que culminó su carrera profesional, le permitieron estar en contacto con iniciativas arquitectónicas del conjunto de la provincia. Su biografía como aparejador se inicia, pues, en los años cuarenta, cuando contaba con más de treinta años de edad, y adquiere su apogeo entre los años finales de los cuarenta y los años finales de los 60, dos décadas en las que firma un número importante de proyectos, sobre todo de edificios públicos, sean éstos de iniciativa administrativa o de carácter privado, como los cinematógrafos, en cuya atención se centrarán las presentes páginas. Se trata de inmuebles con una característica esencial, su naturaleza rural, cuando los estudios, salvo excepciones y de forma predominante, se han centrado en proyectos urbanos<sup>2</sup>, si bien existen trabajos modélicos sobre la singular percepción antropológica que poseen los cines rurales<sup>3</sup>.

Entre los proyectos de Fernando Perianes de iniciativa institucional se cuentan, entre otros ámbitos oficiales, oficinas de correos, casas consistoriales y cuarteles de la Guardia Civil. También trabajó para la institución eclesiástica, con reformas de templos, algunos de la osadía de la Ermita de la Virgen de la Vega en Moraleja, o, con un carácter más puntual, las del Convento de El Palancar y de la iglesia principal de Zarza la Mayor, por citar únicamente tres ejemplos. En la capital intervino en restauraciones monumentales, caso del Convento de Santo Domingo, pero, sobre todo, relacionadas con edificios dependientes de la Diputación Provincial, como el Conventual de San Francisco y la propia sede de la institución en la ciudad antigua cacereña<sup>4</sup>. De igual forma, ejecutó importantes intervenciones en viviendas particulares, entre las que suele destacarse la Casa de los Iglesias, números 25 y 27 de la Calle San Antón en la ciudad de Cáceres, cuyo proyecto originario es del año 1932, obra del arquitecto Ángel Pérez, con el que llegará a colaborar en diferentes ocasiones a lo largo de su vida profesional<sup>5</sup>.

2. Cf. BALSALOBRE GARCÍA, Juana María: *Arquitectura de salones, pabellones cinematográficos y cines*. Alicante, Universidad de Alicante, 2006; ARIAS ROMERO, Salvador Mateo: *Granada: Sociedad, Cine y Arquitectura*. Granada, Zumaya Editorial, 2011; o SÁNCHEZ-GARCÍA, Jesús Ángel: «Las salas de cine en España: Evolución histórica, arquitectura y situación actual», *Patrimonio Cultural de España*, 10, 2015, pp. 97-109.

3. Caso de los dedicados a la Montaña Palentina en BLANCO ESTEBAN, Óscar & ROMÁN IBÁÑEZ, Wifredo: *Castillos de ceniza. Historia de los cines en la Montaña Palentina*. Salamanca, Cultura & Comunicación, 2013; o, también, los que se pueden espigar en SÁIZ VIADERO, José Ramón (ed.): *La exhibición cinematográfica en España: de los barracones de feria a los palacios de cine*. Santander, Consejería de Cultura, Turismo y Deportes, 2009.

4. Vid. RAMOS RUBIO, José Antonio & MÉNDEZ HERNÁN, Vicente: «Aportaciones inéditas del Monasterio de San Francisco el Real de Cáceres. Planos», *Alcántara. Revista del Seminario de Estudios Cacereños*, 64, 2006, pp. 55-93.

5. Cf. COLLANTES ESTRADA, María Jesús: *Arquitectura del llano y pseudo-modernista en Cáceres*. Cáceres, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Cáceres, 1979; LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar: «Pérez Rodríguez, Ángel», *Gran*

Con este *corpus*, aunque mínimamente descrito, es quizá junto al placentino Francisco Mirón Calzada, de una generación anterior, uno de los aparejadores con mayor influencia en la provincia cacereña en los años cincuenta y sesenta del pasado siglo, y su impronta se aprecia todavía hoy en la imagen urbana de la capital y pueblos, si bien ésta está siendo difuminada por el paso de los años. Por lo demás, en relación con Extremadura, salvo los estudios mencionados a propósito del arquitecto Ángel Pérez, se puede decir que apenas se ha hecho un abordaje de conjunto sobre la obra de determinado proyectista a lo largo de la región o sobre la personalidad que la arquitectura contemporánea posee en el entorno<sup>6</sup>.

De cualquier forma, resulta difícil conocer de forma directa la cultura arquitectónica del aparejador, por cuanto su biografía, según se ha señalado, muestra cierta mezcla entre el autodidactismo, dado que estudió a distancia ya mayor, con la Guerra Civil como laguna en su formación, y la influencia que recibe, una vez asentado en la capital cacereña, de arquitectos como Ángel Pérez o Fernando Hurtado Collar, para los que trabaja. Su dinamismo profesional se centra casi en exclusiva en la provincia de Cáceres, que conoce prácticamente en todos sus rincones, sin que se conozcan otros viajes formativos de relieve, toda vez que comienza el desarrollo de su profesión en unos momentos de enormes dificultades socioeconómicas como son los de la posguerra.

Desde una perspectiva estética, la superación de la arquitectura popular o vernácula en zonas rurales (y la provincia de Cáceres en su práctica totalidad, excepción hecha de contadas localidades, era ejemplo de este tipo de «skyline» u horizonte urbanístico) no se produce en el siglo XX, sino que se da, fundamentalmente, a finales del siglo XIX, cuando, en paralelo con la tradicional monumentalidad religiosa, se promueven edificios cívicos de mayor relevancia arquitectónica, sobre todo ayuntamientos. A este respecto, la combinación de arqueado y adintelamiento en una misma fachada tripartita, típica de la arquitectura consistorial, es de origen centroeuropeo y se generaliza gracias al papel de los arquitectos municipales de las capitales de provincia, como, en el caso de Cáceres de manera relevante, el arquitecto Emilio María Rodríguez García, con orígenes cacereños él mismo, que fue titulado en el año 1875. Salvo excepciones, no sucede en el ámbito rural que se traslade esa disposición estética de plantas con arcos, sea en portadas o ventanas, y otras adinteladas a edificios de ocio: solamente se conocen dos casos, realmente singulares por lo demás, en la provincia de Cáceres: el Teatro Luis Rivera de la población de Valencia de Alcántara, inaugurado en 1893, y la fachada del Salón Romero en Plasencia (luego Cine Romero), obra del mencionado Emilio M<sup>a</sup> Rodríguez, quien en el año 1902 interviene con la citada estética con un frente de fábrica sobre un edificio que era de arquitectura desmontable y que había sido instalado en la población casi

---

*Enciclopedia Extremeña*, 8. Mérida (Badajoz), Ediciones Extremeñas, 1989-1992, pp. 89-90; LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar & CRUZ VILLALÓN, María: *La arquitectura en Badajoz y Cáceres: del eclecticismo fin de siglo al racionalismo (1890-1940)*. Mérida, Asamblea de Extremadura, 1995; o HURTADO URRUTIA, Miguel: «De nuestra memoria cultural. Ángel Pérez, Arquitecto (1897-1977)», *Ateneo, revista del Ateneo de Cáceres*, 11, 2010, pp. 10-13.

6. Cf. GONZÁLEZ GONZÁLEZ, José Manuel: *Arquitectura contemporánea en Extremadura*. Mérida (Badajoz), Editora Regional de Extremadura, 2011.

una década antes, en 1893. En fin, la existencia de vanos centrales en el frontal constituye, además, uno de los elementos idiosincráticos de la arquitectura de los cinematógrafos<sup>7</sup>, reflejando tales concavidades una de las características de los espacios de proyección objeto de estudio.

Es precisamente en la transferencia que se hace de este modelo arquitectónico del siglo XIX a los inmuebles de ocio ya en pleno siglo XX y, por ello, resulta perceptible de manera relevante en el ocio cinematográfico, donde sí posee un relieve llamativo en el entorno provincial cacereño Fernando Perianes. Ahora bien, según exponemos, su conocimiento a este respecto no es académico, sino fruto de su experiencia sobre el terreno y su contacto con arquitectos de la importancia del ya citado Ángel Pérez Rodríguez. En lo que se refiere a la posible influencia decimonónica y primisecular, por razones biográficas obvias, aunque Perianes no llegó a conocer a Emilio María Rodríguez, no cabe duda de que sí reconoció sus edificios, caso de los ayuntamientos de poblaciones del relieve de Navalmoral de la Mata, Logrosán, Arroyomolinos de Montánchez, Aldea del Cano o Santiago de Carbajo, además de otros edificios públicos como escuelas, cuarteles o mercados, de menor entidad que las casas consistoriales<sup>8</sup>. En este contexto, en ocasiones, como en el caso de Albalá, al ser la casa consistorial el edificio de mayor relevancia de la población al margen de los inmuebles eclesiásticos, Perianes se permitirá la evocación del edificio administrativo en la arquitectura de ocio que promueve.

En un orden de cosas diferente, el solapamiento de competencias entre arquitectos y aparejadores, a pesar de estar regulado, resulta problemático en varios frentes: de un lado, las necesidades de reconstrucción de la posguerra y el apremio asociado de contar con profesionales suficientes en entornos muy distintos, desde pequeños núcleos rurales hasta capitales de provincia, provocó en los primeros años un inevitable relajamiento en el control del diseño y edificación de inmuebles de todo tipo, de las actuaciones sobre edificios preexistentes y de su certificación constructiva, de forma que en muchas ocasiones se recurre no a un aparejador, sino a un «maestro de obras» local al servicio de las administraciones menores para la elaboración de proyectos, intervenciones y vistos buenos últimos<sup>9</sup>.

A este respecto, el caso de Perianes resulta en buena medida paradigmático, sobre todo a partir de la iniciativa personal que era capaz de desplegar a la hora de respaldar proyectos empresariales relacionados con la arquitectura del ocio, en particular con los cinematógrafos –y, más puntualmente, con otros locales–: al residir en la ciudad de Cáceres podía hacer de correa de transmisión entre la administración

7. Según las evocaciones de carácter reflexivo de BLANCO-LORENZO, Enrique M. & SABÍN DÍAZ, Patricia: «El hueco de fachada en la arquitectura del cine», en Álvarez Areces, Miguel Ángel (ed.), *Patrimonio y arqueología de la industria del cine*, Gijón, CICEES (Centro de Iniciativas Culturales y Sociales), 2010, pp. 151-160.

8. Cf. LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar: «Urbanismo y arquitectura en Extremadura en torno a 1898, una etapa de tránsito», *Revista de Estudios Extremeños*, 54, 1998, pp. 973-1016; también LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar: «Agua, higiene, espacio. Proyectos a caballo entre dos siglos del arquitecto Emilio M<sup>a</sup> Rodríguez en poblaciones de la cuenca del Tajo», *Boletín de Arte*, 34, 2013, pp. 135-160.

9. Vid. ARENAS CABELLO, Francisco Julio: «La titulación de Aparejador. Evolución histórica de sus atribuciones profesionales: desde el Decreto Luján de 1855 hasta la Ley 38/1999 de ordenación de la edificación», *Boletín de la Facultad de Derecho de la U.N.E.D.*, 26, 2005, pp. 15-31.

provincial y los inmuebles de cuya construcción o reforma se responsabilizaba fuera de la capital. Para ello aprovechaba el reconocimiento legal que contaban los aparejadores para proponer proyectos arquitectónicos si se daban básicamente dos circunstancias: no superar un importe económico determinado por la administración (es decir, la envergadura del edificio se calculaba en función de sus costes) y que no se contara en el lugar con profesionales de rango superior. Aunque se trataba de una legislación vigente hasta el año 1935, lo cierto es que continuó aplicándose en la posguerra y prácticamente hasta principios de los años sesenta, con la salvedad de contar con la aprobación posterior de un arquitecto. Perianes, que había trabajado para Ángel Pérez en el proyecto del Cinema Morán de Malpartida de Cáceres (año 1949), logró la firma de éste en proyectos como el Cine Avenida de Zorita (año 1957<sup>10</sup>) y, en general, su visto bueno para otras construcciones. No obstante, no le faltaron conflictos por intrusismo profesional, con arquitectos de relieve como Fernando Hurtado, con quien también había trabajado.

Una de las primeras intervenciones del aparejador relativa a la transformación de un espacio preexistente en cinematógrafo es la de del Cine Avenida de Acehúche (1948); se trata de una propuesta que, por consiguiente, no es de nueva planta, como sí sucede en su primer diseño en Zarza la Mayor, su lugar de procedencia. El inmueble de Acehúche existía previamente como salón de baile, y su exterior apenas será transformado. De ahí que la reforma no resulte todo lo singular que es la de Zarza la Mayor, aunque pronto Perianes considerará que cualquier intervención afecta al conjunto del edificio, adquiriendo así cierta voluntad de emprender actuaciones de mayor calado y atrevimiento, que se hacen más perceptibles en ámbitos rurales y de arquitectura popular. Algo parcialmente semejante a la reforma de Acehúche sucederá con el Cine Seco, de Vegaviana, centro social diseñado por el arquitecto José Luis Fernández del Amo en el conjunto de un poblado de colonización, que Perianes apenas remodela para convertirlo en sala de proyecciones con el añadido de la cabina; por descontado, el caso de Vegaviana es diferente y la propuesta de Fernández del Amo eludía cualquier intervención externa, si bien, desafortunadamente, con el paso de los años el local originario se ha terminado perdiendo.

En el citado caso de Acehúche, el resultado era, en verdad, poco atractivo en virtud de su marcada horizontalidad, acorde tanto a las alturas constructivas de la población como al lugar, en la zona de paso de la carretera en paralelo, en que se ubica y que da nombre al inmueble, si bien, la denominación Avenida es bastante común como nombre de cines<sup>11</sup>. Pero su funcionamiento constituyó a este respecto un foco urbanístico para la población, que proyecta el incipiente sector servicios (transportes, talleres, almacenes, etcétera) de posguerra hacia la carretera, aunque actualmente el edificio se encuentra en ruinas.

10. Vid. GARCÍA-MANSO, Angélica: «Arquitectura de ocio en Extremadura: El Cine Avenida de Zorita», *Norba-Arte*, 31, 2011, pp. 165-179.

11. GARCÍA-MANSO, 2011, *cit.* [p. 166; nota 6].

## 2. EL *CORPUS* DE CINEMATÓGRAFOS DE FERNANDO PERIANES: HACIA UN MÉTODO CONTRASTIVO

Tres son, por consiguiente, las líneas de trabajo e intervención de Fernando Perianes: la certificación de obras, la reforma de inmuebles preexistentes y, finalmente, la elaboración de proyectos nuevos. En numerosas ocasiones los procesos se solapan, pues existen reformas de una envergadura tal que prácticamente representan proyectos *ex novo* y proyectos propiamente de nueva planta que se hacen pasar por reformas al tiempo que son certificadas, o se logra *a posteriori* el visto bueno de arquitectos con los que colabora el aparejador. De esta manera, una primera dificultad del *corpus* reside en delimitar el trabajo real de Perianes como diseñador o proyectista.

Ello implica que la documentación administrativa, en el caso de que ésta exista o se conserve, no resulte del todo fiable. El mismo Perianes certifica el final de una obra o reforma dentro de su labor profesional; pero lo llamativo del caso es que el responsable de la intervención puede ser él mismo. Resulta por consiguiente un trabajo complejo y, sobre todo, expuesto a errores de índole diferente la elaboración del *corpus* de edificios en cuyo diseño intervino; no obstante, el interés por conocer tal *corpus* radica en el carácter llamativamente singular de sus diseños. El análisis de los edificios se convierte de esta manera en un argumento importante a la hora de constatar el papel del aparejador objeto de análisis como creador de espacios que van más allá de su función comercial, para convertirse en iconos urbanos e imágenes de la memoria de una comunidad. De cualquier forma, ciertamente en el estado actual de los conocimientos y la documentación, el resultado del *corpus* que se ofrece es abierto.

Tres son, también y de forma subsidiaria, los frentes metodológicos mediante los que se puede efectuar una aproximación a la singular obra de Fernando Perianes: en primer lugar, la tipología de los informes (sean éstos proyectos, memorias, certificaciones, etcétera); en segundo lugar, la constatación de la existencia de inmuebles que funcionan como cinematógrafos en el eje de mitad de siglo o, de no ser así, la constatación de que se trata de edificios de nueva construcción; y, en tercer lugar, la documentación visual acerca de la existencia o no de locales de proyección con anterioridad a la ejecución llevada a cabo por el aparejador.

Así, en lo que al primer frente se refiere, la documentación conservada en el Archivo Histórico Provincial de Cáceres<sup>12</sup>, con diferentes informes rubricados por Fernando Perianes, y tal como se ha analizado ya en relación con el Cine Avenida de Zorita<sup>13</sup>, responde a trámites de certificación, a legalizaciones de intervenciones y a expedientes que se encuentran a medio camino entre la certificación y la memoria de fin de obra propiamente dicha. De algunos de tales documentos nos haremos eco en las próximas páginas.

12. Cf. PAREDES PÉREZ, María Montaña: «Fuentes documentales para el estudio del cine en Cáceres», *Balduque*, 7, 2015, pp. 144-162.

13. Vid. GARCÍA-MANSO, 2011, *cit.*

En cuanto a la constatación de existencia de cinematógrafos, existe un material bibliográfico fundamental, del que nos interesa destacar la *Guía de Cáceres y provincia* de Julio Rosa Roque<sup>14</sup>, a caballo entre la «guía comercial» –de la empresa de transportes del editor responsable–, las referencias institucionales y, finalmente, una «guía telefónica» donde se ofrece un útil y detallado retrato de los locales en funcionamiento en 1950. Ciertamente, la existencia de «salones de baile» con uso compartido como salas de proyección y de salones de baile que han sido adaptados a cinematógrafos podría complicar el reconocimiento del inmueble; no es así cuando se aportan los nombres de los propietarios o gestores y, sobre todo, cuando las localidades carecen de cine. Frente a los «anuarios» de índole nacional que documentan la industria cinematográfica, con un marcado carácter profesional, caso del *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano* (el cual, además, se editó también en el mismo año 1950)<sup>15</sup>, el volumen de Rosa Roque se ofrece como un mapa bastante detallado acerca de la difusión de los cinematógrafos en torno a la mitad del siglo XX y se hace población a población, como una herramienta que establece los límites del trabajo de Perianes.

Finalmente, el acceso público –mediante la red de internet, en: [www.ideextremadura.com](http://www.ideextremadura.com)– a la malla de ortofotografías del denominado «vuelo de 1945-1946»<sup>16</sup> ha aportado una documentación esencial sobre la existencia o no de inmuebles construidos expresamente como cinematógrafos, toda vez que habitualmente se manejaban las ortofotos u ortofotografías de diez años después, en plena recuperación económica y con el ocio cinematográfico en pleno apogeo en el ámbito rural. Pues bien, las ortofotografías del mencionado vuelo muestran sin duda si existían o no edificios, de tal forma que la propuesta de Perianes, a pesar de que no cuenta con titulación para ello, se puede considerar como proyecto exclusivamente suyo, aunque *a posteriori*, según hemos apuntado, obtenga la firma de arquitectos próximos por trabajar con ellos o por mantener una relación institucional –fundamentalmente en el Ayuntamiento y la Diputación de Cáceres–.

La suma de las tres variantes permite una aproximación bastante certera a la labor del aparejador objeto de estudio como responsable de las intervenciones urbanísticas y estéticas que modernizan, a través de los nuevos edificios, el mundo rural, en ocasiones con inmuebles de enorme logro arquitectónico como es el caso del Ideal Cinema de Ceclavín, por citar un ejemplo señero de su papel como creador. A las consideraciones estéticas, en fin, se pueden añadir elementos constructivos, como el uso de determinadas molduras, de soluciones compartidas entre edificios geográficamente distantes entre sí –incluso en los nombres de los cines– constituyen otros motivos de rastreo de la labor de Fernando Perianes. De fondo, subyace la idea

14. ROSA ROQUE, Julio: *Guía de Cáceres y provincia*. Cáceres, a expensas del autor, 1951.

15. *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano*. Madrid, Servicio de Estadística del Sindicato Nacional del Espectáculo, 1950.

16. PÉREZ ÁLVAREZ, Juan Antonio, BASCÓN ARROYO, Francisco Manuel, CRESPO PÉREZ, Francisco Javier & CHARRO LOBATO, Cristina: «Project Casey Jones, 1945-46: el vuelo histórico fotogramétrico de la serie A en España y sus aplicaciones cartográficas», *Mapping*, 159, 2013, pp. 14-25.

de imbricar una lectura de las formas arquitectónicas relacionadas con su entorno más inmediato, con el espacio urbano al que los edificios van destinados<sup>17</sup>.

### 3. EL EJEMPLO DEL CINE MENDO (CORIA) COMO MODELO DE DOCUMENTACIÓN

De la imbricación de los tres papeles del aparejador que se han señalado (certificación, reforma y diseño nuevo) y de los tres métodos propuestos (archivo administrativo; documentación –de índole hemerográfica, bibliográfica y fotográfica–; y, finalmente, la ortofotografía aérea<sup>18</sup>) puede surgir una percepción coherente de la importancia de las intervenciones arquitectónicas de Fernando Perianes en los edificios de ocio de la provincia de Cáceres y de su trascendencia estética y urbanística.

Un caso significativo puede estar encarnado en el proyecto de reforma del Cine Mendo, en Coria, fechado en 1951 (Archivo Histórico Provincial de Cáceres, Sección Gobierno Civil 390<sup>19</sup>). Se trata de un inmueble actualmente desaparecido, que estuvo situado en La Corredera de Coria, en un lugar destacable por su relación con la muralla y su proximidad a una de las avenidas principales y a los accesos al centro. El Cine Mendo se había inaugurado en 1927 con el nombre de «Cinema Mendo», destacando en su momento por tratarse del primer inmueble digno como sala teatral y de proyecciones en el entorno comarcal, y, por consiguiente, como forma de reivindicar la modernidad. Así aparece recogido en documentos hemerográficos como la noticia del periódico *Nuevo Día* de 16 de febrero de 1927, bajo el título de «Inauguración del Cinema Mendo», en los siguientes términos:

«Gracias a la actividad y espíritu emprendedor de don Hilario Mendo, Coria cuenta ya con un local suficiente para toda clase de espectáculos teatrales. El Cinema Mendo viene a llenar en esta ciudad el vacío más grande, no solo de la ciudad, sino de la zona comarcana. Es el primer teatro que se construye en este conglomerado de pueblos que son Portaje, Moraleja, Casillas y otros. Hasta ahora no había para expansiones del espíritu más que unos malos locales a los que se llamaba pomposamente salones de baile y que ni para bailar servían. Ahora hay un teatro, sin pretensiones, pero completo. De escenario amplio, de sala espaciosa, cómoda, bien iluminada, ornamentada sencillamente, pero con gusto. Un teatro capaz para mil personas, lo que ya es suficiente para esta región. Coria, con esta obra del señor Mendo, ha dado el mismo importante paso que Cáceres con la construcción de su Gran Teatro.»

En el texto del periódico se descubre la trascendencia que se concede a la importancia sociológica del inmueble: primero en la ciudad y la comarca, que ocupa

17. Con derivaciones como las que ha llevado a cabo Juan Antonio Ramírez en sus estudios sobre las arquitecturas de ocio, y, por supuesto, sobre las salas de cine. Cf. RAMÍREZ, Juan Antonio: «Especie en extinción: de las grandes salas cinematográficas a los multicines», *Arquitectura Viva*, 60, 1998, p. 112.

18. Cf. VIRGÓS SORIANO, Luis Ignacio & GARCÍA CEPEDA, Francisco: «La ortofotografía y la cartografía catastral», *Catastro*, 83, 2015, pp. 7-30.

19. En adelante AHPCC-GC.

un papel equivalente al del Gran Teatro de la capital cacereña –inmueble que había sido inaugurado apenas unos meses antes<sup>20</sup>– y, a pesar de no destacar por su elegancia arquitectónica («teatro sin pretensiones» con sala «ornamentada sencillamente»), posee el espacio y el aforo precisos para el ocio del siglo XX.

Un cuarto de siglo después, en 1951, el edificio será remozado. La arquitectura precedente ahora se percibirá como falta de comodidad y carente de estética moderna. Así lo refiere Fernando Perianes en la «Memoria» de intervención sobre el inmueble para destinarlo de forma predominante y casi exclusiva a sala de proyecciones.

En el texto de la documentación administrativa para la reforma redactado por el aparejador se destacan los aspectos fundamentales de las intervenciones que Perianes promueve, de unos cambios que pretenden dotar de un aspecto y una función nuevas al espacio. El diseño casi en exclusiva como cine supone la ampliación del aforo de la sala de butacas con la eliminación de parte del escenario teatral y con los cambios estructurales que ello implica; pero, tal como el mismo Perianes anuncia, también cambios «estéticos», que, sin embargo, no precisa, aunque sin duda tales cambios afectan también a la fachada, es decir, a la reivindicación urbana del edificio en unos momentos en los que existen otras salas de proyecciones en la población en competencia con el Cinema Mendo.

Los cambios en la fachada son difíciles de dilucidar ante la ausencia de documentos fotográficos conocidos con anterioridad a la reforma. No obstante, además de encontrar en las sombras de las ortofotografías variaciones de tono que implican hipotéticas alteraciones volumétricas –importantes para destacar la envergadura de las variaciones del proyecto, aunque es obvio que el edificio ya existía–, tales cambios se pueden apoyar también en paralelismos de índole estética. En efecto, según veremos, el arco rebajado con reborde en la fachada coincide en su diseño con la propuesta que Perianes para el Cine España de Albalá hace en el mismo año 1951, al tiempo que recuerda de manera general el diseño de la fachada del cine Roel/Mari-Emi de Piedras Albas; a su vez, la celosía de mampostería que funciona como elemento central coincide con propuestas concomitantes como el Cine España de Torrejoncillo o el Cine Salamanca de Deleitosa, según se expondrá. Se trata de dos motivos combinados que reflejan la intervención de Perianes sobre una fachada que, probablemente, se presentara anteriormente con una estética distinta a la propugnada por el aparejador.

De cualquier forma, una de las premisas estéticas que fundamentan nuestro estudio es el de la implicación de los diseños de Perianes con motivos próximos al entorno del edificio. Así, la fachada del Cine Mendo resulta, a primera vista, neutra, limitándose a confirmar que se trata del acceso a un cinematógrafo. Hay, empero, elementos que no son azarosos: es el caso de las ventanas del piso que poseen un frontón triangular en su moldura; o la misma celosía de mampostería, cuyo lado superior replica el arco escarzano del frontón de la fachada, configurando así una concentración de la mirada hacia la celosía central y, por ello, confiriéndose al

---

20. Vid. NARGANES ROBAS, David & JIMÉNEZ BERROCAL, Fernando: *El teatro en Cáceres. Archivos y documentación (1586-1926)*. Mérida, Junta de Extremadura, 2009.

conjunto un aspecto de retablo, en el que los rebordes de las ventanas superiores también actúan junto con la celosía como vanos en el conjunto de la fachada. No se trata de una asociación casual si se contrapone el conjunto con la hornacina de la Virgen de Argeme en el retablo de su ermita, cuya fachada isósceles resulta concomitante con los frontones moldurados de las ventanas.



FIGURA. 1. CORIA. ALZADO DEL CINE MENDO: ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE CÁCERES (AHPCC), FONDO GOBIERNO CIVIL (GC), AHPCC-GC.390; FACHADA DEL CINE MENDO Y RETABLO DE LA ERMITA DE LA VIRGEN DE ARGEME (CORIA). Fotografías sin copyright conocido.

## 4. CORPUS DE CINEMATÓGRAFOS

### 4.1. ALBALÁ. CINE ESPAÑA

Fernando Perianes trabaja casi simultáneamente a la reforma del Cine Mendo de Coria en el proyecto del Cine España de Albalá, encargo de la familia Barrantes; se trata del primer cinematógrafo estable de la población, que casi una década después, en el año 1960, contará con un segundo local para proyecciones, el Cine Dolores, diseño del arquitecto Joaquín Silos Millán<sup>21</sup>. El cinematógrafo comienza su andadura a principios del año 1951, y el edificio refleja ya el dominio formal con el que aborda el aparejador sus trabajos. De cualquier manera, en lo formal, al margen de repetir la cornisa alabeada del Cine Mendo, el Cine España revela bien a las claras el magisterio del arquitecto municipal cacereño Ángel Pérez, pues en tanto la disposición de la fachada recuerda la del Cinema Morán de Malpartida de Cáceres, el azul patinado como pintura exterior responde a la impronta del Cine

21. Vid. GARCÍA-MANSO, Angélica: «Didáctica del patrimonio: El Cine Wetonia y otros edificios de ocio de Joaquín Silos Millán», *Norba-Arte*, 37, 2017, pp. 261-277.

Norba de la capital cacereña. El edificio posee una enorme estilización, realmente lograda en una población que carece de monumentos de relieve que le sirvan de referencia, pues ni siquiera la Iglesia de la Magdalena por sí misma confiere identidad iconográfica a la localidad. De ahí que, en principio, la influencia estética de Ángel Pérez resulte la más inmediata y evidente.

El inmueble no deja de evocar la casa consistorial del pueblo –cuya reforma en el siglo XX no hemos podido documentar, aunque entre la producción de Fernando Perianes no faltan proyectos para la administración municipal, siendo su obra más lograda la del ayuntamiento de Jaraíz de la Vera, edificio en el que se replica en cierta forma el de la ciudad de Cáceres–. En efecto, a pesar de su inspiración a caballo entre la arquitectura tradicional y la evocación de soportales, la tríada de arcos de herencia decimonónica del Ayuntamiento de Albalá y el reborde moldurado de las ventanas de la balconada que lo preside coinciden con la disposición y rebordes presentes en la fachada del Cine España. Se trata de unas molduras que se descubren en edificios en los que ha trabajado Perianes, como la modernista Casa de los Iglesias en Cáceres, diseñada inicialmente por el arquitecto Ángel Pérez y sobre el que años después también intervendrá el aparejador, la reforma del Cine España de Aliseda o, por poner otro ejemplo cercano a Albalá, las ventanas hacia la plaza del Cine Colorina de Valdefuentes.



FIGURA 2. ALBALÁ. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE CÁCERES (AHPCC), FONDO GOBIERNO CIVIL (GC): AHPCC-GC.87. Fotografías de la autora y cartel del filme de Pedro Burgos (2007).

La documentación administrativa relativa al edificio a la que hemos tenido acceso es escasa (AHPCC-GC.87), limitada a una breve certificación de final de obra que data del mes de febrero de 1951, sin Memoria propiamente dicha, aunque sí se aportan los alzados y planos –diez años después, en 1961, Perianes presenta la Memoria del Cine de Verano anexo, donde se detallan elementos del Cine de Invierno que se comparten entre sendos espacios y en 1963 se hace otro tanto con una sala de fiestas también anexa–, en el que se hacen visibles los llamativos elementos decorativos esbozados por Perianes: zócalo, balcones ciegos, medallones portalámparas y un escudo con el motivo de una banda, como una lira musical labrada en diagonal en el edificio construido.

El edificio se encuentra actualmente sin uso; si bien, al menos, ha merecido la atención cinematográfica a través de un documental, producido en el año 2017 y dirigido por un descendiente del fundador del Cine. Se trata del filme *Historia antigua del Cine España*, de Pedro Burgos Barrantes (Fig. 2).

## 4.2. ALDEACENTENERA. CINE SALAMANCA

El Cine Salamanca de Aldeacentenera se yergue a la entrada de la población, en una curva de la carretera por la que se accede a ésta y que la conecta con la autovía A-5 (además de con la antigua carretera nacional N-5). El lugar es significativo no sólo por no pertenecer al centro urbano, sino por ser a mediados del siglo XX marco de un área de expansión asociada a la vía de acceso al pueblo, sirviendo el inmueble así, de paso, como carta de presentación: en efecto, el cinematógrafo es el primer edificio que se aprecia, el cual además resulta singular por la importancia que se concede en el momento de su construcción al ocio encarnado en el Séptimo Arte y por la estética modernizadora que aporta al entorno. De cualquier forma, el inmueble se sitúa en una zona orográfica en leve bajada, de forma que la sala en sí se presenta hundida respecto a la altura de la calzada, si bien tal disposición no impide su condición relevante; más bien al contrario, anuncia la pendiente de descenso hacia la zona central de la población.

La comparación entre las ortofotografías del vuelo de 1945-1946 y las del de 1956-1957 revela que se trata de un inmueble de nueva edificación. De hecho, se trata de uno de los edificios más grandes de la localidad en el momento de su erección. No se conserva que sepamos memoria del proyecto, únicamente los planos elaborados por el aparejador (AHPCC-GC.88). No obstante, existen diferentes elementos que involucran el diseño con la personalidad de Fernando Perianes: desde el nombre del cinematógrafo, que coincide con el de Zarza la Mayor –aunque también con el de un cine madrileño–, hasta la propuesta del elemento de la celosía de ladrillo que coincide con la que se propugna para el Cine España de Torrejoncillo.

Ahora bien, la –por así decir– «poética» de Perianes de incardinar sus propuestas con el entorno es la que llama más la atención al respecto de un edificio muy elaborado, consistente en un juego de volúmenes adosados, una fachada corrida y con dos frentes, mostrando especie de torres truncadas, arcos en vanos que llegan al dintel, con franjas de ventanas enmarcadas, etcétera, que lo convierten en

una estructura poliédrica. ¿Qué puede haber inspirado al aparejador a la hora de organizar visualmente así el edificio? Ciertamente, al igual que hemos señalado a propósito de Albalá, la población de Aldeacentenera carece de un monumento icónico que actúe como un identificador del lugar. No obstante, la plaza presenta una llamativa disposición arquitectónica al presentar adosados iglesia y ayuntamiento, en un continuo roto por una torre del reloj que parece compartida entre ambos edificios y un campanario, en el flanco de la iglesia, que no deja de ofrecer cierto aspecto de torreón defensivo. Bien es cierto que, en origen, la arquitectura de la Casa Consistorial se inscribía en el estilo rural o popular y que la secuencia con la iglesia no llamaba tanto la atención como en renovaciones posteriores. Y es que la propia fachada de la iglesia aparecía enfoscada en blanco al igual que el edificio administrativo, con la intercalación entre ambos y en la esquina del templo de la torre del reloj y del campanario, de piedra vista. El conjunto posee un enorme dinamismo visual, de continuidad de volúmenes, que Perianes repite en el cinematógrafo. Se trata, en fin, de un edificio que, sin renunciar a hitos verticales, posee una marcada horizontalidad, tal como se produce también en el Cine Maldonado de Cañamero.



FIGURA 3. ALCEACENTENERA. VUELO DE 1945-46. IDEEX (INFRAESTRUCTURA DE DATOS ESPACIALES DE EXTREMADURA), JUNTA DE EXTREMADURA. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE CÁCERES (AHPCC), FONDO GOBIERNO CIVIL (GC): AHPCC-GC.88. Fotografías de la autora y fotografía de las fachadas antiguas de la Casa Consistorial y la Iglesia de San Bartolomé de Aldeacentenera, sin copyright conocido.

La celosía de la torre de la izquierda constituye uno de los elementos decorativos más significativos, no sólo para ubicar uno de los accesos, sino, como hemos indicado, por remitir a la del Cine España de Torrejoncillo, una de las soluciones estéticas más logradas por parte de Perianes, según analizaremos más adelante. De acuerdo con tales premisas, el propósito de Perianes parece ser el de diversificar los volúmenes de un edificio donde acceso lateral y sala de proyecciones se encontraban en distintas alturas; y, de paso, ofrecer una falsa fachada hacia la población, aprovechando el escalamiento que ofrece el desnivel frente a la altura de la calzada. En fin, en la actualidad, más que probablemente se haya perdido parte de la decoración exterior más expuesta a las inclemencias meteorológicas dado que el arco de la celosía prácticamente roza a ras con el nivel del techo actual, reformado el inmueble como bar y como vivienda, con una nueva balconada a la derecha en su altura de la calle (Fig. 3).

### 4.3. ALISEDA. CINE ESPAÑA

En el Cine España de Aliseda, al igual que sucederá de forma más evidente con el homónimo Cine España de Torrejoncillo, Perianes interviene sobre un edificio que ha sido tradicionalmente utilizado con anterioridad como centro de ocio, desde los años 20 del pasado siglo, y que, por circunstancias del deterioro por el paso de los años o, probablemente, por un incendio, es reformado y adaptado arquitectónicamente con primacía como sala de proyecciones, tal y como estaba en realidad ya funcionando en la década de los años 30 con el nombre de «Teatro Cine España». Una de las peculiaridades del edificio se encuentra en su enclave: la fachada forma esquina entre una calle de enorme inclinación (actual Travesía Calvario; antes Calle Cura Tomás Pizarro) y, tangencialmente, una vía de paso de mayor importancia en la parte más baja, en una zona de tránsito de la población (actual Calle Luis Chamizo), calle sobre la que se extendía el Cine de Verano anexo, cuyo espacio ha desaparecido parcialmente a día de hoy. El inmueble se restaura en 1951 y ofrece un volumen compacto, como emergiendo del suelo, si bien su línea predominante será la horizontal, semejante a un peldaño en el desnivel de la calle. El industrial Heliodoro Godoy es el gestor más importante en el proceso de renovación. El archivo particular de la Familia Godoy conserva los planos firmados por Perianes, además de otros testimonios relacionados con la historia de las proyecciones de filmes en el cinematógrafo.

Se trata de un edificio de remarcable interés estético por la combinación de motivos curvos (dos arcos ciegos y dos ventanas geminadas enlazadas por arcos ligados) y rectos (la gruesa cornisa) en plena yuxtaposición, que culmina en el acabado ondulado del muro del Cine de Verano en lo que concierne a la Calle Luis Chamizo. La propuesta resulta fuertemente compacta al integrar elementos curvos decorativos bajo la cornisa recta y sobre el dintel de la puerta; también refleja cierta idea de puzzle al organizar la fachada en lienzos separados mediante columnas lisas encastradas en el nivel superior, resolviéndose el nivel inferior, que se acorta conforme el desnivel se pronuncia, a la manera de zócalo, y siendo la columna que

actúa de gozne la más elaborada, al coronarse en la parte del dintel con un círculo decorativo dispuesto en chaflán. Las molduras de los arcos responden al modelo habitual de los rebordes que emplea en sus intervenciones Perianes. Finalmente, los colores que se combinan originariamente eran los de la bandera de España, conforme al nombre del cinematógrafo, que aparecía bajo el primer arco ciego rebordado.

Al cabo, la integración de la arquitectura tradicional del inmueble originario con las soluciones de funcionamiento y decorativas a las que recurre el aparejador deriva en un edificio original, que destaca en su entorno y se convierte en polo urbanístico de la zona del pueblo que se acerca a las laderas de la prácticamente colindante elevación del Pericuto en la Sierra de San Pedro, cuyo desnivel es el de la misma calle en la que parece afirmarse horizontalmente el Cine España. Por lo demás, el resultado deviene de inspiración historicista, aunque sea en sus elementos más esquemáticos, como las molduras, la geminación de ventanas, el grueso dintel, las columnas lisas encastradas, etcétera, tal como, por ejemplo, se aprecia en el edificio Casa de los Iglesias, en Cáceres, según proyecto de Ángel Pérez y cuyo interior remodelará lustros después Perianes. El edificio no está actualmente –que sepamos– en uso y puede estar sometido a un deterioro estructural que invita a su conservación (Fig. 4).



FIGURA 4. ALISEDA. ARCHIVO DE LA FAMILIA DE HELIODORO GODOY. Fotografía de la autora.

#### 4.4. CAÑAMERO. CINE MALDONADO

El Cine Maldonado de Cañamero se encuentra en una calle intermedia entre la carretera nacional que atraviesa hoy en día la población y el centro propiamente dicho, con sus sedes administrativas, comerciales y religiosas. El inmueble recorre la actual calle José Fernández, en aquel momento casi a las afueras de la localidad, y próxima a uno de los accesos que conectan la carretera con el núcleo urbano. El edificio posee una marcada horizontalidad, con la sala de proyección en paralelo a la calle, aunque el volumen edificado en plano es triangular. La horizontalidad provoca que la fachada aparezca corrida sobre la calle, y, al igual que sucede con el Cine Salamanca de Aldeacentenera, se organice como una sucesión de volúmenes

en horizontal, si bien con formas más rectas que las de Aldeacentenera, aunque con una diferencia sustancial: en tanto el Cine Salamanca responde a una construcción aislada, el Cine de Cañamero se inscribe en el espacio urbano de una calle en una manzana de perímetro irregular. El edificio es de los de construcción más reciente, pues no aparece en las ortofotografías de los vuelos de los años cuarenta ni en las de los cincuenta, en un espacio en aquel momento exterior al núcleo urbano y pronto una zona de expansión de la población. La escueta memoria que redacta Perianes está fechada en el año 1961 (AHPCC-GC.133).

La horizontalidad y, al tiempo, el saliente de las cornisas, balcones y los volúmenes emergentes así como la geometría recta de las ventanas confiere al edificio un aspecto de puzzle (idea que hemos planteado ya en torno al cine de Aliseda), a partir de piezas en las que la variación es el elemento básico: distintas alturas, moldes rectos o de arcos rebajados en puertas y ventanas, balconadas de tipologías diferentes, con distintos niveles de profundidad, etcétera, todo lo cual otorga un enorme relieve al inmueble a base de oquedades y lienzos prominentes. El carácter rectilíneo aleja la propuesta de la arquitectura tradicional, para dar cabida a un edificio que buscó en su momento ser moderno, es decir, de aspecto funcional y racionalista, aunque probablemente no haya envejecido estéticamente bien.



FIGURA 5. CAÑAMERO. VUELO DE 1956-57. IDEEX (INFRAESTRUCTURA DE DATOS ESPACIALES DE EXTREMADURA), JUNTA DE EXTREMADURA. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE CÁCERES (AHPCC), FONDO GOBIERNO CIVIL (GC): AHPCC-GC.133. Fotografías de la autora.

Pero también existe en la propuesta de Perianes cierta voluntad por así decir geológica, relativa a la imbricación del inmueble con el entorno orográfico de las Villuercas, cuyo fondo más emblemático es el Cancho del Reloj (llamado así por las pinturas rupestres que alberga), que escolta el Río Ruecas en la Sierra del Pimpollar, tratándose en buena medida de un icono de la población, a la que aporta un *skyline* paisajístico singular; pues bien, da la impresión de que las irregularidades de la roca se proyectan sobre el edificio como si las primeras fueran el trasfondo del Cine, y que éste replica (Fig. 5).

#### 4.5. CECLAVÍN. IDEAL CINEMA

Uno de los cinematógrafos más interesantes proyectados por Fernando Perianes es el Ideal Cinema de Ceclavín, caracterizado por un elegante chaflán con arco de medio punto y ojo cegado que delimita sus dos fachadas: la de la profundidad de la nave, que adquiere forma escalonada, y la del acceso principal, orientada hacia el espacio urbano más importante. Los lienzos enmarcados de la fachada de acceso recrean una especie de pantalla apaisada en la que se inserta el nombre del cine y, en general, sus proporciones y sencillez y los colores terrosos y cálidos confieren al inmueble un lugar preeminente en el entorno en que se erige. El edificio, en fin, ofrece cierto aire «decó centroeuropeo», procedente en realidad de su inspiración en el Cine Norba de la capital de Cáceres, obra señera del arquitecto Ángel Pérez<sup>22</sup>. El inmueble ocupa un lugar importante, en la actual Avenida de Todos los Emigrantes, en plena travesía de la población, en una intersección de las carreteras hacia Acehúche (actual carretera Ex-372) y hacia Portaje (actual CC-49), creando en el cruce entre ambas una plazoleta de acceso a la población que actúa, en cierta manera –reforzada a fecha de hoy con otros elementos ornamentales–, como tarjeta de presentación de Ceclavín.

Aunque el promotor principal era el industrial local Antonio Herrero, al ser parte de sus restantes socios propietarios la familia Guillén, dueños del Cine Salamanca de Zarza la Mayor, localidad cercana de la que, además, era natural Perianes, que fue quien hizo el proyecto de dicho cine, se contó con él nuevamente para este emblemático edificio de los cinematógrafos de la provincia cacereña. Se trata, pues, de un edificio de nueva planta: las ortofotografías del vuelo de 1945-1946 reflejan que aún no existía el inmueble a mediados de la década de los años cuarenta; en el vuelo de 1956-1957 ya sí. El cine comenzó sus proyecciones en el año 1949, cesando el otro cine de la población, que había funcionado al menos durante los diez años previos.

La embocadura del escenario-pantalla delata la influencia del diseño del edificio: se trata de un escenario en arco de medio punto cuyo referente más próximo es el del Cine Norba de la capital cacereña, construido quince años antes y obra clave, actualmente desaparecida, del arquitecto Ángel Pérez, con quien colabora Perianes en diferentes proyectos a lo largo de su vida profesional (se trata de una

22. Cf. PÉREZ ROJAS, Francisco Javier: *Art Déco en España*. Madrid, Cátedra, 1990.

embocadura que también emplea Perianes en edificios que reforma como el del Cine España de Aliseda, entre otros).

De igual forma, la propuesta del diseño exterior con un arco central menos rebajado y en chaflán que en el caso del Ideal Cinema replica de alguna manera el frente del Cine Norba. No obstante, en realidad, además de gozne, el aspecto vertical y como de torre del chaflán, con un ojo de buey ciego, remite a uno de los edificios más emblemáticos de Ceclavín, la llamada Torre del Reloj, del siglo XVI y antigua sede de la cárcel, con cuyas proporciones parece dialogar para ofrecer, según hemos dicho, en la nueva zona de acceso a la población que se está creando con la expansión de ésta hacia el este, un elegante duplicado (Fig. 6).



FIGURA 6. CECLAVÍN. VUELO DE 1945-46. IDEEX (INFRAESTRUCTURA DE DATOS ESPACIALES DE EXTREMADURA), JUNTA DE EXTREMADURA. ARCHIVO FAMILIAR DE TOMÁS CIVANTOS. Fotografías de la autora.

#### 4.6. PIEDRAS ALBAS. CINE ROEL/MARI-EMI

El primer nombre del cine surge de la terminación del apellido de la familia propietaria Ro-El, de Villaroel o Vilaroel, y para el que incluso se idea un motivo heráldico que se ubicará en la fachada del cine (también la fachada del Cine España de Albalá se caracteriza por la presencia de un pequeño escudo, aunque con motivos más circunstanciales que los del cine de Piedras Albas, en el que sí se lee la palabra «cine»). El cine fue inaugurado en 1953, como Cine Ro-El, si bien con

posterioridad se le cambió el nombre a Cine Mari-Emi, a pesar de que no se cambió el escudo de la fachada.

La localidad de Piedras Albas es rayana, es decir, responde a un espacio fronterizo con Portugal en el que Fernando Perianes desarrolla buena parte de sus proyectos; de hecho, la población está muy próxima a Zarza la Mayor. El inmueble se fecha, según decimos, en 1953, en que aparece certificado por Perianes, a partir de un proyecto de un año antes, de 1952; y, en principio, es de nueva planta, pues no parece apreciarse en la ortofotografía del vuelo del año 1945-1946 (sí en la posterior), si bien la imagen en lo que se refiere al vuelo citado resulta en verdad poco legible. El cinematógrafo tampoco aparece citado en la *Guía de Cáceres y provincia* de Julio Rosa<sup>23</sup>. Se encuentra en la actualidad junto al moderno edificio del ayuntamiento, en la Plaza de la Concordia; tangencial tanto ahora como en sus orígenes con la carretera Ex-II7.

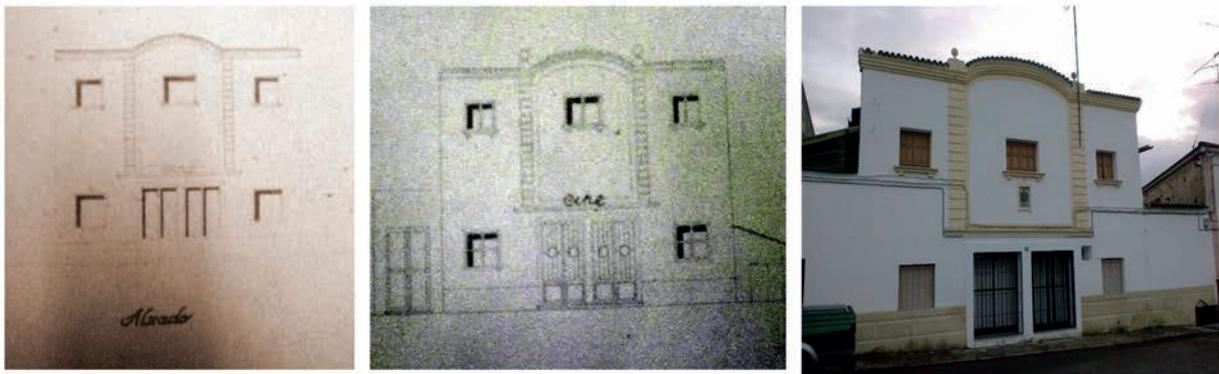


FIGURA 7. PIEDRAS ALBAS. ALZADO DE FERNANDO PERIANES Y ALZADO DE TOMAS CIVANTOS. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE CÁCERES (AHPCC), FONDO GOBIERNO CIVIL (GC): AHPCC-GC.2041. Fotografía de la autora.

El edificio se caracteriza por un elegante frontal con un dintel curvo rebajado de marcada influencia portuguesa, sobre una fachada sencilla, organizada en tres lienzos en su primera planta, con rebordes verticales únicamente en dicha planta y no en la baja o de acceso, si bien el lienzo central casi desciende sobre las puertas de acceso, creando una especie de hornacina como la del Cine Mendo de Coria. Por lo demás, aunque en su proyecto Perianes no dibuja unos pináculos en los extremos del frente del lienzo central, estos aparecen en el alzado que se efectúa para la autorización del montaje eléctrico por parte de la Delegación de Industria de Cáceres, obra del perito Tomás Civantos (AHPCC-GC.2041); se trata de un indicio claro de que tal elemento decorativo constituye un añadido posterior sobre el alzado inicial de la fachada diseñado por el aparejador Perianes. Los alféizares de las ventanas también resultan característicos en la fachada, y, aunque con una orientación diferente, se presentan como propuesta a caballo entre la reforma del citado Cine Mendo de Coria y el también mencionado Cine España de Albalá.

23. ROSA, 1951, *cit.*

Finalmente, el logro estético fundamental de Perianes no radica exclusivamente en asimilar la influencia portuguesa para un edificio de la Raya, sino, sobre todo, en la integración del edificio sin desentonar en la arquitectura popular, como una casona señorial o solariega (de ahí la importancia del escudo, a pesar de no ser éste grande) y, al tiempo, remarcando su uso para el ocio contemporáneo: un cinematógrafo.

La peripetia del edificio ha sido variada a lo largo de los años siendo, tras la clausura del cine en 1971, un supermercado, entre otros usos. Actualmente se conserva en buen estado, aunque transformado por completo en su interior (Fig. 7).

#### 4.7. TORREJONCILLO. CINE ESPAÑA

Torrejoncillo ha sido reconocida tradicionalmente como una localidad próspera en actividad comercial, industrial y también, y consiguientemente, desde una perspectiva demográfica con anterioridad a la debacle emigratoria de los años sesenta. De hecho, se trata de una de las primeras poblaciones de la provincia con proyecciones cinematográficas. Llegará a tener dos cines importantes en la década de los años cincuenta y sesenta, el Cine Lasi (el nombre procede del acrónimo de su promotor, Laureano Simón, en tanto el inmueble es diseño del arquitecto Fernando Hurtado, autor también de otros cines de envergadura, como el Cine Ana-Mary, de Alcuéscar) y el Cine España, surgido de la remodelación de un local teatral anterior, tradicional en Torrejoncillo. A estos cines hay que añadir el Cine Alvernia, de carácter parroquial, de breve aunque singular trayectoria en el conjunto de los cines parroquiales de mayor relieve, como son los de Guadalupe, Brozas o los de la misma capital cacereña<sup>24</sup>; el otro cinematógrafo nace de la remodelación de un local teatral previo.

En efecto, hasta finales de la década de los años cuarenta existió en el mismo emplazamiento en el que hoy se levanta el «Cine España» un edificio de arquitectura rural que servía como salón de baile y de espacio para otros tipos de espectáculos, entre ellos proyecciones cinematográficas. Se trataba de un local del que ya se tienen noticias en los años veinte y al que se conocía como «El Corralón». En 1948 el edificio preexistente recibe la visita del inspector del Gobierno Civil de Cáceres J. Cabrera, quien denuncia que la sala no cumple la legislación vigente. Así pues, en ese mismo año la administración provincial requiere a su propietario, Pedro León Acacio, que proceda a la reforma del local. En 1949 Perianes es requerido para la reforma. En la visita de la inspección del año 1950 se certifican las condiciones idóneas del lugar (AHPCC-GC.2049).

Para el análisis arquitectónico del cinematógrafo en cuestión contamos con dos documentos de primera mano: por una parte, la memoria y los planos ejecutados por Perianes, y por otra, y de forma complementaria, el proyecto de instalación

---

24. Vid. GARCÍA-MANSO, Angélica: «Los cines parroquiales de la Diócesis de Coria-Cáceres: una reconstrucción documental desde las Ciencias Sociales», *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, 24, 2016, pp. 219-246.

eléctrica elaborado por el perito industrial Tomás Civantos, con quien colaboraba de continuo Perianes (AHPCC-GC.2049).

La razón de que el antiguo salón de baile no cumpliera la legislación entonces vigente y que obligó a la reforma del edificio residía en que «El Corralón» tenía un único acceso, a través de la Calle Corralón, la cual toma su nombre precisamente de este local de espectáculos, y carecía, pues, de una salida de emergencia que permitiera la evacuación del público llegado el caso. La creación de dicha salida de emergencia fue el aspecto que determinó toda la remodelación llevada a cabo por Fernando Perianes. Así pues, el «Cine España» de Torrejoncillo es un edificio de dos alturas al que se accedía por dos calles perpendiculares, la ya mencionada Calle Corralón y la Calle Capitán Corvín (actual Calle Amargura).

No obstante, en apariencia, en su proyecto Perianes apenas trabaja en el exterior del inmueble del Cine España; éste da a dos calles y contaría con dos posibles fachadas (de hecho, la zona de taquillas y la zona de bar se encuentran en calles diferentes, y la entrada obliga a un paso enrevesado a través de escalones y pasillos). El doble acceso del inmueble queda mejor reflejado en la documentación del perito Civantos, quien en su memoria describe el acceso al anfiteatro a través de dos escaleras, una que parte desde el vestíbulo y otra desde el patio exterior. No obstante, la intervención exterior, aunque más puntual, refleja las dotes de Perianes a la hora de enriquecer la ubicación de accesos y taquillas en un callejón sin salida (Calle Corralón); la resolución que hace a este respecto es clave a la hora de entender el tratamiento ornamental del entorno urbano por parte del aparejador objeto de estudio.

Así, en lo que respecta al interior, aparte de adaptar la platea de forma atonela-da propia de los antiguos espacios teatrales y de planear una nueva cabina, lo más llamativo lo presenta el acceso a la sala, que, de alguna manera, viene a ser, aunque cubierta, la auténtica fachada del cine. El diseño de este vestíbulo constituye una de las aportaciones más originales del aparejador al nuevo edificio, ya que lo concibe como una especie de pronaos a la que dota de una especie de frente propio, realmente elaborado, con una serie de vanos cuadrados que flanquean la puerta de entrada en disposición simétrica a ambos lados. Por lo demás, El diseño de este escenario que enmarcaba la pantalla estaba directamente inspirado en la embocadura de arco de medio punto que Ángel Pérez concibiera para el mítico «Cine Norba» de Cáceres, modelo que Perianes utiliza en otros edificios como el Cine España de Alcuéscar o el Ideal Cinema de Ceclavín.

En cuanto a la parte visible del cine, Perianes actúa, sobre todo, en el callejón que había dado nombre al antiguo local de ocio destinado a baile, teatro, proyecciones, etcétera. Su intervención, al margen de las taquillas y el ancho y formato de las puertas para un acceso o evacuación más acorde con las normativas de seguridad, se centra en el frente, que elabora mediante una celosía de ladrillo como elemento decorativo central. Se trata de una celosía que Perianes repetirá en el cine de Aldeacentenera, que se convierte en el icono del edificio y que, en el contexto urbano, posee una enorme fuerza visual, más aún cuando se trata de un callejón, desde el que se define la singularidad del inmueble, su carácter social. En relación con la remodelación del Cine Mendo de Coria ya hemos comprobado la inspiración en una hornacina

eclesiástica que posee el frente del edificio; pues bien, la idea de asociar el icono del inmueble con un motivo de inspiración religiosa por parte de Perianes procede de su trabajo en el Cine España de Torrejoncillo. Ciertamente, el efecto de celosía que sobresale sobre la altura del edificio convierte el motivo en una especie de estandarte construido en fábrica de obra. Pero es que el propio juego de broca que dibuja Perianes se inspira en el pendón de la festividad más célebre y tradicional en la población, la conocida «Encamisá», que se celebra anualmente en el mes de diciembre con motivo de la Inmaculada; así, el estandarte es evocado de forma esquemática, según se puede comprobar en la contraposición de imágenes que acompaña las presentes reflexiones (Fig. 8).



FIGURA 8. TORREJONCILLO. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE CÁCERES (AHPCC), FONDO GOBIERNO CIVIL (GC): AHPCC-GC.2049. Fotografía de la autora y Estandarte de la Inmaculada, fotografía sin copyright conocido.

#### 4.8. VALDEFUENTES. CINE COLORINA

La intervención de Fernando Perianes sobre el Cine Colorina de Valdefuentes ofrece una situación realmente singular, por cuanto se trata del traslado de un cinematógrafo; es decir, de un cambio de sede, desde la ocupación de un espacio en un inmueble monumental cercano, fechado en el siglo XVI, hacia una casa solariega o burguesa, construida a principios del XX, que será reformada como espacio para proyecciones. Así, en el mes de noviembre de 1958 presenta Perianes la «Memoria» para el traslado del Cine Colorina del número 2 al número 5 de la Plaza de España de Valdefuentes, dadas las reducidas dimensiones del local previo además de los inconvenientes del trabajo sobre un entorno palaciego. Los verbos en futuro reflejan que se trata no de una certificación, sino de una propuesta de reforma en el nuevo emplazamiento. Es en agosto de 1959 cuando, ahora sí, se certifica la obra acabada (AHPCC-GC.2052).

La propuesta de Perianes en el aspecto externo pretende mantener el aire monumental del entorno de la plaza (actual Plaza de España), muy cercana al Convento de San Agustín, casi en sus estribaciones, conocido popularmente como el «pequeño Escorial» cacereño. De ahí que su intervención se base en un aspecto decorativo

sobre la casa burguesa o casón que acoge el nuevo cine, estableciendo un diálogo perpendicular entre la monumentalidad de la Casa-Palacio de los Sande, en uno de cuyos portales cegados se asentaba el antiguo cine y la reforma en el casón; se trata de la coronación del edificio con una cenefa o crestería atrebolada que busca emular la fábrica de piedra dominante en el enclave del conventual y la casa de los Sande.

La crestería que corona el frente del edificio que da a la plaza viene a replicar la cenefa plateresca con motivos de fauna fantástica que corona la fachada el Palacio de los Golfines de Abajo anexo a la sede de la Diputación Provincial de Cáceres en la que trabajaba el aparejador en pleno corazón de la ciudad monumental cacereña, elemento muy semejante a su vez al que se aprecia en el salmantino Palacio de Monterrey. En lo que se refiere al Cine Colorina, las diferencias del diseño entre la crestería plasmada en los alzados y la erigida es indicio de que no existía antes de la reforma de Perianes, o, en todo caso, de que se podría tratar de una crestería diferente, cambiada durante el proceso de reforma, de tal manera que una crestería ondulada y encalada fuera cambiada por otra de reminiscencias pétreas. Por lo demás, los rebordes de los arcos de las ventanas no dejan de responder a los de las propuestas habituales del aparejador, aunque pueden pertenecer también al diseño originario. Al cabo, se logra integrar un edificio de ocio en un entorno de burguesía rural y de monumentalidad aristocrática (Fig. 9).

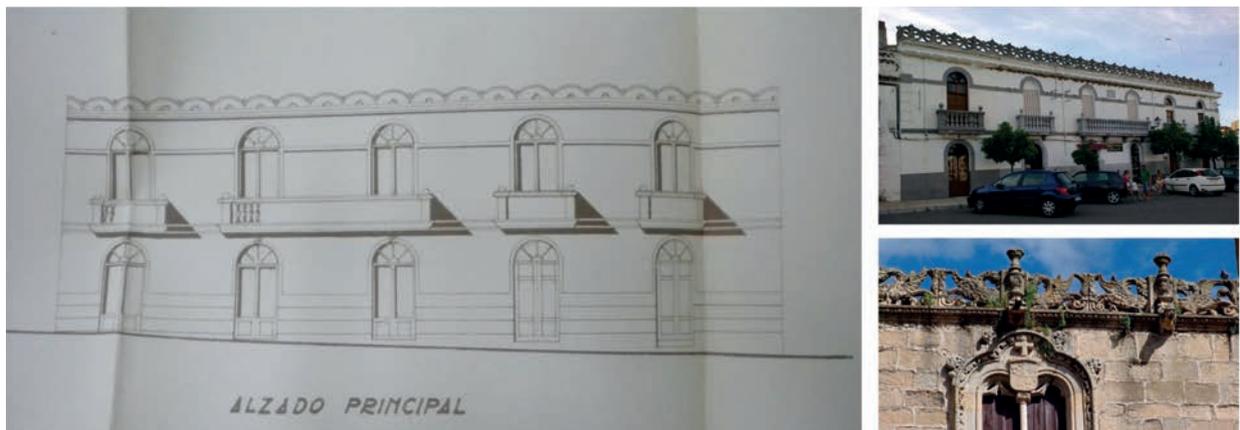


FIGURA 9. VALDEFUENTES. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE CÁCERES (AHPCC), FONDO GOBIERNO CIVIL (GC): AHPCC-GC.2052. Fotografías de la autora.

#### 4.9. VALVERDE DEL FRESNO. CINES LAJAS Y PORTUGAL/PARAMIO/MARÍA LUISA

Valverde del Fresno se cuenta entre las localidades cacereñas que contaron con proyecciones cinematográficas más o menos estables con anterioridad a la Guerra Civil, en el Cine Salón Teatro de Antonio López. Con posterioridad, en 1944, el promotor Eugenio López Lajas adaptó el espacio de su salón de bailes como lugar de espectáculos, es decir, para representaciones y proyecciones. El local, un inmueble de arquitectura rural, se encontraba en el interior de la población, prácticamente en su centro urbano (en las traseras del ayuntamiento, en la actual calle Maestro

Don Manuel Fernández; entonces Hernán Cortés). Un lustro después, en los años 1948-1949, Antonio Lajas Núñez lo convierte en el «Cine Lajas», a pesar de no ser un cinematógrafo de envergadura, pues cuenta con un aforo de en torno a doscientas butacas. Con la erección del Cine Paramio, Valverde contará con dos cinematógrafos en los años cincuenta del pasado siglo, con fuerte competencia comercial entre ellos. Pues bien, tanto en la construcción del Cine Paramio como en la reforma final del Cine Lajas –con el fin de adaptarlo a la normativa–, intervino Fernando Perianes. Así, en lo que se refiere al Cine Lajas, la solución que adopta Perianes se presenta como meramente funcional, como un mero intento de aportar modernidad sobre la pequeña fachada de acceso, además de las relativas a las necesidades de seguridad. El cine será clausurado en 1975 y reformado como local comercial.

La segunda intervención mencionada se fecha un año después, a finales de 1951 y a lo largo del año siguiente, y es de mayor envergadura, además de potenciar urbanísticamente una arteria de expansión de la población, en una de sus calles de acceso al centro. Se trata del ya citado Cine Paramio. La propuesta de Perianes parece justificar la intervención sobre un local previo, pero, en el fondo, se propugna un nuevo inmueble, por cuanto la reforma afecta a las crujías entre los muros de contención y supone la elevación de la altura del edificio de la Avenida Don Santos Robledo. Se trata del Cine Paramio, por el nombre de su promotor, conocido como Cine Portugal en los planos del aparejador y que también conocerá el nombre de Cine María Luisa. Las variaciones en el nombre son indicio del papel del aparejador, que reforma un local preexistente al que confiere un nombre rayano que no es, al cabo, el que termina siendo referente del edificio, Paramio, por el apellido de su promotor. Por lo demás, el inmueble inicial se aprecia en la ortofotografía del vuelo del año 1945-1946. El edificio en la actualidad se encuentra en ruina irreversible excepción hecha de su frente.

Tres son los documentos que firma Perianes: la «Memoria descriptiva», en diciembre de 1951, en la que informa sobre el proceso de reforma, una «Ampliación de la memoria», fechada marzo de 1952 (documento realmente llamativo no sólo por lo poco habitual del requisito cuanto porque es donde se informa, entre otros aspectos de la edificación, sobre el anfiteatro, tal como había solicitado el arquitecto Ángel Pérez en el mes de enero de 1952 con el fin de autorizar desde el Gobierno Civil el nuevo uso del inmueble), y, finalmente, el «Certificado de obra», cuya rúbrica se fecha en junio de 1952 (AHPCC-GC.2054).

Desde la primera línea de la «Memoria descriptiva» se informa de que se trata de un «local que se pretende adaptar para cine», expresión que, junto al uso de verbos en tiempo futuro, denota el carácter creativo de su intervención; y, sobre todo, la importancia de actuar sobre las crujías. La elevación de la altura tendrá su reflejo en el frente del edificio. Así, la fachada posee una geometría recta, casi afilada, como en el caso del Cine Salamanca de Zarza la Mayor. Por lo demás, la celosía encastrada, cuyo ancho coincide con el del dintel, ofrece un aspecto de hornacina al frontal del cine. Ello, al igual que se ha propuesto en relación con el Cine Mendo de Coria, invita a una inspiración casi de retablo para el diseño. Por lo demás, las embocaduras de las taquillas se presentan en forma de arco y rompen con la geometría recta del conjunto. En el color de la pintura de azul patinado, de acuerdo

con los restos que permite entrever la incuria del tiempo, se percibe la influencia del Cine Norba de la capital cacereña. Por lo demás, el edificio se presenta en el continuo de la calle como una transición entre las construcciones rurales y otras de fábrica de mayor envergadura. El leve hundimiento del lienzo central, con una celosía cuadrada enmarcada, siendo la celosía marca en cinematógrafos como el Cine Mendo de Coria, el Cine España de Torrejoncillo o el Cine Salamanca de Aldeacentenera, constituye el elemento más representativo, pues, de la fachada, confirmado además por su coincidencia en paralelo con el dintel escalonado, como también plantea Perianes en el Cine Avenida de Zorita, si bien en el cinematógrafo zoriteño el motivo central carece de celosía, trocada en ondulación. De cualquier forma, al igual que en lo relativo a los citados Cine Mendo de Coria, al Cine España de Torrejoncillo o el también mencionado Cine Avenida de Zorita, el aparejador busca un elemento característico de la población con el que dotar de personalidad el frente del cine y lo encuentra en enclaves religiosos.

Así, el edificio más significativo de Valverde del Fresno probablemente sea la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, de los siglos XV-XVI, aunque su singularidad proceda en buena medida en su carácter inacabado: el resultado es fuertemente geométrico, no sólo por la inspiración herreriana del templo, sino por la contraposición entre portada y cabecera, con una nave central que aparece hundida, con una techumbre más baja de la que se esperaría en función de la prominencia de los extremos. El edificio, visto desde la distancia, ofrece un llamativo efecto de acordeón, efecto que también se descubre en el planteamiento que sugiere Perianes mediante el juego geométrico de la fachada del Cine Paramio (Fig. 10).



FIGURA 10. VALVERDE DEL FRESNO. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE CÁCERES (AHPCC), FONDO GOBIERNO CIVIL (GC): AHPCC-GC.2054. Fotografías sin copyright conocido.

#### 4.10. ZARZA LA MAYOR. CINE SALAMANCA

El Cine Salamanca de Zarza la Mayor representa para Fernando Perianes llevar a cabo un proyecto de construcción en su localidad de origen, además de ser, probablemente, de los primeros cinematógrafos que erigió, si no el primero de nueva planta. La ortofotografía del vuelo de 1945-1946 carece de nitidez suficiente, muy

desenfocada y en condiciones de luz probablemente desfavorables; aun así, se aprecia el trazado de las calles, hecho importante este por cuanto se trata de espacios más claros que los relativos a edificaciones propiamente dichas. Pues bien, en el espacio del Cine Salamanca se aprecia una zona blanzuca que puede implicar la existencia de un solar ya en desmonte, si no en construcción, pues el cine comienza su andadura probablemente en el año 1947. La ubicación del cine se encuentra en una zona de crecimiento urbano, en la actual Avenida del Doctor Perianes, perpendicular a dos calles de acceso al centro, en un espacio de cruce amplio. El nombre del cinematógrafo procede, seguramente, de los orígenes del médico promotor de la exhibición cinematográfica, Mario Guillén, quien lo erige como negocio familiar, el cual, además, según hemos señalado, expandirá a la cercana localidad de Ceclavín. La propia Zarza la Mayor no carecía de tradición de exhibición de películas, pues, con anterioridad al Cine Salamanca, desde las primeras décadas del siglo XX contaba con un salón tradicional en pleno centro de la población, junto a la Iglesia, que era conocido con el nombre de Cine Clavero o Cine Zarza, cuyo promotor se llamaba Serapio Bofill.

El Cine Salamanca ofrece una fachada cuadrada, organizada en tres lienzos verticales y dos cuerpos, con una estructura visual de seis espacios, separados por rebordes lisos encastrados, como campos de un escudo heráldico. Un estrecho balcón almenado que cruza la fachada a manera de marquesina y un leve frontón que corona el frente del cinematógrafo organizan la disposición de las ventanas: tres aspilleras en cada uno de los extremos superiores, sobre los lienzos exteriores, que sobresalen levemente en forma de torres. De alguna manera, mediante el aspecto heráldico, la propuesta de torres y aspilleras, las almenas de la balconada-marquesina, etcétera, Perianes pretende conferir un aspecto monumental al edificio. Y es que, en efecto, la proporción cuadrada aporta de por sí un carácter macizo al inmueble.

A este respecto, el inmueble busca dialogar con el entorno de una población que, como Zarza la Mayor, es rica en patrimonio arquitectónico, destacando en éste la Iglesia de San Andrés, del siglo XVI. Aunque el cinematógrafo se presenta como un monumento civil, no mencionamos el edificio eclesiástico por casualidad: la coincidencia de distribución de los cuerpos de la fachada de San Andrés y de las robustas columnas adosadas que escoltan como torres el lienzo central con los de la fachada del Cine Salamanca revelan una proximidad bastante palpable si se enfrentan las fotografías de uno y otro, demostrando que el Cine hace una evocación evidente de la iglesia, es decir, que se inspira en ésta; de ahí también la geometría entre cuadrada y rectangular que impera en sendos edificios. El aparejador conocía bien el inmueble eclesiástico; ello no sólo por sus orígenes, sino porque entre sus primeros trabajos tras la culminación de sus estudios se contó una intervención en el interior de la misma iglesia. Es más, de tratarse de su primer cinematógrafo, de alguna manera Perianes encuentra una forma de dialogar con el entorno que, según hemos estado considerando, caracteriza su poética constructiva (Fig. 11).



FIGURA 11. ZARZA LA MAYOR. Fotografías de la autora.

#### 4.11. ZORITA. CINE AVENIDA

La documentación con que se cuenta en torno a la puesta en marcha del Cine Avenida de Zorita refleja de manera sintomáticamente precisa las formas de actuación burocrática por parte de Fernando Perianes con el fin de soslayar su condición de aparejador para intervenir como auténtico arquitecto y proyectista de los edificios que diseña. De hecho, el proyecto final aparece firmado por el arquitecto Ángel Pérez, cuando la construcción es previa y de la exclusiva responsabilidad de Perianes. En otro lugar<sup>25</sup> hemos detallado ya el proceso de erección y puesta en explotación del Cine Avenida de Zorita –en cierta manera, se trata del trabajo del que procede el presente estudio en su conjunto–, en virtud de la documentación detallada que afecta a la legalización *a posteriori* de un inmueble que primero se construye y luego se atribuye su proyección a un arquitecto de la talla del mencionado Ángel Pérez. Lo cierto es que corre ya el año 1959 y no sólo Perianes ha depurado su trabajo, sino que el control administrativo se ha vuelto más exigente que doce años antes, cuando había entrado en funcionamiento el Cine Salamanca de Zarza la Mayor.

Según hemos destacado a lo largo del presente estudio, existen dos aspectos claves en los diseños de Fernando Perianes: la ubicación del inmueble en el entorno urbano –que, en el caso de Zorita, se produce prácticamente en la confluencia entre una calle y una de las avenidas centrales y carretera de la población, en una zona en la que se llegan a documentar entre los años cincuenta y sesenta hasta cuatro cinematógrafos (entre otros locales de ocio)– y cómo la fachada del edificio se presenta como foco de dicho entorno urbano. El frontal acanalado que caracteriza el centro de la fachada cinematógrafo puede inspirarse en el lugar

25. GARCÍA-MANSO, 2011, *cit.*

más emblemático de la localidad, aunque se encuentra fuera de esta; se trata de la ermita de Fuente Santa, cuyo manantial se caracteriza por estar protegido por una balaustrada de piedra evocada en el motivo estético del frente del cine; se trata, como hemos destacado en otras ocasiones, de una propuesta de inspiración en las vivencias religiosas de la localidad<sup>26</sup> (Fig. 12).

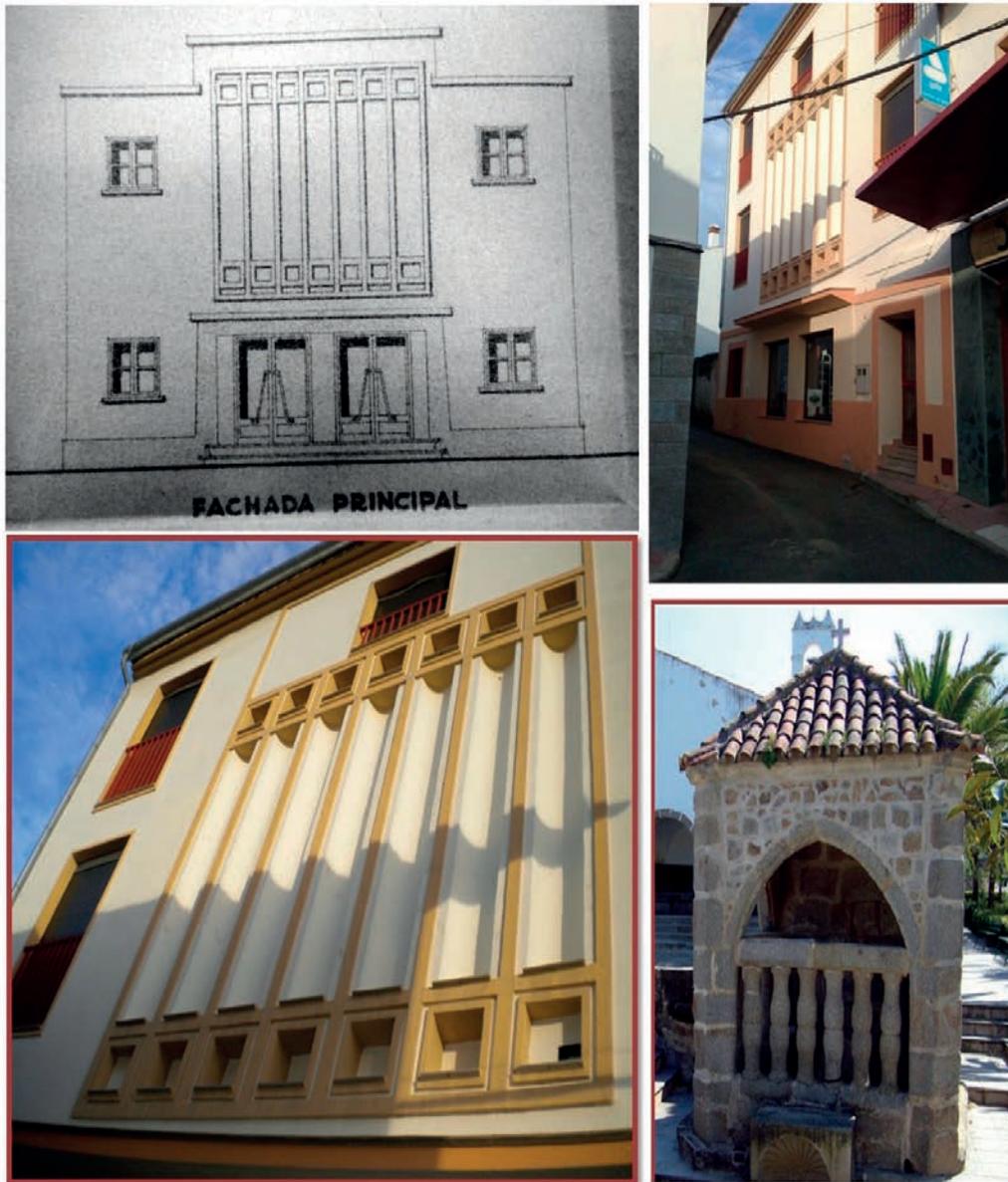


FIGURA 12. ZORITA. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE CÁCERES (AHPCC), FONDO GOBIERNO CIVIL (GC): AHPCC-GC.2056. Fotografías de la autora.

26. Cf. RAMOS RUBIO, José Antonio: *Zorita: Una antigua villa de la penillanura trujillano-cacereña*. Cáceres, Diputación Provincial, 2016.

## 5. CONCLUSIONES

Al margen de lo relativo a la construcción y funcionamiento de los locales de ocio en una región y una provincia eminentemente rurales en los momentos anteriores a la fuerte emigración de los años sesenta, la atención a los inmuebles diseñados por el aparejador Fernando Perianes en la provincia de Cáceres se presenta como indicio de un planteamiento urbanístico y estético singular, merecedor de atención por sí mismo. Así, en su producción se funden posibilidades de índole muy distinta: desde la reforma puntual, en las que se inicia, caso de Acehúche o el cine del poblado de colonización de Vegaviana, a la integral, como reflejan sus intervenciones en Coria o Torrejoncillo, por poner dos ejemplos, y el proyecto de edificios de nueva planta (Albalá, Aldeacentenera, Ceclavín, Zarza la Mayor o Zorita); desde edificaciones en entornos céntricos (reforzando un enclave monumental, como sucede en Valdefuentes) a zonas de acceso y crecimiento de las poblaciones (Aldeacentenera, Cañamero, Ceclavín o Valverde del Fresno); desde su trabajo para arquitectos como Ángel Pérez o Fernando Hurtado hasta propuestas propias camufladas bajo firmas ajenas o bajo legalizaciones de inmuebles supuestamente preexistentes.

La docena larga de cinematógrafos considerados en nuestro estudio se puede complementar con el análisis de otros trabajos, exclusivamente profesionales ya, que Perianes desarrolló en el Cine Morán, de Malpartida de Cáceres, o el Cine Ana-Mary de Alcuéscar, así como el de la puesta en marcha de salas de proyección en poblados de colonización recién inaugurados, alguno tan emblemáticos como el de Vegaviana, con su Cine Seco. Ello sin olvidar intervenciones en poblaciones de la provincia de Badajoz, aunque ciertamente «rayanas» como es el caso de San Vicente de Alcántara.

En otro orden de cosas, se puede decir que, desde una perspectiva geográfica, cuatro son los entornos comarcales de la producción de Perianes, que logra gracias a sus contactos con la administración provincial para la que trabaja: el entorno de Villuercas (con Zorita y Cañamero), del Alagón (con Coria y Torrejoncillo como referentes), de la Sierra de Montánchez (caso de Valdefuentes y, en particular, del hermoso Cine España de Albalá) y, sobre todo, de «La Raya» (es decir, a las localidades del entorno fronterizo: Valverde del Fresno, Piedras Albas o Zarza la Mayor), que puede constituir su producción más numerosa, destacando en el conjunto el Ideal Cinema de Ceclavín; ello sin olvidar edificios tan singulares como los del Cine Salamanca de Aldeacentenera y reformas como las del Cine España de Aliseda.

La influencia más palpable procede del arquitecto Ángel Pérez, para quien trabajó y con quien colaboró Perianes: de alguna manera, el emblemático Cine Norba de la capital cacereña inspira fachadas como los de Ceclavín y Albalá, pero sus motivos estéticos están presentes en otros inmuebles, como el de Zorita. Coinciden Perianes y Pérez en los rebordes de las ventanas, según se expresa, por ejemplo, en Aliseda; se trata de unos rebordes de inspiración regionalista, que empleó el arquitecto riojano de Cáceres en otros edificios cuyo uso no era de ocio cinematográfico.

No obstante, lo realmente llamativo es, además de la capacidad de trabajo que asume Perianes, cómo el aparejador propugna la integración de sus edificios con su entorno buscando para ello un icono que, de forma más o menos subliminal, enlace

el inmueble con la experiencia de quienes lo van a disfrutar. Se trata de motivos que afectan fundamentalmente a las fachadas y proceden de paralelismos religiosos, monumentales y geomorfológicos, los cuales pueden ser incluso reutilizados con posterioridad en otros proyectos, según hemos considerado. El propósito implícito resultante es el de establecer un diálogo entre modernidad y tradición, entre la novedad de la propuesta y la experiencia cotidiana de los habitantes de los pueblos que se convierten en espectadores cinematográficos.

Se trata de un diálogo que redundaba en la recuperación «virtual», o, en otras palabras, de la memoria que los habitantes tienen del sentido de unos edificios que organizaron el diseño de las calles de una población, la modernizaron, establecieron semejanzas con la arquitectura de la capital, y, al cabo, supusieron un importante lugar de encuentro<sup>27</sup>. Todo ello incluso en el caso de los edificios ya desaparecidos, como sucede con el Cine Mendo, de Coria. El resultado, al margen del conocimiento académico e histórico, deriva en un *storytelling* o relato creativo, de acuerdo con el que las evocaciones icónicas que, según hemos visto, plasma Perianes en las fachadas de los cinematógrafos funcionan como una «mise en abyme» heráldica, como una divisa de la población. Las consecuencias narrativas y, en general, didácticas, responden a pautas metodológicas plenamente en vigor a fecha de hoy<sup>28</sup>; también a las propias de la nostalgia<sup>29</sup>.

---

27. Cf. GARCÍA DOMÉNECH, Sergio: «Percepción social y estética del espacio público urbano en la sociedad contemporánea», *Arte, individuo y sociedad*, 26, 2014, pp. 301-316; GARCÍA-MANSO, 2018, *cit.*

28. Cf. CALDERÓN ROCA, Belén: «La importancia de la historia en la educación patrimonial: herramientas didácticas para la atribución de valores al patrimonio urbano», *Clio. History and History Teaching*, 41, 2015, recogido en <<http://clio.rediris.es/n41/articulos/calderon2015.pdf>> (consultado el 5 de julio de 2017).

29. Cf. MONTERO DÍAZ, Julio & PAZ, María Antonia: *Lo que el viento no se llevó. El cine en la memoria de los españoles (1931-1982)*. Madrid, Rialp, 2012.

## BIBLIOGRAFÍA

- Anuario Cinematográfico Hispanoamericano*. Madrid, Servicio de Estadística del Sindicato Nacional del Espectáculo, 1950.
- ARENAS CABELLO, Francisco Julio: «La titulación de Aparejador. Evolución histórica de sus atribuciones profesionales: desde el Decreto Luján de 1855 hasta la Ley 38/1999 de ordenación de la edificación», *Boletín de la Facultad de Derecho de la U.N.E.D.*, 26, 2005, pp. 15-31.
- ARIAS ROMERO, Salvador Mateo: *Granada: Sociedad, Cine y Arquitectura*. Granada, Zumaya Editorial, 2011.
- BALSALOBRE GARCÍA, Juana María: *Arquitectura de salones, pabellones cinematográficos y cines*. Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
- BLANCO ESTEBAN, Óscar & ROMÁN IBÁÑEZ, Wifredo: *Castillos de ceniza. Historia de los cines en la Montaña Palentina*. Salamanca, Cultura & Comunicación, 2013.
- BLANCO-LORENZO, Enrique M. & SABÍN DÍAZ, Patricia: «El hueco de fachada en la arquitectura del cine», en Álvarez Areces, Miguel Ángel (ed.), *Patrimonio y arqueología de la industria del cine*, Gijón, CICEES (Centro de Iniciativas Culturales y Sociales), 2010, pp. 151-160.
- CALDERÓN ROCA, Belén: «La importancia de la historia en la educación patrimonial: herramientas didácticas para la atribución de valores al patrimonio urbano», *Clio. History and History Teaching*, 41, 2015 recogido en <<http://clio.rediris.es/n41/articulos/calderon2015.pdf>> (consultado el 5 de julio de 2017).
- COLLANTES ESTRADA, María Jesús: *Arquitectura del llano y pseudo-modernista en Cáceres*. Cáceres, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Cáceres, 1979.
- GARCÍA DOMÉNECH, Sergio: «Percepción social y estética del espacio público urbano en la sociedad contemporánea», *Arte, individuo y sociedad*, 26, 2014, pp. 301-316.
- GARCÍA-MANSO, Angélica: «Arquitectura de ocio en Extremadura: El Cine Avenida de Zorita», *Norba-Arte*, 31, 2011, pp. 165-179.
- GARCÍA-MANSO, Angélica: «Los cines parroquiales de la Diócesis de Coria-Cáceres: una reconstrucción documental desde las Ciencias Sociales», *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, 24, 2016, pp. 219-246.
- GARCÍA-MANSO, Angélica: «Didáctica del patrimonio: El Cine Wetonia y otros edificios de ocio de Joaquín Silos Millán», *Norba-Arte*, 37, 2017, pp. 261-277.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, José Manuel: *Arquitectura contemporánea en Extremadura*. Mérida (Badajoz), Editora Regional de Extremadura, 2011.
- HURTADO URRUTIA, Miguel: «De nuestra memoria cultural. Ángel Pérez, Arquitecto (1897-1977)», *Ateneo, revista del Ateneo de Cáceres*, 11, 2010, pp. 10-13.
- LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar: «Pérez Rodríguez, Ángel», *Gran Enciclopedia Extremeña*, 8. Mérida (Badajoz), Ediciones Extremeñas, 1989-1992, pp. 89-90.
- LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar: «Urbanismo y arquitectura en Extremadura en torno a 1898, una etapa de tránsito», *Revista de Estudios Extremeños*, 54, 1998, pp. 973-1016.
- LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar: «Agua, higiene, espacio. Proyectos a caballo entre dos siglos del arquitecto Emilio M<sup>a</sup> Rodríguez en poblaciones de la cuenca del Tajo», *Boletín de Arte*, 34, 2013, pp. 135-160.
- LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar & CRUZ VILLALÓN, María: *La arquitectura en Badajoz y Cáceres: del eclecticismo fin de siglo al racionalismo (1890-1940)*. Mérida, Asamblea de Extremadura, 1995.

- MONTERO DÍAZ, Julio & PAZ, María Antonia: *Lo que el viento no se llevó. El cine en la memoria de los españoles (1931-1982)*. Madrid, Rialp, 2012.
- NARGANES ROBAS, David & JIMÉNEZ BERROCAL, Fernando: *El teatro en Cáceres. Archivos y documentación (1586-1926)*. Mérida, Junta de Extremadura, 2009.
- PAREDES PÉREZ, María Montaña: «Fuentes documentales para el estudio del cine en Cáceres», *Balduque*, 7, 2015, pp. 144-162.
- PÉREZ ÁLVAREZ, Juan Antonio, BASCÓN ARROYO, Francisco Manuel, CRESPO PÉREZ, Francisco Javier & CHARRO LOBATO, Cristina: «Project Casey Jones, 1945-46: el vuelo histórico fotogramétrico de la serie A en España y sus aplicaciones cartográficas», *Mapping*, 159, 2013, pp. 14-25.
- PÉREZ ROJAS, Francisco Javier: *Art Déco en España*. Madrid, Cátedra, 1990.
- RAMÍREZ, Juan Antonio: «Especie en extinción: de las grandes salas cinematográficas a los multicines», *Arquitectura Viva*, 60, 1998, p. 112.
- RAMOS RUBIO, José Antonio: *Zorita: Una antigua villa de la penillanura trujillano-cacereña*. Cáceres, Diputación Provincial, 2016.
- RAMOS RUBIO, José Antonio & MÉNDEZ HERNÁN, Vicente: «Aportaciones inéditas del Monasterio de San Francisco el Real de Cáceres. Planos», *Alcántara. Revista del Seminario de Estudios Cacerenses*, 64, 2006, pp. 55-93.
- ROSA ROQUE, Julio: *Guía de Cáceres y provincia*. Cáceres, a expensas del autor, 1951.
- SÁIZ VIADERO, José Ramón (ed.): *La exhibición cinematográfica en España: de los barracones de feria a los palacios de cine*. Santander, Consejería de Cultura, Turismo y Deportes, 2009.
- SÁNCHEZ-GARCÍA, Jesús Ángel: «Las salas de cine en España: Evolución histórica, arquitectura y situación actual», *Patrimonio Cultural de España*, 10, 2015, pp. 97-109.
- VIRGÓS SORIANO, Luis Ignacio & GARCÍA CEPEDA, Francisco: «La ortofotografía y la cartografía catastral», *Catastro*, 83, 2015, pp. 7-30.



# LOS SALONES DE HUMORISTAS DURANTE LA POSGUERRA ESPAÑOLA (1940-1953) Y EL MÉDICO Y CARICATURISTA JOSÉ DELGADO ÚBEDA «ZAS»

## THE HUMORISTIC HALLS' DURING THE SPANISH POSTWAR PERIOD (1940-1953) AND THE DOCTOR AND CARICATURIST JOSÉ DELGADO ÚBEDA «ZAS»

José-Carlos Delgado Gómez<sup>1</sup>

Recibido: 18/09/2018 · Aceptado: 11/01/2019

Doi: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2019.22657>

### Resumen

Los *Salones de Humoristas* iniciados en España en 1914 y promovidos por José Francés, acogieron a las firmas más significativas de las distintas facetas del arte, no solo del humor y la caricatura. El presente artículo tiene como objetivos: poner en valor a las y los artistas que participaron en dichos Salones en la posguerra española desde 1940 a 1953 y la importancia que en ellos tuvo el polifacético y «creador de la caricatura moderna española», según palabras de Luis Lasa, el médico, caricaturista y experto en papiroflexia José Delgado Úbeda, de seudónimo artístico «ZAS». Metodológicamente se han estudiado los catálogos y documentación inédita propiedad de los descendientes de «ZAS» así como los archivos de distintas instituciones. El resultado del trabajo ha puesto de manifiesto la influencia del contexto político-social y económico en dichos Salones. Pudiendo concluir en la importancia que estos tuvieron para la actividad artística española e internacional de la época.

### Palabras clave

Salones de Humoristas; caricatura; posguerra española; catálogos; José Francés; «ZAS».

### Abstract

The *Humorists Halls'* started in Spain in 1914 and promoted by José Francés, received the signatures most significant of the different artistic facets not only of humor and of caricature. The present article has as objectives: to value the artists who participated in said Halls in the Spanish postwar period from 1940 to 1953 and the importance that the multifaceted one had in them «the creator of the modern

---

1. Instituto de San Isidro y Universidad Nacional de Educación a Distancia. C. e.: [jdelgado409@alumno.uned.es](mailto:jdelgado409@alumno.uned.es)

Spanish caricature», in the words of Luis Lasa, the doctor, caricaturist and origami expert José Delgado Úbeda, of artistic pseudonym «ZAS». Methodologically the catalogs and unpublished documents owned by the descendants of «ZAS» have been studied as well as the files of different institutions. The result of the work has revealed the influence of the political - social and economic context of the above mentioned halls and international of the period.

### Keywords

Humorists Halls'; caricature; Spanish postwar; catalogue; José Francés; «ZAS».

.....

## INTRODUCCIÓN

La fundación de la Institución Libre de Enseñanza (1876-1936) hace surgir una nueva inquietud intelectual, pedagógica y artística en España a través de los centros que crea, como fueron el Instituto de Reformas Sociales (1903), la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (1909-1939), las Misiones Pedagógicas (1931), la Residencia de Estudiantes (1910-1936) o la Residencia de Señoritas (1915-1936). La extensa nómina de intelectuales que participaron de sus ideales o que se formaron en ella abarcó tres generaciones: la Generación del 98; la Generación del 14<sup>2</sup> liderada por José Ortega y Gasset y Gregorio Marañón, que hicieron que España entrara en la modernidad; y la Generación del 27, que José López Rubio definió, con humorismo, como «La otra generación del 27»<sup>3</sup> dentro de lo que ya ha tomado carta de naturaleza, la Edad de Plata de la Cultura Española (1898-1936).

La Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial truncarán este desarrollo intelectual y artístico y condicionarán toda la situación de la sociedad, la política, el arte o la religión; lo que situará a España en la órbita ideológica, bélica, económica e incluso artística de las potencias del Eje; cómo se verá en el apartado correspondiente a los Salones (1940-42), de dichos años.

En el panorama artístico mundial de este momento –década de los 40– continúa el empuje de las vanguardias y los «ismos» del racionalismo, neorromanticismo, surrealismo, realismo socialista y comienzan el informalismo, el expresionismo abstracto, el Art brut y el brutalismo en arquitectura; que tendrán reflejo en los modos y temáticas artísticas de las obras expuestas en los Salones por los expositores/as.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

El estudio de la génesis, desarrollo, culminación y decadencia de los llamados *Salones de Humoristas* en España viene siendo objeto de interés creciente en los trabajos y en las tesis doctorales de estos eventos artísticos citadas en la bibliografía. *Los Salones de Humoristas* de Madrid (y sus homónimos de Barcelona, Bilbao, Murcia, Reus, San Sebastián, Zaragoza, París, Lisboa, Nueva York, Buenos Aires o Cuba) tienen su germen en el panorama cultural y político-social de la época descrito anteriormente y varios de los artistas que intervienen en los Salones, desde el primero que lleva esta denominación (1914), se han formado intelectualmente en dichos centros. Anteriormente existían las «Exposiciones de Humoristas», a partir de 1907, y los primeros «Concursos de Humoristas»; referencias a los mismos los tenemos desde 1913, destacando el convocado por el diario *ABC* (1928) denominado «Del ingenio español». Estos Salones cuya denominación «...de Humoristas» no se correspondía con lo que el público visitante esperaba, exclusivamente, y que dieron

2. Exposición en la Biblioteca Nacional de España (BNE): «Generación del 14. Ciencia y Modernidad» (14 de marzo al 1 de junio de 2014). Organizada, entre otras entidades, por la «Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón».

3. LÓPEZ RUBIO, José, la definió así en su discurso de ingreso en la RAE (5 de junio de 1983).

también motivo, de indiferencia, o cuando no, de desprecio. Así, por ejemplo, es la conocida anécdota de Jacinto Benavente que, al entrevistarle para la revista *El Gato Negro* y preguntarle si había visitado el IV Salón de Humoristas (1918), contestó: «No, porque ¿sabe usted como lo llaman?, pues... *El Huerto del Francés*.» Anécdota que el mismo Francés recoge en su prólogo al catálogo del IX Salón (1923)<sup>4</sup>.

## LA IMPORTANCIA DE LA CARICATURA

Aunque José Francés insistía en la necesidad de abrir los Salones al mayor número posible de artistas y a sus diversas especializaciones artísticas es indudable que el humorismo y «su hija» la caricatura, en sus distintas aplicaciones: social, política, costumbrista, simbolista, personal o chiste gráfico, adquirirían un protagonismo indudable. Francés y Luís Lasa coinciden en otro aspecto de la caricatura, que califican de «antigua» y ya no válida para el siglo XX, la deformativa –esto es, cabezas enormes y cuerpos minúsculos– que parece invitar a la burla grosera. Un paso más se da con la caracterizante, donde el ojo del caricaturista capta las principales «características» del modelo y plasma «sus parecidos» en el dibujo final. Por último, se llega a la simbólica, en la que el artista profundiza en el espíritu del sujeto caricaturizado y lo idealiza sacándolo a su contemplación. Es la más difícil de conseguir y es la verdadera caricatura personal (o «charge») y la que muchas veces produce un gran rechazo en el modelo elegido: es la caricatura que emplea «ZAS», por ejemplo. Termina Francés sintetizándolas: «primero hizo reír, después hizo ver y ahora hace pensar»<sup>5</sup>.

Durante los siglos XIX y XX la prensa, tanto en diarios, semanarios, periódicos, panfletos, revistas y/o publicaciones de aparición mensual o alterna, tanto satírico como «serios», hicieron uso de la caricatura, bien para denigrar o ensalzar a los enemigos o amigos generalmente políticos o personajes afamados de larga o escasa popularidad, así como los acontecimientos más señalados del momento, como hizo el padre de la caricatura española, Francisco Ortego, en la segunda mitad del siglo XIX. Muchos de ellos tenían secciones fijas, donde uno o varios caricaturistas plasmaban sus dibujos de manera continuada: nombres como Lluís Bagaría, Romá Bonet «Bon», Pedro Antonio Villahermosa «Sileno», o Joaquín Xaudaró, eran seguidos con avidez por un gran número de lectores y sus «monos» o «tiras» comentados con apasionamiento. Fueron los grandes siglos de la caricatura, publicaciones como *Papitu*, *La Campana de Gràcia* o *L'Esquella de la Torratxa* en Barcelona; *Don Quijote*, *La Esfera*, *Blanco y Negro*, *Gracia y Justicia* o *La Codorniz* –«la revista más audaz para el lector más inteligente»– en Madrid; en Buenos Aires *Caras y Caretas*; en Bélgica el *Til Ulenspiegel*; el *Punch* inglés; el *Simplicissimus* alemán o el *Pasquino* italiano.

4. FRANCÉS, José: «Nueve años de humorismo (1914-1923)». Prólogo al catálogo del IX Salón de Humoristas, Madrid 1923, s/p.

5. FRANCÉS, José: «Humorismo y caricatura». Prólogo al catálogo del XXIX Salón. Madrid, 1947. p. 7.

Con respecto a las revistas *Gracia y Justicia*<sup>6</sup> y *La Codorniz*<sup>7</sup>, ambas tuvieron una vida azarosa: la primera fue de tendencia ultraderechista y antirrepublicana y tuvo en nómina excelentes dibujantes, que expusieron también en los Salones de Humoristas, como Aureger, Fervá, «K-Hito», Orbegozo o Soravilla. En la segunda, la más emblemática e innovadora revista española del humor contemporáneo, figuraron nombres tan conocidos como Goñi, Herreros, López Rubio, Mingote, Serafín –todos ellos participaron en los Salones en la época aquí estudiada–, Mihura, Gila, «Tono», Neville o «Chumy...». *La Codorniz* tuvo dos épocas muy diferenciadas: la dirigida por Mihura hasta 1944 con humor disparatado, apolítico y misógino; y la de Laiglesia, «con aspectos más populistas y buscando la subversión... hasta donde fuera posible» (Laguna y Reig, 2015, p. 347).

## LOS ARTISTAS

La apertura de los Salones a todos los creadores fuera cual fuera su especialidad propició, a lo largo de los años, la presencia de nombres artísticos muy importantes y conocidos, lo que contribuyó a dotarlos de prestigio e interés para el público y la crítica. Entre ellos podemos destacar en *el batik* a los hermanos Gutiérrez Larraya o Pérez-Dolz; en la caricatura personal encontramos a Bagaría, Bon, Fresno, Lasa, García Hernández «Sirio», Dávila, Gil, Gros, Córdoba, Manuel Mingote, Exoristo Salmerón «Tito», Méndez o «ZAS»; en el dibujo satírico y/o humorístico a Castela, Ricardo García «K-Hito», Herreros, María Ángeles López Roberts «Neneta», Ángel Antonio Mingote, Serafín Rojo, Sancha, Ochoa, Xaudaró, Vicente Ibáñez, Sanchidrián o Galindo. En otros campos como el de la escultura encontramos entre sus participantes a Asorey, Miranda o Benito Bartolozzi; en el grabado a Castro-Gil, Goñi, García «Juan José» o Manchón; en la ilustración destacaron Ribas, Salvador Bartolozzi, Bujados, Luís Delgado, Teodoro Delgado, Penagos, Robledano, Sáenz de Tejada, Ricardo Summers Ysern «Serny» o Francisco López Rubio; mientras en la pintura destacaron Frau, López «Juan Luis», Palencia, José López Jiménez «Bernardino de Pantorba», Pinazo Martínez, Pedro Quintanilla, Antonio Saura, Gregorio Prieto, Julio Prieto Nespereira, Manolo Prieto, Filiberto Montagut «Fili», Redondela, Segrelles, Solana, Giráldez o Vázquez Díaz. Algunos de ellos colaboraron también en la ilustración de los tebeos de la época.<sup>8</sup>

6. *Gracia y Justicia*, (1931-1936). Semanario político-satírico «órgano extremista del humorismo popular» fue fundada por Francisco Herrera Oria (1890-1975), miembro de *La Editorial Católica*, editora de *El Debate* (1910-1936) y luego de *Ya* (1935-1996), y dirigido por Manuel Delgado Barreto (1879-1936).

7. *La Codorniz* (1941-1978). Revista de humor, heredera de *La Ametralladora* (1937-1941), ambas dirigidas por Miguel Mihura (1905-1977). *La Codorniz* tuvo varios directores, el propio Mihura (hasta 1944), Álvaro de Laiglesia (de 1944 a 1977), Manuel Summers (de 1977 a 1978) y Carlos Luis Álvarez «Cándido» (en 1978). Nacida en plena época franquista tuvo serios problemas con la censura, de tal manera que estuvo a punto de dejarse de publicar por las continuas interrupciones de esta.

8. MARTÍN MARTÍNEZ, Antonio. «Tiempos heroicos del tebeo español (1936-1946)». *Revista de Educación*, 196 (1968), 61-74 (pp. 63 y 68).

Esta clasificación, que busca únicamente hacer resaltar la importancia que tuvieron los *Salones de Humoristas* a lo largo del siglo XX, no pretende ser exclusiva ni exhaustiva en el nombre de los artistas ni crear compartimentos artísticos cerrados, ya que muchos de los nombrados participaban activamente en otras de las categorías artísticas y también en las literarias –valga el ejemplo de Castelao–. Varios de estos artistas, asiduos a los Salones de la posguerra, ya habían sido galardonados en las convocatorias, en principio bianuales, de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y en otros eventos artísticos de gran relevancia, tanto artística como social. Estos reconocimientos enorgullecían a José Francés, que en los prólogos a los catálogos de los Salones y en la publicación anual del *Año Artístico* (1915-1928)<sup>9</sup> –que edita, dirige y redacta él mismo– recoge el fallo del jurado de la Exposición Nacional de Bellas Artes. Estos reconocimientos artísticos se prolongaron durante el final de la Monarquía Alfonsina, la Segunda República y la posguerra española. Después de 1953 continuaron celebrándose *Salones de Humoristas* organizados por la Asociación de Escritores y Artistas Españoles, siendo sustituidos por los Salones Nacionales de Humoristas, cuyo primer Salón tuvo lugar en 1967, auspiciado por la Agrupación Nacional Sindical de Bellas Artes que entonces dirigía Juan de Ávalos.

## LOS SALONES DE LA POSGUERRA

En el periodo estudiado, que abarca desde 1940 a 1953, se celebraron once Salones de Humoristas de manera casi anual<sup>10</sup>, llevando «con romana numeración»<sup>11</sup> (como diría Francés) correlativa del XXV al XXXV. El número de participantes fue desigual en cada uno de los salones a lo largo de este período. Del total de artistas, la mayor afluencia corresponde al XXX *Salón de Humoristas* celebrado en 1948 con un total de 86, de los cuales 6 son mujeres. La muestra de 1942 fue la que tuvo un menor número de participantes con solo 41 expositores. En lo que al número de obras presentadas se refiere, varían entre las 232 que formaron parte del Salón XXV correspondiente a 1940, a las 128 presentadas en el XXXV Salón de 1953. Lo habitual era que cada artista presentara una media de dos obras, a excepción de los Salones de 1940-1942 en los que llegó a 5 por expositor. En cuanto a José Delgado Úbeda «ZAS», aparte de la exposición necrológica a él dedicada en el XXXV Salón de 1953 con 15 obras expuestas, su mayor aportación se realiza en la edición de 1940 con 9 obras. Era frecuente su participación en el resto de los Salones con entre 3 y 5 obras, a excepción de la edición celebrada en 1942 en la que no presentó ninguna.

En ocasiones las cifras que se indican no se corresponden con la realidad, ya que varios artistas participaban en los Salones fuera de concurso, según la referencia

9. Publicación anual del mayor interés para conocer la actividad artística del primer tercio del siglo XX. Recoge de manera minuciosa y exhaustiva (con anotación mensual) todos los eventos artísticos que se han celebrado se celebran o van a celebrarse en España y el mundo; aparte de críticas, comentarios, biografías, conferencias, artículos, prólogos, dibujos, fotografías...

10. Sus ediciones tuvieron lugar en los años 1940, 1941, 1942, 1946, 1947, 1948, 1949, 1950, 1951, 1952 y 1953.

11. FRANCÉS, José: «He aquí el XXVII SALÓN DE HUMORISTAS». Prólogo al catálogo del XXVII Salón de Humoristas, Madrid, 1942, p. 5.

de las críticas en periódicos y revistas y por tanto no se recogen en los catálogos correspondientes. Por otra parte, existen discrepancias entre el número y el título de las obras reflejadas en los catálogos y las que aparecen en las crónicas y críticas de arte de la época (Tabla 1) y (Gráfico 1).

AÑO	NÚMERO	TOTAL		EXPOSITORAS		OBRAS DE «ZAS»
		EXPOSITORES/AS	OBRAS	TOTAL	OBRAS	
1940	XXV	45	232	(1)	(6)	(9)
1941	XXVI	53	202	(4)	(10)	(6)
1942	XXVII	41	157	(1)	(1)	(0)
1946	XXVIII	70	176	(6)	(13)	(3)
1947	XXIX	78	182	(5)	(11)	(3)
1948	XXX	86	170	(6)	(12)	(5)
1949	XXXI	65	149	(5)	(9)	(3)
1950	XXXII	76	188	(7)	(13)	(3)
1951	XXXIII	82	163	(5)	(11)	(4)
1952	XXXIV	55	167	(6)	(14)	(3)
1953	XXXV	48	128	(5)	(9)	(15)

TABLA 2. LOS SALONES DE HUMORISTAS (1940-1953).  
Fuente: elaboración propia a partir de los catálogos de los Salones de Humoristas.

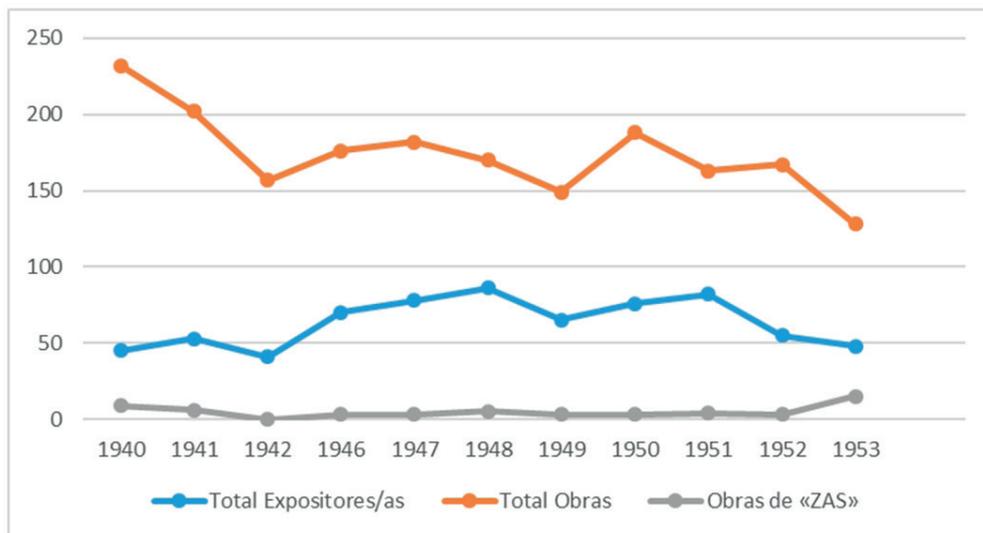


GRÁFICO 1. LOS SALONES DE HUMORISTAS DE LA POSGUERRA ESPAÑOLA (1940-1953). Fuente: elaboración propia a partir de los catálogos de los Salones de Humoristas.

En cuanto a su ubicación, se celebraron diez de los Salones en la Sala Goya del Círculo de Bellas Artes de Madrid y uno de ellos, el correspondiente a 1942, en la sede de la Asociación de la Prensa de Madrid en la plaza del Callao, Madrid. Generalmente solía convocarse en marzo, aunque también hubo Salones en enero, junio y octubre, y cinco de ellos se prolongaron en el mes siguiente.

Además de los datos obtenidos a partir de la consulta de los catálogos originales, se ha completado la investigación a través de las fuentes documentales que se especifican en la referencia bibliográfica y en las bibliotecas, museos, exposiciones, hemerotecas, cinemateca, y otras instituciones públicas y privadas; especialmente en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid<sup>12</sup>.

Los Salones entraron en crisis y no se convocaron durante tres años consecutivos: 1943, 1944 y 1945, aunque se observa que si conservaron la numeración correlativa. Coinciden estos años con el comienzo del declive y del final del poderío alemán e italiano en la Segunda Guerra Mundial, y consecuentemente la cada vez menor influencia de su propaganda e influencia ideológica en España. Hubo otros motivos para no convocarlos que aclara José Francés en el prólogo al XXVIII Salón en el que, con el título «Reiteración»<sup>13</sup>, afirma el «carácter liberal» de los Salones y señala que su organización recaería en la Asociación de Escritores y Artistas Españoles creada en 1871. Es de señalar aquí que se celebraron, en este mismo tiempo, tres exposiciones anuales del *Salón de los Once* organizadas por la Academia Breve de Crítica de Arte que impulsaba Eugenio D'Ors y en 1943 se organizó en el Círculo de Bellas Artes de Madrid la exposición ¡*Así eran los rojos!*; de idéntica temática a la predominante en el XXV Salón, 1940.

Las portadas de los catálogos de los Salones están dibujadas por Orbegozo (1940) y Sanchidrián a partir de una caricatura de K-Hito (1942), mientras que entre 1946 y 1953 todas son realizadas en grabado al boj por Manchón. Los precios de las obras, algo muy importante en la organización y sostenimiento económico de los Salones, ya que la organización percibía un porcentaje sobre el precio de las obras vendidas, oscilaban entre las trescientas mil pesetas para la pintura al óleo *Fernando VII* de Sanchidrián a las diez mil de Núñez Castelo por *Visión de un cuadro de Van Dyck en movimiento* o las 25 pesetas de las obras de María José Velasco, Menéndez Chacón y Garrido. El precio de los catálogos oscilaba entre la gratuidad para las primeras ediciones y una o dos pesetas más adelante.

12. El Bibliotecario de la Fundación Lázaro Galdiano (Madrid), Juan Antonio Yeves, autorizó la consulta del legado «LASA» realizada por la viuda de este, dónde se conservan numerosos testimonios, escritos y gráficos, de afecto y reconocimiento mutuos entre LASA y «ZAS».

13. FRANCÉS escribe en el prólogo: «Sabido es –pero en cierto modo desatendida, desestimada su significación peculiar y fundacional– que el Salón de Humoristas representa uno de los rasgos más característicos y más hondamente arraigados en la vida artística española. / Últimamente se desvirtuó aquel significado y se rectificó, contrariándolo, el criterio de su fundador, añadiendo premios y medallas y –lo que era más grave– se pretendió dar la razón a los que nunca la tuvieron, limitando casi exclusivamente a los caricaturistas la convocatoria y la instalación. / [...] El *Salón de Humoristas* respondió desde el primer instante a la necesidad de situar debidamente al caricaturista y al ilustrador / Pero ahora, en la veintioctava exposición, toma su primitivo y verdadero carácter: el de una manifestación libre, plural, independiente, enemiga de recompensas oficiales, de escalafones y categorías. / ... No en vano luché durante más de treinta años contra las absurdas contumacias de los que persistían en creer que estas exposiciones, creadas para difusión y enaltecimiento del dibujo en todos sus géneros, sólo debían tener la finalidad del chiste ilustrado» //, pp. 5-8.

## ORGANIZACIÓN DE LOS SALONES

Se puede establecer una diferenciación en la organización de los Salones de la posguerra y, consecuentemente, en su intención artística y en su claro matiz ideológico, consecuencia lógica de la situación sociopolítica, económica y artística española, europea y mundial del momento. En estos tres primeros años –de 1940 a 1942– es significativo y va unida a la terminación recentísima de la Guerra Civil española y la inminente intervención de España en la Guerra Mundial, a favor de las potencias del Eje. El XXV Salón de 1940 todavía es organizado por miembros de la ya extinta Unión de Dibujantes Españoles –fundada en 1926– como José Francés, K-Hito, el «camarada» Salvador J. Díaz (que en ese momento era Jefe de la Sección de Bellas Artes de la Central Nacional Sindicalista) y Antonio Bellón. El catálogo de este Salón está repleto de alusiones «a los rojos», como se verá en el apartado dedicado a la temática de dichos eventos artísticos, y estaba subvencionado por la empresa «Alas» de publicidad, cuyo logo figura en la contraportada ya que lo edita, «asociándose de esta forma al tributo que los dibujantes rendimos a los camaradas caídos por Dios y por España».

Los Salones de 1941 y 1942 estuvieron claramente influenciados por la intervención española en la contienda de la Segunda Guerra Mundial y fueron organizados por el Sindicato de Profesiones Liberales de la CNS. El primero de ellos<sup>14</sup>, al que se le había dado el calificativo de «internacional» por contar con la participación de artistas alemanes, italianos y españoles, fue inaugurado por el entonces Delegado Nacional de Sindicatos, Gerardo Salvador Merino, que hizo una loa a la participación alemana e italiana. Es significativo que, por única vez, en la portada y contraportada de este Salón no figure ninguna representación artística sino el logo de la CNS. En la siguiente edición los logos de la CNS y de Falange Española se remiten a la primera página y a la contraportada.

Es ilustrativo al mismo tiempo observar la composición de la Comisión Organizadora de este último Salón: aparte del sempiterno José Francés, aparecen Víctor Ruiz Albéniz, Presidente de la Asociación de la Prensa donde se ubica la muestra; Ramón Manchón, Jefe de la Sección de Bellas Artes del Ministerio de Educación Nacional; K-Hito, director del semanario *Dígame*; el crítico de arte del diario *El Alcázar* Manuel Sánchez Camargo y los «camaradas» Carlos Sáenz de Tejada y Miguel Lucas San Mateo «Sacul», respectivamente Jefe y Secretario de la Sección de Bellas Artes del Sindicato de Profesiones Liberales de la CNS. Esta composición de la Comisión era importante ya que evitaba injerencias extrañas al estamento artístico y garantizaba, mínimamente, la selección y organización de artistas y obras del mismo Salón basadas en criterios profesionales.

Rasgo distintivo de estos dos Salones es la concesión de premios y medallas –estas últimas diseñadas por el escultor villarrealense Ortells–, algo contrario a la filosofía

---

14. Salón inaugurado el sábado 14 de junio de 1941, en víspera de la «Operación Barbarroja», invasión de Rusia (22 de junio de 1941, domingo) y un mes antes de salir hacia el frente ruso la «División Azul» (250ª división de infantería, para el mando alemán) el domingo 13 de julio del mismo año.

que había querido dar Francés desde su comienzo a los Salones. Existía una extensa Junta de Honor en la que figuraban desde el Ministro de Asuntos Exteriores español, los embajadores de Italia y Alemania, los directores de los Institutos de Cultura de ambas naciones o el Director General de Bellas Artes, hasta representantes del del Sindicato Español Universitario (SEU), terminando con el Alcalde de Madrid. El fallo del Jurado en 1941 supuso que a todos y a cada uno de los ocho artistas expositores alemanes y cinco italianos recibieran recompensas, naturalmente separadas en categorías de oro, plata y bronce. Otra cosa fue las de los cincuenta y tres artistas españoles, pues la medalla de oro se le concedió a «K-Hito», las de plata a Fresno «Sacul» y «ZAS», las de bronce a Galindo, Sanchidrián, Ferrer Sama, Vega, Córdoba y Lasa; por último, las de bronce, para noveles, a Cerra y a Ruiz de Velasco. La entrega de las recompensas se realizó en diciembre del mismo año<sup>15</sup>.

Tras el lapsus indicado de tres años en blanco, se reanudan los Salones en 1946 con ocho ediciones consecutivas hasta 1953, esta vez con una clara unidad de criterio y organización a cargo de la AEAE. Las tres últimas ediciones hasta 1953 se realizaron en colaboración con la Asociación de Dibujantes Españoles (ADE), fundada en 1948 y que había sustituido a la UDE, contando ambas asociaciones entre sus miembros a «ZAS» como socio fundador<sup>16</sup>.

En las comisiones organizadoras aparecen algunos nuevos nombres como Aniceto Marinas, Mariano Sánchez de Palacios o Cecilio Barberán que se unen a los ya mencionados Francés, Manchón, Estévez Ortega, Sócrates Quintana o Juan Bautista Acevedo.

## TEMÁTICA DE LOS SALONES

En los Salones primaba la actualidad, motivo por el cual concurrían a ellos artistas que iniciaban su andadura y querían darse a conocer. En el apartado del dibujo, la ilustración, el humorismo y la caricatura, fuera o no personal, esto era prioritario. Lo que explica que en el primer Salón de la posguerra celebrado en 1940 el trauma de la recién terminada Guerra Civil estuviera presente desde el prólogo nombrando a los artistas desaparecidos durante el conflicto: Amparo Brime, «Aureger», Oscar y Fervá. Las referencias a «los rojos» son constantes, con diecisiete obras de siete artistas.

Los hechos más importantes comentados y vividos de la actualidad, así como las personalidades y personajes más o menos famosos de la vida artística, social y política, económica, científica, médica, docente, religiosa, militar, musical, deportiva, taurina, teatral<sup>17</sup>, gastronómica o cinematográfica (no sólo española sino también

15. En la notificación que recibe «ZAS» para recoger su medalla de plata (el 11 de diciembre de 1941, jueves, a las 17.30 h.) en el local de la CNS de la calle de José Antonio, n.º 69, 6.º piso –actual Gran Vía de Madrid– en el reverso de esta, se ha puesto a elaborar un crucigrama personal.

16. «ZAS» fue socio fundador de la UDE, socio n.º 5 (1926) y de la ADE, n.º 36 (1948).

17. No se puede obviar la caricatura teatral, con sección fija en muchos periódicos y revistas, y cuando el teatro era mucho más importante socialmente que el cinematógrafo y se «caricaturizaban» a las mejores actrices y actores del momento, como hizo «ZAS» en su juventud para la prensa del momento.

norteamericana), pero también protagonistas históricos, reales o de ficción, al igual que las referencias al costumbrismo y la vida cotidiana, eran aprovechados para hacerlos «aparecer» en caricaturas, retratos y dibujos, como algo consuetudinario a los Salones desde su creación. Así se demuestra en algunos ejemplos presentados por «ZAS» a esta segunda etapa de los Salones: caricaturas personales de numerosos doctores en medicina como Marañón, Azcona, Estella, Jiménez Díaz, Cejudo, Vallejo-Nájera, Gómez Duarte o Palanca; escritores y críticos de arte como Sassone, Foxá, Enrique y José Estévez Ortega y Francés; políticos de la talla de Joaquín Ruíz Giménez, el marqués de Lozoya, Serrano Suñer, el conde de Vallengano y el de Romanones; así como los artistas Marceliano Santamaría, López Mezquita, Labiada, Bujados, Bartolozzi y Ochoa. Es imposible, por su extensión, transcribir aquí todos los nombres pasados por el lápiz o el pincel, pero los primeros en el podio, por el número de reproducciones, fueron: José Francés, «Manolete», Imperio Argentina, Perico Chicote, el marqués de Lozoya y Fernando Fernán Gómez.

## LAS ARTISTAS EXPOSITORAS EN LOS SALONES

Ya se ha indicado, al hablar de los Salones de la posguerra, que la participación femenina porcentualmente fue muy escasa pero no exenta de calidad e interés. Entre las asiduas y fieles a la participación anual a los mismos, aparte de «Neneta» que continúa haciéndolo hasta el XXXII Salón de 1950 y que ya lo hacía en los Salones anteriores a la contienda civil, al igual que María Rosa Bendala, son habituales los nombres de Carmen Amaré, María Luisa Butler, María Pilar Gallastegui, Paula Millán y María Joaquina Velasco. Con una sola aparición figuran Araceli Casajús, Milagros Daza, María Gascón, Concha Gutiérrez, Dora Martínez, María Pidal y «Maryan»; si bien cabe destacar que ninguna de ellas se dedica a la caricatura, pero si al dibujo, a la pintura y a los figurines.

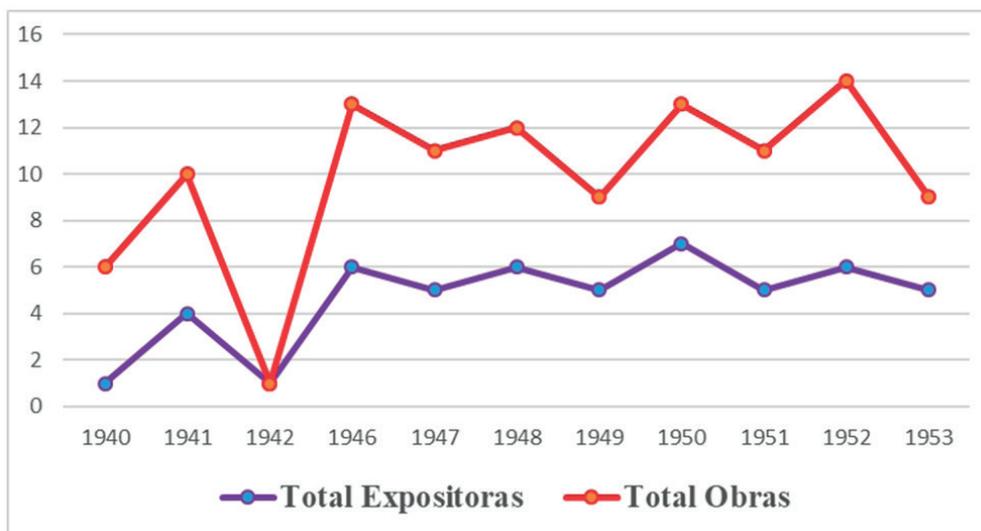


GRÁFICO 2. LOS SALONES DE HUMORISTAS DE LA POSGUERRA ESPAÑOLA (1940-1953). Fuente: elaboración propia a partir de los catálogos de los Salones de Humoristas.

El XXVI Salón celebrado en 1941 destaca por su internacionalidad, pues en él figuran cuatro expositoras encabezadas por las alemanas Hanna Nagel con una obra y Elisabeth Voight con cinco grabados en madera, respectivamente. Voight recibe unánimes alabanzas de crítica y público por su obra *La muerte y los enamorados*. Junto a ellas las españolas «Neneta», que expone dos dibujos, y Lucienne Chablos que presenta dos obras. En las crónicas y críticas periodísticas se señala una tercera expositora que no aparece en el catálogo oficial y a la que se refieren como «Manchou».

El número de participantes femeninas suele ser cinco o seis, salvo en dos Salones en los que únicamente se presenta una y el número de obras por expositora suelen ser dos, si bien en el Salón de 1940 Bendala presenta seis, y ésta no figura citada en ningún otro Salón posterior (Gráfico 2).

### «ZAS» Y LA CARICATURA PERSONAL

La evolución artística de «ZAS», autodidacta y desde el primer momento dueño de la línea y del color, se puede seguir gracias a su álbum personal *Garabatos*, datado 1918. En él se reflejan multitud de tipos populares, así como alguna de sus contribuciones fehacientes a los Salones, la primera en el V Salón de 1919 donde acude con el nombre de «José Juan» y presenta sus trabajos con gran número de personajes. Pero

también comienzan a aparecer caricaturas personales individualizadas<sup>18</sup>, que le llevarán a desarrollar un gran sincretismo en la representación de la figura y a destacar uno o dos rasgos personales con los que se identifica al modelo. Es muy probable que la profesión médico-quirúrgica de «ZAS» haya influido en la estilización y sintetización de las figuras –como apunta Francés–, pero él mismo se autocaricaturiza simplemente con una línea, un ojo o con medio rostro, como ocurre en el Salón de 1940. Lo hace a la manera del dibujo japonés cuyo maestro fue Hokusai, un ejemplo de ello es la caricatura 202 que cierra

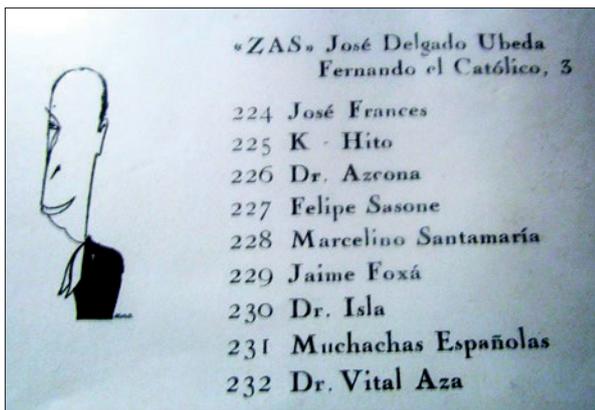


FIGURA 1. «ZAS». AUTOCARICATURA Y OBRAS EXPUESTAS. Catálogo del XXV Salón (1940). Colección privada

el XXVI Salón de 1941 con el título *Una caricatura sacada por los pelos* (Figuras 1 y 2).

«ZAS» tuvo una reputación como maestro indiscutible de la caricatura personal, al igual que en la papiroflexia (Figuras 3 y 4) –lo que D. Miguel de Unamuno denominaba «cocotología» en el anexo a su novela *Amor y Pedagogía* (1902)–, como

18. Al IX Salón celebrado en Madrid en 1923, ZAS envía nueve caricaturas personales (nº del 482 al 490), dos médicos, Gregorio Marañón y Pulido Martín; dos deportistas, Bernabéu y Monjardín; un pintor, López Mezquita; cinco músicos, el «Quinteto Hispania»; un ministro, Joaquín Salvatella; un poeta, Rey Soto y un militar, Fernando Weyler. IX Salón, p. 7, del catálogo. Cada obra tasada en 250 pesetas.



FIGURA 2. «ZAS». UNA CARICATURA SACADA POR LOS PELOS. Catálogo del XXVI Salón (1941, nº 202). Colección privada.



FIGURA 3. «EL DOCTOR DELGADO ÚBEDA, POR OTRO NOMBRE ZES [SIC], SACA DE UNA MALETA LAS QUINIENTAS FIERAS DE PAPEL QUE HA CONSTRUIDO EN RATOS PERDIDOS» (FOTO: SANTOS YUBERO). ENTREVISTA DE FEDERICO GALINDO A ZAS, EN EL SEMANARIO DÍGAME (MARTES, 15 DE FEBRERO DE 1944, Nº 214, AÑO V). COLECCIÓN PRIVADA.

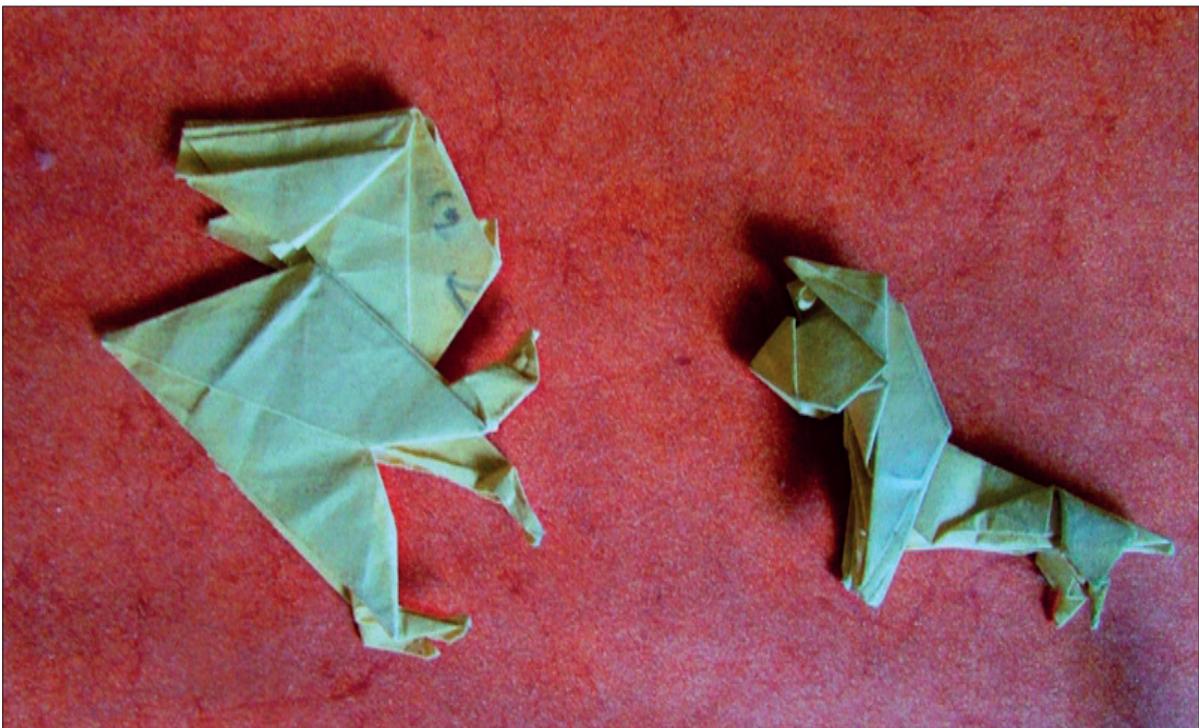


FIGURA 4. «ZAS». PAPIROFLEXIA: FIGURA HUMANA Y ANIMAL (PERRITO). COLECCIÓN PRIVADA.



FIGURA 5. CARICATURA DE LUIS LASCA, DEDICADA A «ZAS»: A MI ADMIRADO Y QUERIDO COLEGA/ «ZAS» / EL CREADOR DE LA CARICATURA MODERNA / ESPAÑOLA. FIRMADO: L. LASCA, 1941. COLECCIÓN PRIVADA.

podemos constatar tanto por los comentarios de la crítica como por los de sus propios compañeros<sup>19</sup> (Figura 5).

## LAS SECCIONES RETROSPECTIVAS

En los Salones organizados directamente por José Francés aparecen secciones retrospectivas y de homenaje a los artistas fallecidos. Esto ocurre desde 1915 y se reitera en los de la posguerra. De este modo, en la contraportada del XXX Salón correspondiente a 1948 se reflejan los nombres de los «13 de la fama», esto es, los integrantes del 1<sup>er</sup> SALÓN DE HUMORISTAS celebrado en la Casa ALIER de instrumentos musicales en la madrileña plaza de Santa Ana en diciembre de 1914. Estos artistas fueron: «Juan Alcalá del Olmo, caricaturista; Francisco Asorey, escultor; Manuel Bujados, ilustrador; Echea, caricaturista; Fernando Fresno, caricaturista; Francisco Galván, caricaturista; Ramón Manchón, ilustrador; Ricardo Marín, ilustrador; Felipe Márquez, caricaturista; Sebastián Miranda, escultor; Tomás Pellicer, caricaturista; José Robledano, caricaturista y Tito, caricaturista». El mismo catálogo se abre con una relación de 13 autores y obras expuestas en los primeros Salones y adquiridas por Francés.

En el Salón de 1950 se hace un homenaje a la figura de Fresno (1881-1949) con la exposición de 38 dibujos y caricaturas. Dos años después se honra la memoria de Sirio, en este caso con 53 caricaturas personales, desde José María Pemán al mismo Sirio, y se recuerda que en Salones anteriores a la Guerra Civil española se hizo lo mismo con Tito, Sileno y Xaudaró. Y por último en el Salón de 1953, titulado «In Memoriam», José Francés escribe: «Se rinde tributo en este XXXV

19. Crítica de ESTÉVEZ ORTEGA, José, en la revista *Estrella del Mar* (junio de 1941), pp. 11-12: «ZAS presenta seis caricaturas en su estilo moderno y personal que son seis aciertos. Tratados los modelos con cierta crueldad, factura en su dicción, elegante y original, con la maestría psicológica que tiene y consigue en acertados rasgos que identifican al modelo una justeza de expresión intensa en sus modos decorativos, que crearon su estilo tan propio. Intencionado siempre, busca en los rasgos personales lo que tienen de humorismo y con su poderosísima imaginación logra estas caricaturas maestras modelos de inspiración y técnica. El color sabiamente empleado completa la labor de este sabio dibujante y la hace bellamente artística».

– Crítica de VELÁZQUEZ, Rufo, en la revista *Dígame* (17 de junio de 1941), p. 6: «Y la llamada de ZAS, con sus atrevidas incursiones y su expresionismo cómico, da fin a nuestro viaje».

– Entrevista de SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel a Luis LASCA (4-1-1946), en Radio Nacional. «¿Qué opina de la vida artística española actual? ...hay maestros indiscutibles de la caricatura personal, como son el gran ZAS (José Delgado Úbeda), «SHUN», Beberide y Fuentes...».

SALÓN DE HUMORISTAS a la memoria de dos grandes artistas españoles, que fueron adictos y fieles, desde las primeras Exposiciones, a nuestra persistencia anual: Federico Ribas, el extraordinario dibujante cartelista e ilustrador, y Zas, el inigualable caricaturista...». Francés se refiere a ambos con gran afecto. De Ribas relata su periplo artístico por París, Madrid y Buenos Aires y sus colaboraciones en las primeras revistas de la época, tanto de España como de América, y su vuelta a España, tras la Guerra Civil<sup>20</sup>. A «ZAS» lo describe con gran precisión, en su abnegada faceta médica y en la artística, los problemas con sus *víctimas* al *bisturizarlas*<sup>21</sup>, su benevolencia con los imitadores y afirma que él es el creador en la caricatura de un *género sintetista y estilizante* y haciendo un elogio de su faceta en el arte de la papiroflexia. Y termina diciendo que todo lo anterior «Es, tal vez, la única herencia que la honestidad profesional, el bienhechor altruismo del doctor Delgado Úbeda y el mordente humorismo del caricaturista *Zas* han dejado a su viuda y a sus hijos».

## CONCLUSIONES

Dentro del período estudiado que abarca *Los Salones de Humoristas* de la posguerra española, se pueden llegar a establecer algunas conclusiones que responden a los objetivos planteados en el presente artículo.

Los Salones se celebraron en tres momentos diferenciados: el primero se inserta en una época convulsa –tanto en la situación nacional como internacional y artística– determinada por la terminación por la Guerra Civil española y la inmediatez del comienzo de la Segunda Guerra Mundial, que afectaron directamente a la situación sociopolítica, económica y artística de España. Los Salones no podían ser ajenos a dicho contexto y así los tres primeros celebrados entre 1940 y 1942 estuvieron marcados por la influencia del aparato administrativo e ideológico del llamado «Movimiento Nacional», tanto en la temática de las obras expuestas como en la nómina de las y los artistas que formaron parte de los catálogos respectivos.

La segunda etapa es de silencio durante los tres años que van de 1943 a 1945 en que los Salones no se convocaron; las razones ya se han expuesto anteriormente y coincide con el aislamiento español en todos los órdenes, incluido el artístico en la esfera internacional.

La tercera comienza en 1946, una vez terminada la Guerra Mundial, cuando se asume por la AEAE la dirección de las ediciones posteriores hasta el último Salón, estudiado aquí, de 1953; lo que supuso, en cierta manera, posponer la intervención de organizaciones específicamente de dibujantes como la ADE. Es la época de mayor coherencia artística tanto en los autores como en las obras expuestas y fue celebrada por José Francés en su artículo «Reiteración» como el renacer del auténtico sentido que tuvieron estas manifestaciones artísticas desde 1914.

20. FRANCÉS, José: Homenaje *In Memoriam*. Catálogo del XXXV Salón de Humoristas. Madrid, 1953, pp. 5-9.

21. FRANCÉS, José: Homenaje *In Memoriam*. Catálogo del XXXV Salón de Humoristas (1953): «Lógicamente Zas no tenía éxito entre sus «ejecutados» adultos. Rara vez eran adquiridas por éstos sus caricaturas. Y en más de una ocasión estuvo a punto de padecer coléricos agravios o de aceptar súplicas de familiares...», p. 12.

Otro de los objetivos planteados fue el de mostrar la importancia e influencia que tuvieron en todos los órdenes de la vida española. Ya se han señalado los nombres de muchos artistas que intervinieron en ellos y la categoría que tenían reconocida o la que obtuvieron a partir de presentar sus obras; esto es algo que debe resaltar-se, el abrir las puertas a los artistas noveles, sea cual fuera su especialidad, que de esta forma encontraron un escaparate idóneo para darse a conocer a la crítica, a sus compañeros y al público en general.

De ninguna manera se quiere establecer que fuera de los Salones «no hubiera vida artística» como se puede comprobar en las ausencias –también notabilísimas– en la participación en los mismos.

A través de este trabajo se ha podido constatar que tanto en la documentación, de todo tipo, ya sean monografías, biografías, citas, catálogos, enciclopedias, u otras obras en soporte papel o digital apenas aparecen referencias a las fechas de celebración de estos Salones, e incluso tampoco a la participación de gran parte de los artistas citados en los mismos. Por lo que quedan abiertas nuevas vías de investigación sobre estos eventos artísticos.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: *Arte para después de una guerra. Catálogo Oficial*. Madrid, 1993-1994, diciembre-enero. Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Ciencia, Fundación Caja de Madrid, 1993.
- AA.VV.: *Castelao, os fundamentos do seu estilo. Catálogo Oficial*, abril-julio 2016. Pontevedra, Museo de Pontevedra, 2016.
- AA.VV.: Exposición del legado de 30 portadas de *La Codorniz* ilustradas por Enrique Herreros. Museo Reina Sofía, Madrid, 2018. Recuperado de: <https://www.metalocus.es/es/noticias/el-museo-reina-sofia-recibe-30-portadas-de-la-codorniz-originales-del-ilustrador-enrique-herreros> [última consulta: 24/01/2019].
- AA.VV.: *Gregorio Marañón (1887-1960). Médico, humanista y liberal. Catálogo de la exposición*. Madrid, BNE, marzo, 2010, Biblioteca y Archivo de Cantabria, Santander, Centro Cultural San Marcos, Toledo, Madrid. Imp. 2010.
- AA.VV.: *La Trinchera /La Ametralladora (1937-1939)*. Tebeosfera. Madrid, 2019. Recuperado de: [www.tebeosfera.com/publicaciones/trinchera\\_la\\_ametralladora:la\\_1937\\_depp.html](http://www.tebeosfera.com/publicaciones/trinchera_la_ametralladora:la_1937_depp.html) [última consulta: 22/01/2019].
- BURGUEÑO, María Jesús.: *Setenta años del nacimiento de la revista «La Codorniz»*, Exposición: Museo de la Ciudad, Madrid, 2011-2012. Recuperado de <https://www.revistadearte.com/2011/11/29/setenta-anos-del-nacimiento-de-la-revista-la-codorniz/> [última consulta: 25/01/2019].
- CARMONA, Eugenio; JIMÉNEZ BLANCO, M<sup>a</sup> Dolores; TUSELL GARCÍA Genoveva: *Vázquez Díaz en las colecciones MAPFRE*. Madrid, Fundación Mapfre, marzo, 2006.
- DÍAZ DE QUIJANO, Fernando: *«La Codorniz», radiografía humorística de España*. Exposición: Museo de la Ciudad, Madrid, 2011-2012. Recuperado de <https://elcultural.com/La-Codorniz-radiografia-humoristica-de-Espana> [última consulta: 25/01/2019].
- ESTÉVEZ ORTEGA, José: Crítica de arte, revista *Estrella del Mar*, junio 1941, pp. 11-12
- FRANCÉS, José: *El Año Artístico (1915-1928)*, Madrid, Mundo Latino, II., vols., 1928.
- *Los Salones de Humoristas, su carácter y eficacia*, Madrid, 1920.
- *El arte que sonrío y que castiga*, Madrid, Ed. Internacional, 1924.
- *La caricatura*, Madrid, Cía. Ibero Americana de Publicaciones, 1930.
- *Los Salones de Humoristas*. Prólogo al catálogo del VI Salón de Humoristas, Madrid, marzo, 1920, pp. 3-21.
- *Nueve años de humorismo (1914-1923)*. Prólogo al catálogo del IX Salón de Humoristas, Madrid, junio, 1923, s/p.
- *He aquí el XXVII Salón de Humoristas*. Prólogo al catálogo del XXVII Salón de Humoristas, Madrid, octubre, 1942, p. 5.
- *Reiteración*. Prólogo al catálogo del XXVIII Salón de Humoristas, Madrid, enero, 1946, pp. 5-8.
- *Humorismo y caricatura*. Prólogo al catálogo del XXIX Salón de Humoristas, Madrid, marzo, 1947, p. 7.
- *In Memoriam*. Prólogo al catálogo del XXXV Salón de Humoristas, Madrid, marzo, 1953, p p. 5-13.
- GALINDO, Federico: Entrevista en la revista *Dígame*. Madrid, febrero 1944, n<sup>o</sup> 214, pp. 1-2.
- GRANO DE ORO, Emilio: *La otra generación del 27*, Madrid, Polifemo, 2004.

- LAGUNA, Antonio, REIG, José: «El humor en la historia de la comunicación en Europa y América». Univ. Castilla La Mancha, 2015
- MARTÍN MARTÍNEZ, Antonio: «Tiempos heroicos del tebeo español (1936-1946)». *Revista de Educación*, 196 (1968), pp. 61-74.
- NIETO ALCAIDE, Víctor, TUSELL GARCÍA, Genoveva: «Arte en el franquismo. Tendencias al margen de una ideología de Estado», *Revista Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, 3 (2015), pp. 15-19.
- ORTEGA Y GASSET, José: *Meditaciones sobre la literatura y el arte. La manera española de ver las cosas*. Ed. Inman Fox, Madrid, Castalia, 1987.
- ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Editorial Taurus/ Santillana Ediciones Generales & Fundación José Ortega y Gasset (en coedición), Obras completas, 10 volúmenes, t. 3, ed., 2004-2010-2017.
- PEÑA GONZÁLEZ, José: *Gracia y Justicia o el humor político de la derecha española en la II República*. C E U ediciones, Madrid, 2016.
- PRIETO, Melquiades y MOREIRO, Julián: *La Codorniz*. Antología, 1941-1978. Prólogo: Antonio Mingote y Epílogo: Chumy Chúmez. Edaf, Madrid, 1988
- SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel: entrevista a Luis Lasa, *Radio Nacional*, 4 de enero de 1946. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.
- SUMMERS DE AGUINAGA, Begoña: *Estudio global de la obra de Serny (1908-1995): dibujo, pintura, diseño y grabado*. Tesis doctoral dirigida por Víctor Francisco Fernández Zarza Rodríguez. Universidad Complutense de Madrid (UCM), Facultad de Geografía e Historia, Madrid, 2005.
- TUBAU, Iván: *El humor gráfico en la prensa del franquismo*, Barcelona, Mitre, 1987.
- TUSELL GARCÍA, Genoveva: «La exposición 'Arte de América y España' (1963), continuadora del espíritu de las bienales hispanoamericanas», *Revista Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, 3 (2015), pp. 21-32.
- TUSELL, Javier: *Arte, Historia y política en España (1890-1939)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- VÁZQUEZ, Mónica, «El diario madrileño ABC y los humoristas españoles. El Concurso del ingenio español de 1928», *Revista Artigramas*, 17 (2002), pp. 419-446.
- VELÁZQUEZ, Rufo: Crítica de arte, revista *Dígame*. 17 de junio de 1941, p. 6.
- VILLALBA SALVADOR, M. Pilar: *José Francés, crítico de arte*. Tesis doctoral dirigida por Francisco Calvo Serraller. Universidad Complutense de Madrid (UCM), Facultad de Geografía e Historia, Madrid, 2002.

# LA DIMENSIÓN ESPACIAL DEL «SER USUARIO DE MUSEO»: REFLEXIONES SOBRE LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DE UN ESPACIO EXPOSITIVO INCLUSIVO

## THE SPACE DIMENSION OF «BEING A MUSEUM USER»: REFLECTIONS ON THE SOCIAL CONSTRUCTION OF AN INCLUSIVE EXHIBITION SPACE

Ioannis Mouratidis<sup>1</sup>

Recibido: 24/04/2019 · Aceptado: 10/07/2019  
DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2019.24269>

### Resumen

Partiendo de algunas perspectivas teóricas sobre la construcción social del espacio y teniendo presentes los estudios que vinculan el arte actual y ese nuevo concepto espacial, este artículo investiga las posibles articulaciones entre espacio social, arte y forma de exposición de ese arte. Con la ayuda de dos propuestas artísticas de la última edición de *documenta*, se reflexiona acerca de la construcción social del espacio expositivo. *Documenta 14* se entiende como el resultado de unos cambios políticos y sociales más generalizados. Su propuesta expositiva sigue una tendencia que viene consolidándose los últimos años. En el presente artículo sirve como ejemplo de creación de un nuevo espacio relacional, ampliado hacia lo temporal y lo social, como medio de representación de una sociedad inclusiva en un entorno social adverso.

### Palabras clave

Museo; Sociedad; Espacio Expositivo; Arte Relacional; Política; *documenta 14*.

### Abstract

Based on some theoretical perspectives on the social construction of space and bearing in mind the studies that link current art and this new spatial concept, this article investigates the possible articulations between social space, art and ways of exhibition of that art. With the help of two artistic proposals from the latest edition of *documenta*, we reflect on the social construction of the exhibition space.

---

1. Profesor-Tutor de Historia del Arte, UNED-Barcelona. Doctorando en Historia e Historia del Arte y Territorio por la UNED. Línea de Investigación: Gestión de Museos y Exposiciones. C.e.: [imouratid2@alumno.uned.es](mailto:imouratid2@alumno.uned.es)

Documenta 14 is understood as the result of more generalized political and social changes. Its expository proposal follows a trend that has been consolidated in recent years. In this article serves as an example of creating a new relational space extended to temporal and social dimensions, as a way of representing an inclusive society in an adverse social environment.

### Keywords

Museum; Society; Exhibition Space; Relational Art; Politics; documenta 14.

.....

## INTRODUCCIÓN

La historiografía artística de las últimas décadas pone especial interés en la revisión de lo que se define como «espacio» y su relevancia en relación con el usuario que lo ocupa. Partiendo de una relectura de autores que teorizan sobre la construcción social del espacio, reconociendo que no se trata de un simple escenario en el que se depositan cosas y hechos, sino de una entidad autónoma, construida socialmente, capaz de crear relaciones, se está demostrando que la vinculación entre espacio y arte es más que evidente.

Primero geógrafos y sociólogos como Henri Lefebvre<sup>2</sup>, David Harvey<sup>3</sup> o Doreen Massey<sup>4</sup>, reflexionan acerca de la construcción social del espacio físico y rápidamente historiadores de arte y artistas amplían esas teorías, buscando su aplicación en el ámbito artístico. Son interesantes al respecto los trabajos de Nicolas Bourriaud<sup>5</sup>, Claire Bishop<sup>6</sup> o Pablo Helguera<sup>7</sup> sobre la calidad performativa del espacio artístico, las relaciones estéticas que se generan en él o el arte que puede surgir de ellas. En un interesante artículo publicado en esta misma revista, Verónica Capasso<sup>8</sup> partiendo de las teorías de Lefebvre y Massey sobre la construcción social del espacio, reflexiona precisamente acerca de la posibilidad de vinculación entre arte y ese nuevo concepto espacial.

El presente artículo propone ampliar esa idea, buscando relaciones entre espacio, arte y formas de exposición de ese arte. Desde un comentario crítico de unas propuestas expositivas concretas, investiga las posibilidades de relacionar el espacio creado por el arte actual con la forma de exponer ese arte y reflexiona sobre la posibilidad de que dicho espacio se amplía en el intento, con objetivo de establecer un nuevo papel del museo como espacio de desarrollo de actividad no sólo artística sino también, social y política.

---

2. Entre las líneas de investigación del filósofo francés, interesa aquí la de la producción espacial. En su libro «La Producción del espacio» entiende el espacio como una construcción política, resultado de lucha entre poderes, y busca fórmulas de reconciliación del espacio mental de la filosofía con el real de la sociedad. Para lograrlo recurre muchas veces, entre otros factores, al arte.

3. Geógrafo inglés nacido en 1935 de tendencia marxista y entre los más citados actualmente. De clara influencia lefebvriana, concibe el espacio como una construcción relacional y así lo investiga en sus obras. En su interesante obra «Espacios del capital: hacia una geografía crítica» se recogen artículos de las últimas tres décadas sobre la producción capitalista del espacio, entre otros temas.

4. Socióloga y geógrafa británica (1944-2016). Desde una lectura post-estructuralista de Lefebvre, reflexiona sobre la espacialidad como producto de la intersección de relaciones sociales. Establece una diferencia entre «lugar» y «espacio», entendiendo que en el primero se puede desarrollar una multiplicidad de identidades.

5. Creador del término «arte relacional» que hace referencia a una corriente artística que empieza a estudiarse en los años 90. Bourriaud acuña el término en su libro *Estética Relacional* para referirse a la tendencia que da mayor importancia a las relaciones que nacen entre los distintos agentes del arte, más que a cualquier objeto u obra artística propiamente dicha.

6. Historiadora de arte inglesa, nacida en 1971. En su ensayo «Antagonismo y estética relacional» revisa los presupuestos de Nicolas Bourriaud, analiza los vínculos que promueve la forma relacional y busca las posibilidades de plantear una instancia real de antagonismo.

7. Artista, teórico y comisario de exposiciones mexicano, nacido en 1971. Director de Programas Académicos para Adultos del M.O.M.A. de N.Y. En su libro *Education for Socially Engaged Art: A materials and techniques handbook* de 2011, investiga la práctica social del arte contemporáneo, entendiéndola como su lado débil y busca fórmulas para pensar la complejidad de las prácticas artísticas desde su compromiso social.

8. CAPASSO, Verónica: «Sobre la construcción social del espacio: Contribuciones para los estudios sociales del Arte», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII*, 5 (2017), pp. 473-489.

El objetivo es investigar cómo el museo puede definir el lugar que ocupa su usuario en el espacio social a través del lugar que le ofrece en un espacio expositivo abierto e inclusivo, construido de acuerdo con los requisitos sociales de hoy.

Si miramos hacia los comienzos de creación de las instituciones museísticas como centros que exponen el arte y si analizamos su papel en relación con el poder que las instaure, no podemos dejar de observar que dichas instituciones se utilizaron por parte de ese poder como herramientas de creación de un discurso concreto y del establecimiento de unas relaciones entre él y la sociedad muy precisas. El poder detrás de ellas usó el conocimiento que reunían y el discurso que creaban con él con objetivo legitimarse y proclamarse como hegemónico.

Durante el siglo XIX y gran parte del XX se formó el espacio representacional de museo contemporáneo sostenido por la Historia e Historia del Arte, como ciencias que crearon un modelo de exposición historicista cuyo objetivo principal era la creación de una conciencia de Estado-Nación, incluyendo en este concepto de nación todas las distintas realidades culturales con objetivo de silenciarlas. Se organizó así un público occidental entre un «nosotros», como heredero legítimo del progreso, y un «otro» entendido como el «primitivo» colonizado.

Metodológicamente en este artículo se revisa la realización de dos propuestas artísticas concretas presentadas en documenta 14 (en adelante d 14) desde el punto de vista espacial. De esta manera, como objetivo aquí propuesto, se retoman elementos específicos de dichas obras para reflexionar sobre la construcción espacial del acto expositivo en general. No se propone una revisión historiográfica ni cualitativa de dicha exposición que no obstante considero interesantísima. Tampoco se intenta una crítica generalizada de su práctica ni una defensa programática de ella. Con la ayuda de estos dos ejemplos se investiga la posibilidad de crear un espacio expositivo abierto e inclusivo, sujeto a ser aplicado por parte del museo para la revisión de aquella relación Estado-Nación. El presente artículo no intenta presentar d 14 como un extraordinario cambio del paradigma en las políticas expositivas institucionales. Es cierto que se trata de una tendencia de la última década, casi consolidada, no obstante la presentación de d 14 en dos sedes por igual en relación con la coyuntura político-social internacional, hace que dicho paradigma funcione como buen ejemplo para los estudios de la construcción social del espacio artístico y su aplicación en la creación del espacio expositivo actual, que es el tema de dicho artículo.

El trabajo se estructura de la siguiente manera: Después de presentar un breve estado de la cuestión sobre el espacio expositivo, centrado en algunas propuestas de las primeras vanguardias hasta llegar a la estética expositiva del Cubo Blanco<sup>9</sup>, muy vigente hasta hoy en día, se perfila una reflexión crítica sobre conceptos y teorías

---

9. El famoso espacio expositivo presuntamente neutro, donde se centra en la visualidad pura, que el crítico de arte irlandés Brian O'Doherty teorizó a finales de los 70 en su obra *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* y que en 2006 revisó en su obra *Beyond the White Cube: A retrospective of Brian O'Doherty/ Patrick Ireland*. Aunque la idea de un espacio expositivo blanco, puro y sin interferencias sigue todavía muy vigente en la práctica expositiva, se está demostrando que en gran parte es un proyecto incompleto, pudiendo ser la historia de las exposiciones de arte contemporáneo también la historia de sus desobediencias.

relevantes de autores como Michel Foucault<sup>10</sup>, Douglas Crimp<sup>11</sup>, Tony Bennett<sup>12</sup> o Doreen Massey, acerca de la construcción social del espacio y el papel del museo en ella. Luego se desarrolla un comentario estético de dos propuestas artísticas de 14 como ejemplos de creación y uso de un espacio expositivo distinto al tradicional para, finalmente, llegar a unas conclusiones de síntesis acerca de la problemática espacial en el museo actual y la necesidad de cambio de su rol hacia una institución que represente a su sociedad de forma inclusiva.

## UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

Desde el momento que el hombre toma conciencia de su existencia, empieza su necesidad de poseer objetos y a la vez que su interés de exhibirlos... Hoy en día, ¿Se exhibe o se expone? ¿Por qué se exhibe, si es el caso? ¿A quién le interesa seguir exhibiendo?

Los «ismos» de los inicios del XX interesan aquí, no por el cambio de formas que propusieron sino por el cambio de mentalidad que intentaron introducir en el arte como reflejo de la vida y la sociedad de su momento. Dado que se estaba gestando un cambio radical en los contenidos artísticos e ideológicos de aquellas realizaciones, se entendía imprescindible un cambio en las formas de presentación y transmisión de aquellas ideas.

Aparte de los manifiestos literarios, el medio expositivo se eleva en una de las vías de transmisión por excelencia de los mensajes ideológicos y estéticos del vanguardismo histórico de aquellos años. Irrumpe con frescura y determinación en el panorama expositivo de la época abogando por la investigación de las relaciones entre obra y espacio. Propone la transformación del concepto tradicional del espacio bidimensional (de la pared del museo), hacia el espacio de las tres dimensiones (de la sala museística), con la clara intención de cambiar las formas de disposición y percepción de las obras.

Es muy interesante en este aspecto, la propuesta de Malevitch en una época tan temprana como el 1915, para una ordenación museográfica no según el estilo o la época sino a favor del contraste y la mezcla que insertaría el arte en el discurso histórico, o los casos de El Lissitzky y Marcel Duchamp. El primero, con sus proyectos *Abstrakte Kabinett* (1925-1928) y *Proun* (1923), manifiesta un claro interés de innovación expositiva en la que prima la preocupación por la exposición en sí misma intentando establecer un nuevo diálogo entre la obra y su entorno. El segundo, en su proyecto *La boîte-en-Valise* (1936), propone como espacio expositivo una caja-maleta en cuyo interior

10. Gran parte de la producción de Foucault se asocia a la tendencia de estructuralismo, aunque más adelante se aleja de ella. Aquí interesa su obra de 1975 *Surveiller et punir: Naissance de la prison* en la que reflexiona sobre las relaciones entre poder, conocimiento y castigo, estableciendo la cárcel como un espacio de encerramiento donde el poder se puede ejercer sobre el condenado con la máxima intensidad sin ser contrastado por otras interferencias.

11. Historiador del arte y curador norteamericano, nacido en 1944. En su ensayo de 1980 *On the Museum's Ruins* aplica las ideas de Foucault sobre prisión en un análisis del museo como institución y lo describe como una más de las instituciones de confinamiento, al igual que los asilos y las prisiones.

12. Sociólogo británico nacido en 1947. Gran parte de su interés investigador se centra en las relaciones de la cultura y el ejercicio del poder. En su libro *The Birth of the Museum* de 1995, usando como base las perspectivas foucaultianas entiende el museo no como un lugar de instrucción sino como un espacio inclusivo de formas y rutinas sociales más amplias.

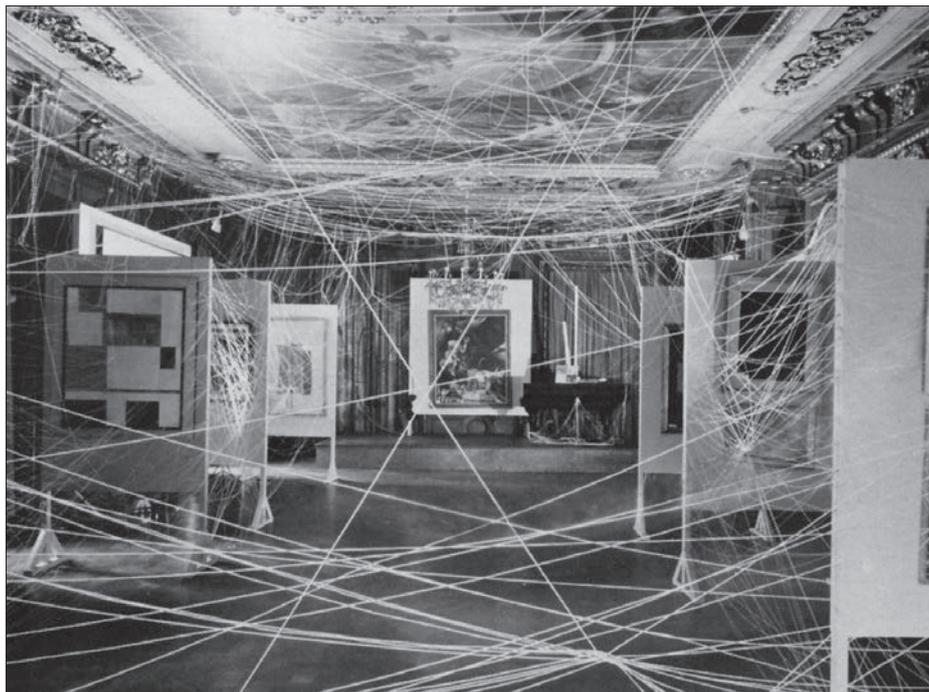


FIGURA 1: MARCEL DUCHAMP: FIRST PAPERS OF SURREALISM, WHITELAW REID MANSION, N.Y., 1942. Foto: John D. Cliff © Philadelphia Museum of Art/ Art Resource/ Scala, Florencia. Donación de Jacqueline, Paul y Peter Matisse en memoria de su madre, Alexina Duchamp, 1998. <<http://www2.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2011/matta/museo1.html>> [5/IV/2019].

todas las obras estarían montadas como un «pequeño museo portátil»<sup>13</sup>. Ambos demuestran su interés sobre la naturaleza del espacio de exposición como componente principal de un discurso expositivo novedoso. La intervención de Duchamp en la exposición *First Papers of Surrealisme*, organizada por André Bretón en el año 1942 en Nueva York, es otro ejemplo interesante de reflexión expositiva (Figura 1). Duchamp había desplegado dos mil metros de cuerda a modo de telaraña que invadía todo el espacio de la sala de la exposición, eliminando las perspectivas, y multiplicando los puntos de fuga, provocando que no se pudiese visitar la exposición de la forma hasta aquél momento habitual. Utilizó el espacio como materia prima de su obra que presentaría más adelante en forma de fotografías. En el mismo año el arquitecto y artista Frederick Kiesler, reestructura por completo el espacio de *Art Of This Century* de Peggy Guggenheim<sup>14</sup>. Elimina los marcos de las pinturas, diseña y coloca muebles de

13. El proyecto concebido por Duchamp en 1936 y presentado por primera vez el 1941, consiste en una caja con cierre en la que se encontraban unas 69 reproducciones de obras del mismo. El artista juega con el valor de la reproducción como obra y el espacio portátil como espacio expositivo. Se puede ampliar la información en varias páginas de museos que custodian ejemplares, como la de Centre Pompidou o la de MOMA. Aquí se propone la de National Gallery of Scotland: <<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/483/la-bo%C3%AEte-en-valise-box-suitcase>>.

14. *Art of This Century* es el nombre de la Galería que Peggy Guggenheim abrió en NY en 1942. La galería mostró obras de artistas europeos conocidos, con énfasis en el surrealismo, el cubismo y el arte abstracto y también exhibió las obras de artistas estadounidenses menos conocidos, siendo a menudo la primera vez que se exhibían. Algunos de los artistas europeos que expusieron en la *Art of This Century Gallery* fueron Giorgio de Chirico, Salvador Dalí, Vasili Kandinsky, Joan Miró o Pablo Picasso. Entre los estadounidenses que expusieron en la galería, cabe mencionar a: Alexander Calder, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Jackson Pollock o Mark Rothko, entre otros. La Galería

madera en el medio del espacio expositivo para aprehender las obras de una manera distinta, dándoles una autonomía al sacarlas de su marco y de su dependencia de la pared. Se crea una interacción novedosa entre el visitante y la obra.

Quizás nunca hasta entonces se había vivido un momento de tanto cuestionamiento a la institución museística. Hasta entonces las preocupaciones museográficas, se regían por el eje de la puesta en escena de los objetos, su ordenación e interpretación. Es precisamente aquí donde se encuentra la crítica vanguardista al museo decimonónico: en el papel de interlocutor e intérprete del objeto que arbitraria y dogmáticamente decide asumir el museo obviando el rol de otros agentes culturales estrechamente ligados a él y del público.

Hoy los avances hacia aquél camino de innovación, propuesto por el arte de hace ya un siglo, no son tan evidentes ¿Cómo pudo el museo revertir sus propuestas y retroceder en el camino?

Aquellos intentos teóricos y, hasta cierto punto, prácticos, empiezan a difuminarse cuando el museo de los inicios del siglo XX se interesa por la musealización de la vanguardia. En el proceso de exhibición de la vanguardia en el museo, se produce una modificación en la presentación de las obras que se aleja de las propuestas de los artistas volviendo a las andadas de la exhibición decimonónica de tendencias homogeneizadoras. Layuno Rosas habla de una «vanguardia domesticada»<sup>15</sup>, y es cierto que en aquel momento se observa una pérdida de los planteamientos de la vanguardia y una alteración de sus mensajes a causa de una exposición intervencionista de sus obras por parte del museo del aquél entonces.

Son los movimientos artísticos aparecidos después de la II Guerra Mundial los que intentarán enfrentarse de nuevo a aquella manipulación por parte del museo en la presentación y el significado de la obra, a través del cambio artístico que proponen.

Frente a la bidimensionalidad y al estatismo contra los que luchó por primera vez de manera clara la vanguardia histórica, el arte contemporáneo propone un hecho expositivo que se extienda y se irradie no solo a la tridimensionalidad de la sala del museo como proponía la vanguardia, sino hacia dimensiones múltiples, incluida la temporal. Si las vanguardias históricas lucharon por el traslado de la obra desde la pared a la sala, el arte actual defiende la difusión de la obra en lo temporal y lo social, para la creación de un hecho expositivo que respire en un espacio polidimensional y multidisciplinario.

Durante todo el siglo anterior, a través de las vanguardias históricas al principio y de las propuestas del arte contemporáneo a continuación, la forma de exponer y el espacio expositivo como lugar físico de este acto, se modifican y empiezan a adquirir nuevas dimensiones hasta llegar al *White Cube*, el famoso «Cubo Blanco» dentro del cual, Brian O'Doherty coloca al espectador contemporáneo para estudiarlo. Ese espacio neutro en el que se podía contemplar la obra sin interferencias,

---

fue reconocida entre otras razones por su único y renovador diseño de su espacio interior con paredes cóncavas, diseñado por el arquitecto Frederick Kiesler. Fuente: <<http://www.theartstory.org/gallery-art-of-this-century.htm>> [20/VI/2017].

15. LAYUNO ROSAS, M<sup>a</sup> Ángeles: «Exponerse o ser expuesto. La problemática expositiva de las vanguardias históricas», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII*, 10 (1997), pp. 331-354.

llega a ser la imagen arquetípica del arte del siglo XX, más allá de la imagen de ninguna obra de este siglo propiamente dicha. Ni el tiempo ni sus variaciones afectan a sus inmaculadas superficies. La obra existe en una especie de eternidad donde no hay tiempo, una eternidad que hacía que el espacio expositivo se pareciera al limbo: «se tenía que haber muerto para estar en él»<sup>16</sup>. Cuando pensamos en un espacio expositivo ideal, la imagen que se nos viene en la mente es de aquél cubo blanco, sin embargo, este se ha visto inadecuado para gran parte de las propuestas del arte actual y una de las razones es que aquél espacio nos hacía pensar que, si bien la vista y la mente eran bienvenidas, los cuerpos con los que ocupábamos su interior, entendidos como intervenciones que rompían el discurso, no lo eran.

El arte de hoy no obvia la presencia de la microcomunidad que lo va a recibir. Con ella, la obra crea una colectividad instantánea de espectadores-partícipes que se relacionan en un espacio de interacción, apertura al diálogo y difusión a la sociedad. El arte ya no busca representar utopías sino construir espacios concretos. Espacios y tiempos relacionales creados por la obra artística actual. La producción relacional de la obra tiene una visión triple: estética, histórica y social<sup>17</sup>. El museo debería asumir el importante papel de crear un espacio expositivo en consonancia con ese espacio artístico.

Defendiendo que lo social está construido espacialmente, Doreen Massey desarrolla en su obra *Space, Place and Gender*<sup>18</sup>, una definición según la cual espacio y lugar, son construcciones sociales interrelacionadas que poseen características comunes como la multiplicidad, la apertura, la heterogeneidad y el dinamismo. En lo referido, no obstante, a la relación entre lugar y espacio expositivos, considero que estas características no son comunes a priori en los dos, y que hace falta un proceso ideológico para la transformación del primero al segundo. Si el lugar se asocia tradicionalmente a términos como hogar, nostalgia e identidad, como la autora inglesa recoge, creo que el espacio expositivo se relacionaría con características como apertura, progresión y multiplicidad de identidades. Se trata de características imprescindibles para la comunicación de significados que es, al fin y al cabo, el objetivo final de una exposición. Es una labor emocionante buscar las fórmulas y los procedimientos para esta transformación y creo que la museografía no puede quedarse fuera de esta búsqueda.

Si el arte anterior se caracteriza por las nociones de la «revelación divina», el «autarquismo del genio» y la «lejanía del aura» del artista y la obra (realidades que también se reflejan en la exhibición de ese arte), en el arte actual es imprescindible, no sólo la participación de la mirada sino también la construcción de redes de relaciones entre la persona y el mundo, fomentadas por el trabajo del artista y reflejadas en la exposición. La obra apunta más allá de su simple presencia en el

16. O'DOHERTY, Brian: *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia, CENDEAC, 2011, p. 21.

17. Es así como lo ve y lo estudia el crítico de arte y curador francés Nicolas Bourriaud, en unos ensayos suyos publicados bajo el título: *Esthétique relationnelle*. Dijon, Presses du réel, 1998. Lo que el arte actual produce en primer lugar, son relaciones entre las personas y la sociedad, dentro de un marco histórico y espacial muy concreto: «Es el espacio que provoca la experiencia estética antes que el objeto y su contemplación». *Idem*, 72.

18. MASSEY, Doreen: *Space, Place and Gender*. Cambridge, Polity Press, 1994. Título en traducción: *Espacio, Lugar y Género* (Traducción del autor).

espacio, se abre al diálogo y a la discusión creando relaciones, al producirse y moverse en la esfera relacional. El autor no tiene una idea preestablecida de lo que va a pasar. «El arte se hace en la galería tal y como el pensamiento se hace en la boca según Tristán Tzara»<sup>19</sup>.

El término «exposición» ha sufrido cambios semánticos importantes durante su larga trayectoria. Si la exposición ilustrada, con la búsqueda de construcción de un mensaje de verdad y progreso, tiene sus raíces en la exhibición antigua de riquezas y poder, esta da a la vez raíz a una nueva práctica que sería la exposición del s. XXI. La forma actual de exponer que no sirve para crear identidades personales o nacionales ni para exaltar a una persona o un poder, tiene claras diferencias con la exhibición antigua y la exposición ilustrada. Aunque mantiene raíces comunes con ambas, es una práctica distinta. Exponer para abrir debate y difundir pensamiento a través de un espacio expandido que incluye todas las sensibilidades relacionadas y en el que el espectador se considera coautor, es su objetivo y en eso se distingue de la exposición ilustrada, alejándose mucho de la exhibición antigua.

En los años 30 del siglo pasado, Walter Benjamin comentaba de forma brillante el fenómeno de la desaparición del aura de la obra, un fenómeno que el arte moderno acompañó y discutió ampliamente. La posibilidad de la reproducción mecánica de la obra se imponía sobre la sacralidad de ella, sin embargo, últimamente se respira por todas partes un intento de vuelta a lo sagrado, una necesidad de revitalización de la noción de belleza y de la sacralidad del aura del objeto como solución a la indiferencia de la mayoría del público hacia el arte. Artistas como Pablo Helguera o Daniel Knorr, reaccionan frente a esa idea utilizando la idea de lo plural y lo comunicativo como posibilidad de inventar modos de estar juntos y de relacionarse, de crear formas de interacciones y espacios de relaciones entre personas, que van más allá de la conformidad de las relaciones que se nos proponen dentro de un marco institucional concreto.

Al principio mirábamos desde abajo el icono que materializaba lo divino bajo la forma de una imagen, en el Renacimiento la invención de la perspectiva centrista transforma «el que mira» en un individuo concreto, otorgándole un lugar muy concreto delante de la obra aislándolo a la vez de los demás. Esa posición guardada al espectador por el artista, mucho más que un lugar frente a la obra, marcaba su lugar en la sociedad. El arte vanguardista modifica esa relación permitiendo miradas múltiples y variadas sobre la obra. En los sesenta hubo una verdadera aceleración en la desmaterialización de la obra y por consiguiente un cambio, no solo en la posición del espectador frente a ella sino en su relación con ella, un proceso que se había iniciado por Duchamp medio siglo antes. Desde ahí se origina toda aquella tendencia en la que la obra como objeto físico ya no es tan importante. Cuando esto empieza a aparecer, resulta que hay una migración del valor: surge lo social como nuevo valor estético.

El término «Arte de Interacción Social» nace en relación con un tipo de obra que surgió a principios de la década pasada como respuesta a lo relacional y a la

---

19. BOURRIAUD, Nicolas: *Esthétique relationnelle*. Dijon, Presses du réel, 1998, p. 47.

crítica institucional. La crítica institucional es una manera demasiado vinculada a un cuerpo existente, que es la institución; su problema es que ataca al museo, pero si éste no existiera no se sostendría. El problema de lo relacional es que también necesita que el museo o el marco de la galería, existan, porque es muy dependiente de este contexto artístico. En este sentido, el «arte de interacción social» ahonda en la relación misma, afecta tanto al instigador como al que participa, es un arte a largo plazo, tiene una larga vida. Es lo que llama Helguera «arte socialmente comprometido»<sup>20</sup>. En *Education for Socially Engaged Art*, Helguera expone la manera en que el «arte de interacción social» se involucra con lo social. Todo arte es experiencia social. Estamos hablando de un arte donde la interacción social es la obra. Hoy los artistas están interesados en este proceso interactivo como obra.

El s. XX artístico se marca por el cambio del paradigma «museo-institución de conocimiento» al de «museo-institución de creación de relaciones entre verdad y poder». Es el momento de investigar si ese es el único tipo de relación posible. ¿Puede el museo crear nuevas relaciones entre distintas realidades?

Michel Foucault en su libro de 1975 *Surveiller et punir: Naissance de la prison* (Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión), hace una interesante reflexión sobre las cárceles, los asilos y las clínicas del s. XVIII, incluyéndolas a las que denomina «instituciones de confinamiento». Según el filósofo francés, durante aquél momento el espacio del castigo se traslada de la plaza pública a la cárcel, pero sigue sirviendo los intereses de un poder que lo que dicta es el castigo.

La idea la recoge el historiador del arte Douglas Crimp quien, en su libro de 1993, *On the Museum's Ruins* (Sobre las ruinas del museo), en relación con las teorías de Foucault, comenta que existe aún una institución de características de confinamiento, que es el museo. Observa que durante la misma época, el espacio de la exposición se traslada desde la colección palaciega al espacio museístico abierto al público, sin embargo la nueva institución sigue ejerciendo un poder disciplinario mediante reglas, para crear un público disciplinado. Ese público se veía obligado a posicionarse en la sociedad mediante su posición en el espacio de la sala museística.

Recientemente el sociólogo Tony Bennett se posiciona en relación con las ideas de Crimp, opinando que en el caso del museo no se puede decir eso de forma tan abierta. En su texto *The Exhibitionary Complex* (El complejo expositivo)<sup>21</sup> de la edición *Reader* de d 14, entiende el museo como una institución de exhibición de poder que se forma mediante relaciones de vigilancia, ayudadas por un conjunto de tecnologías culturales, con objetivo la creación de una auto-controlable colectividad ciudadana. Aunque no tiene las mismas características que las instituciones de confinamiento de Foucault, sería fácil convertirse en una de ellas, como dice Crimp, si las relaciones creadas ahí siguieran siendo las basadas en la «verdad» y el poder.

20. HELGUERA, Pablo: *Education for Socially Engaged Art. A materials and techniques handbook*. Nueva York, Jorge Pinto books, 2011.

21. La versión original se encuentra en: BENNETT, Tony: «The Exhibitionary Complex», en BENNETT, Tony: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. Nueva York, Routledge, 1995.

Exposiciones como la documenta cuestionan precisamente este tipo de funcionamiento y presentan un punto de vista distinto en un momento histórico complejo en el que el arte, su producción y su forma de mostrarse, tienen mucho que ofrecer.

## DOCUMENTA 14 COMO EJEMPLO DE CREACIÓN DE NUEVO ESPACIO EXPOSITIVO

Hasta hace poco nadie se hubiera atrevido a decir que un comisario de una exposición podía tener un estatus diferente del de «organizador». Sin embargo, Daniel Buren en su texto *Sur le fonctionnement des expositions, à propos de Documenta 5*<sup>22</sup> (Sobre el funcionamiento de las exposiciones, a raíz de Documenta 5), que se incluía en el catálogo de documenta 5, se atreve a plantear el tema. La excentricidad de la exposición de la edición de d 5 de la que habla Buren en su texto, se ha destacado con frecuencia por su comisionado por Harald Szeemann. Es el primero en la historia de la documenta que es el único referente principal del evento en detrimento de los artistas. Buren admite que el organizador había creado una obra artística completa, pero le critica fuertemente de haberlo hecho desplazando el papel del artista. A pesar de unas críticas, que en el mejor de los casos la caracterizaron como «rara, vulgar o sádica»<sup>23</sup> y llegaron a decir de ella que era «monstruosa... abiertamente desquiciada», la d 5<sup>24</sup> fue un éxito rotundo y es ya legendaria, siendo el trabajo de Szeemann fetichizado. Desde la década de los 90, algunos curadores de exposiciones, y entre ellos Szeemann el primero, se auto-designan como «autores de exposiciones»<sup>25</sup>. Su principal herramienta en ese proceso creativo, es el espacio expositivo.

Si miramos de forma esquemática qué uso se hace del espacio expositivo y social por parte de documenta, queda clara la tendencia de expansión e innovación de ese espacio a lo largo de todas sus ediciones con objetivo de generar una intervención social lo más representativa posible. Mi investigación en el archivo de la exposición en Kassel, durante el mes de julio de 2018 me acercó al trabajo del profesor de arquitectura y diseño de la universidad de Kassel, doctor Philipp Oswalt. Según el profesor, las ediciones de documenta desde su nacimiento hasta hoy se podrían agrupar en relación con su percepción espacial, de la siguiente manera: documenta 1-5: Concentración – Introversión, documenta 6-7 (con algún caso de la d 4): Arte al aire libre, documenta 8-9: Intervención urbana, documenta 10: Digitalización, documenta 11-14: Expansión global. Creo que, después de investigar ciertos ejemplos

22. BUREN, Daniel : «Sur le fonctionnement des expositions, à propos de Documenta 5», en catálogo documenta 5, Sección 17, Kassel, 1972, p. 29. Reeditado en 1991 bajo el título: « Exposition d'une exposition » en BUREN, Daniel: *Les Écrits (1965-1990)*, Tomo I, Bordeaux, Musée d'art contemporain, 1991, p. 261-262.

23. KRAMER, Hilton: *The Age of the Avant-Garde, 1956-1972*. N.Y., Routledge, 2017, p. 450. Reedición del original publicado en 1973. Kramer, el crítico de arte americano conocido por sus tesis anti comunistas de índole greenbergiano, dedica el último apartado del último capítulo de su libro titulado «*Documenta 5: The Bayreuth of the Neo-Dadaists*», a una crítica demoledora a la recién acabada por aquél entonces edición de documenta.

24. Kassel, Alemania, 1972.

25. SZEEMANN, Harald y BAUDSON, Michel: *Ecrire les expositions*. Bruxelles, La Lettre Volée, 1996.

de cada una, si dicha agrupación se comprobaba acertada, se demostraría la intención por parte de la exposición de ampliar socialmente su espacio convirtiéndolo en elemento expositivo primordial.

Las últimas cuatro ediciones de *documenta* reflexionan considerablemente, entre otras cosas, sobre la forma de exponer el arte actual certificando la necesidad de reconsideración del acercamiento eurocéntrico del mundo y adoptando iniciativas artísticas para la finalización de la supremacía expositiva occidental. En su intento de renovación del discurso expositivo actual, desde el punto de vista poscolonial, pueden funcionar como el germen de la creación de un nuevo espacio de debate no solo artístico sino social, en el que el medio expositivo puede jugar un papel preeminente. Hasta 2017 permanecen enraizadas en Kassel, considerando el *Museum Fridericianum* como su verdadero hogar pero, Adam Szymczyk recoge el testigo como director artístico de la d 14 y se aventura con una nueva propuesta más atrevida, proponiendo Atenas como nuevo lugar de la exposición. A mi modo de ver, eso hará avanzar la exposición con un paso de gigante.

D 14, igual que otras ediciones, ha tenido importantes detractores. Las críticas se centraron en el mensaje político e ideológico de la exposición en detrimento de su mensaje artístico. Muchas voces desde la derecha o la izquierda, artistas, ciudadanos independientes y otros agentes, especialmente griegos, la han entendido como un intento neocolonizador que se apropia del capital simbólico griego ignorando la realidad contemporánea<sup>26</sup>. La izquierda vio la exposición como un intento de reconsideración del relato burgués colonial por parte de la derecha. Criticó su carácter explícitamente comercial que, según ella, le dio a *documenta* un aire de «Olimpiadas artísticas» con fuerte carácter turístico. Grigoris Anagnostou escribió en el periódico del Partido Comunista griego *Rizospastis*: «...la forma de la organización de d 14 revela que la política de arte y cultura del gobierno de SYRIZA, está en estrecha relación con otros sectores de alto interés económico como el turismo, para el enriquecimiento de la burguesía ateniense...»<sup>27</sup>. A la vez, la derecha la entendía como una clara expresión del totalitarismo izquierdista. El periodista e ideólogo del neoliberalismo griego, Pasjos Mandravelis escribía en el periódico *Kathimerini* que si algo revela d 14 esto es el callejón sin salida de la Izquierda europea, esta que «perdió el rumbo de la humanidad y ahora se hace la tonta», para hablar más delante de un «IKEA de arte sin manual de instrucciones» refiriéndose

26. La comunidad artística griega se sintió frustrada por su limitada participación en d 14, considerando, muchos artistas, injusta su exclusión del evento. Los espíritus se calmaron un poco cuando se inauguró en Kassel la exposición de la colección del Museo Nacional de Arte Contemporáneo, una de las sedes de la exposición en Atenas (E.M.S.T). Emocionadas ciertas galerías griegas, enviaron notas de prensa diciendo que sus artistas también son artistas de *documenta*. En medio de tal confusión nadie parecía preocupado por temas como por qué un artista inicialmente excluido, hubiese querido ser expuesto junto con compatriotas suyos elegidos por *documenta* y cuyas obras, él mismo anteriormente había rehusado. También podría preguntarse por qué, en la exposición principal de d 14 en Atenas, las obras de artistas griegos que provenían de la colección de E.M.S.T y se presentaron en su sitio parecían un poco opacas en la sala de la planta baja, sin ninguna razón que justificara dicha presentación. Fuente: KONSTANDINIDIS, Giannis (2017): «Κάνοντας έναν ειλικρινή απολογισμό της documenta 14». En <[https://www.lifo.gr/articles/arts\\_articles/159249](https://www.lifo.gr/articles/arts_articles/159249)> [10/VIII/2019]. Trad.: Haciendo un informe honesto de *documenta* 14

27. ANAGNOSTOU, Grigoris (2017): «Με αφορμή τις πολιτιστικές δραστηριότητες της Documenta 14». En <<https://www.rizospastis.gr/story.do?id=9334980>> [16/VIII/2019]. Trad.: A propósito de las actividades culturales de *documenta* 14.

a la obra «El Parlamento de los cuerpos»<sup>28</sup>. Fuerzas nacionalistas griegas por otro lado, vieron una nueva ocupación del territorio griego por parte de la Alemania de la crisis, equiparada con la ocupación nazi de Grecia durante la II G.M.

Entre todas las críticas y denuncias, considero más significativas las de los trabajadores, quienes se quejaron de contratos «basura» y condiciones de trabajo inhumanas a través de empresas subcontratas que eximían a documenta gGmbH de cualquier responsabilidad<sup>29</sup> ¿Cuánto de democrática y alternativa puede ser una exposición de arte que explota a sus trabajadores? Según Marakis, documenta parece tener, salvando las distancias, la suerte de aquella Vanguardia «domesticada» respecto a su tendencia de incorporarse en el circuito comercial, cuando ya ha expresado su oposición a este y no le queda más posibilidad de derrocamiento.

A pesar de su carácter comercial, que se demuestra por el hecho que documenta es una empresa privada, ella no ha perdido ni su carácter político ni su interés artístico. Sus últimas ediciones se interesan por la intervención de la política en la creación artística. Si es cierto que en muchas ocasiones subyace una tendencia de imperialismo cultural, usando creaciones de la «periferia artística» de un modo que obvia el hecho de que esas creaciones han dejado de tener un interés local, para formar parte de un diseño global, no podemos dejar de observar que en d 14, un usuario sin prejuicios verá obras con preocupaciones sociales y políticas con carácter anti-fascista, anti-racista y anti-sexista. Sería un grave error distorsionar el mensaje de d 14 en vez de centrar nuestra crítica en lo mucho o poco exitoso que ha sido el modo de transmitir dicho mensaje.

Haciendo una lectura personal, relacionada con el uso del espacio expositivo por parte de esta edición, discrepo bastante de las demás críticas. El traslado geográfico e ideológico del centro de la organización desde su, hasta ahora indiscutible, base alemana a la capital de una crisis mundial tan discutible que lideró las manifestaciones contra ella, llega como el resultado de la necesidad de acción en el tiempo y el espacio actuales, frente a un orden sociopolítico que se está estableciendo en todo el mundo de forma muy agresiva, con la excusa de esta crisis económica. El enorme logro, no solo práctico sino simbólico y significativo que supuso sacar la exposición de Alemania y crear una exposición por igual en el «polo opuesto» de la crisis económica, habla desde mi punto de vista de clara intencionalidad de poner el foco de atención a este «polo opuesto» dando voz a la realidad griega mediante sus artistas en un intento descolonizador más que colonizador<sup>30</sup>.

Szymczyk parece decidido y convencido: No se puede intentar contar, comentar o explicar el mundo desde la tranquilidad de Kassel y su exclusivamente

28. MANDRAVELIS, Pasjos (2016): «documenta αμχανιάς». En <<https://www.kathimerini.gr/876309/opinion/epikairothta/politikh/documenta-amxanias>> [17/VIII/2019]. Trad.: documenta de desconcierto.

29. MARAKIS, Eirinaios (2017): «Η αμφιλεγόμενη Documenta 14 και το πρόβλημα της κριτικής της». En <<https://pandiera.gr/η-αμφιλεγόμενη-documenta-14-και-το-πρόβλημα-της-κ/>> [11/VIII/2019]. Trad.: La controvertida documenta 14 y la problemática de su crítica.

30. Anteriores ediciones de la exposición han planteado unos actos paralelos en otras sedes. Es el caso por ejemplo, de DOCUMENTA (13), con actos en Kabul y Bamiyan, no obstante en ninguna de aquellas ediciones se han tratado las dos sedes por igual tanto en la duración como en la importancia de las exposiciones, la devoción de la exposición en cada una de sus sedes, lo expuesto aquí y ahí, los actos paralelos, etc...

occidentalizado punto de vista, pero tampoco sería acertado intentar hacerlo desde un único punto de vista, limitado y excluyente. En d 14 bajo el lema *Learning from Athens* (Aprendiendo de Atenas), el camino es distinto: «La unidad clásica de espacio, tiempo y acción de una exposición se cuestiona desde su raíz...No existe ni un inicio, ni un final unívocos y determinantes»<sup>31</sup>.

En sus últimas ediciones, documenta deja clara la libertad «artística» que ofrece a su director «artístico» para decidir las propuestas por hacer y la forma de hacerlas, sin embargo, para la organización de la d 14 Adam Szymczyk establece una pregunta clave: ¿Por qué no libertad sin la determinación de «artística»?

El nuevo director quiere aprovechar la oportunidad que esta edición le ofrece, para transformar lo que hasta ahora era la más discutida exposición de arte contemporáneo en un espacio de debate y experimentación no sólo estética sino política, económica y social, con vehículo la creación artística. Szymczyk entiende la d 14 como un espacio social de lucha para sobrevivir en un entorno internacional hostil, caracterizado y controlado por una serie de circunstancias adversas que se utilizan por parte de ciertos poderes de manera, como mínimo discutible: La deuda soberana que sirve como excusa de violencia económica sobre una parte de la población europea que pierde libertades básicas, las oleadas de emigración como resultado de la guerra en Siria para las que Europa, agente principal del conflicto, mira hacia el otro lado, los absolutismos e inmovilismos de poderes políticos concretos, los extremismos nacionalistas y el surgimiento de una fuerte sensibilidad neocolonialista... todos estos factores conforman un escenario social muy complicado frente al que el arte y su forma de exponerse no pueden quedarse silenciados.

Esta edición quiere crear las posibilidades y circunstancias de respuesta y ayuda a la creación de una sociedad nueva que se revela frente a todo lo comentado. Intenta romper con todo lo visto en las anteriores, y establecerse como salida reflexiva sobre la situación política actual basada en los principios y mecanismos del neoliberalismo y el neocolonialismo que intentan determinar la vida y la existencia de todos los que vivimos en el planeta. Según Szymczyk, d 14 es una «excelente oportunidad para preguntarnos sobre el papel que puede jugar la producción artística dentro de este, aparentemente bien afilado sistema de producción y consumo, visualización e inversión del aparato occidental»<sup>32</sup>.

A pesar de la idea de una existencia uniforme, idéntica y global, promovida por las políticas centralistas, el arte es una experiencia personal tanto corporal como mental, que debería llegar a ser compartida y que cuyo marco espacial y temporal, sí importa. En contra de una praxis expositiva decimonónica, anclada en cánones occidentales, excluyentes que la gran mayoría de exposiciones siguen adoptando, Szymczyk al entender y atender a Atenas y Kassel por igual, expande el espacio expositivo para esparcir pensamiento. La idea de un arte socialmente comprometido que cada vez está ganando más terreno, no le deja indiferente en el momento de

31. SZYMCHYK, Adam: «Επαναληψιμότητα και ετερότητα - μαθαίνοντας και δουλεύοντας απο την Αθηνά», en vv.AA., *Reader*. Munich-London-New York, Prestel Verlag, 2017, p.27.

32. *Idem*, 23.

plantear su propuesta. Creo que a d 14 le interesa la creación de un espacio expositivo ampliado y pone las bases para que este favorezca la creación de relaciones estéticas en él. Es en este sentido que su praxis me interesa.

...expandiendo el tiempo y el espacio del continuum de una exposición, entre dos ciudades y a lo largo de un ampliado período de tiempo, documenta 14 no solo se determina por su creación y el diálogo que establece, sino por la posibilidad de continuación de ambos...presentando a Kassel mediante Atenas, prácticas y conocimientos locales del resto del mundo, queremos cuestionar y desafiar la establecida mentalidad de la blanca, masculina, nacional y colonial supremacía que sigue predominando<sup>33</sup>.

Los últimos años estamos siendo testigos de un organizado y cruel intento de un nuevo orden sociopolítico que, teniendo como herramienta una muy discutible crisis económica internacional, provocada desde el centro del occidente «civilizado», intenta implantarse de forma agresiva en todo el mundo. El traslado del centro de la documenta es el resultado de la necesidad de acción por parte del arte y de sus agentes, frente a este intento de establecimiento del nuevo orden. Una acción que debe manifestarse en un espacio y un tiempo lo más amplios y participativos posibles.

## MOMENTOS DE EXPANSIÓN

Documenta es una exposición investigadora que en cada edición busca los episodios sociales dominantes que durante un lustro influenciaron el mundo del arte. Investiga los nexos entre dichos episodios y anteriores para que su discurso dé un significado en la evolución de la historia del arte.

La expansión que propone d 14 no es sólo un mero cambio del lugar de exposición. Exponiendo desde Atenas a la vez que desde Kassel, Szymczyk quiere demostrar que existe la posibilidad de una participación social más amplia y una intervención ciudadana más generalizada en lo que muchos de nosotros queremos que sea el arte actual. Siguiendo un patrón ya establecido durante una década, considera al espectador como su verdadero protagonista. Le pide reflexionar acerca de las propuestas artísticas mediante propuestas expositivas que amplían sus propios horizontes hacia espacios personales.

Cada una de sus obras y su exposición es una oportunidad de expansión de nuestro propio espacio personal, reducido y cerrado hacia experiencias más participativas y creativas. Se trata de pequeños momentos de expansión personal que pueden llegar a acercarnos a otras individualidades, con el fin de que todos formemos parte de un conjunto social que, mediante la creación de relaciones estéticas en un espacio expositivo abierto, sea capaz de articular un discurso diferente al oficial.

A continuación, se comentan dos de las propuestas artísticas presentadas en d 14 como ejemplos representativos de lo que en este artículo se investiga. La propuesta de Daniel Knorr y de la de *Les gents d' Uterpan*, me interesan por su intento de ampliación

---

33. *Idem*, 30.

del espacio expositivo en el que se desarrollan, mediante la inclusión del espectador en el resultado final de la obra. La lectura de ambas obras está hecha desde este punto de vista. Se trata de dos instalaciones-performances que a mi parecer, hablan de la creación de un espacio expositivo inclusivo, construido en conjunto entre los distintos agentes de la exposición, incluido su usuario, para que dentro de él surjan relaciones sociales y estéticas, entendidas como la obra de arte final.

## LA OBRA QUE SE COMPARTE EN LA ÉPOCA DE REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA



FIGURA 2: DANIEL KNORR: *EL LIBRO DEL ARTISTA*. DOCUMENTA 14, INSTALACIÓN – PERFORMANCE, ODEÓN-ATENAS, 2017. Foto del autor.

Cuando el Museo Arqueológico Nacional de Grecia (en adelante M.A.N.) rechazó la idea que el artista Daniel Knorr había propuesto para su participación en la *documenta*<sup>34</sup>, este pone en práctica su plan B: Durante los meses inmediatamente anteriores a la inauguración de la exposición, Knorr se establece en Atenas, cuyas calles recorre cada día recogiendo basura que colecciona en un espacio cedido por el Odeón ateniense, en una especie de «arqueología contemporánea». En el mismo espacio instala una prensa hidráulica que utilizará para la creación de un libro. Entre las páginas de ese «Libro del artista», tal y como se titula la obra, se encuentran prensados objetos recogidos durante aquella expedición de «arqueología contemporánea»<sup>35</sup>.

La performance en el espacio de Odeón consiste precisamente en la creación de ese libro que el espectador puede comprar al módico precio de 80€... El dinero reunido se quemaría en la torre Zwehren, que marcaba la puerta de la ciudad en dirección a Frankfurt, de la antigua fortificación de Kassel del s. XIV, durante la segunda inauguración de *documenta* en la ciudad alemana, unos meses más tarde. Esta segunda obra creada de alguna manera por la primera, hace referencia según Knorr, a aquellos oscuros momentos de la historia reciente, cuando en Alemania se quemaban libros y se cerraban bibliotecas. Esa *fumata blanca* que se eleva por encima de la torre da un

34. Knorr había propuesto como acto artístico el enterramiento en los jardines del Museo, de la estatua helénica del s. I a.C. «*chico con perro*» custodiada por el M.A.N., durante los meses de duración de la *documenta*, en memoria del enterramiento de las obras del museo durante la II G.M. para su protección, pero esta propuesta, rechazada por el M.A.N., nunca se llevó a cabo.

35. El «Libro del Artista» es parte de la obra de Knorr llamada *Expiration Movement Manifest* (Manifiesto de Movimiento de Caducidad) que consiste precisamente en la creación y venta del dicho libro durante la exposición en Atenas y la quema del dinero reunido ahí, en la inauguración de la exposición en Kassel.

aspecto de factoría al *Museum Fridericianum* que está delante... ¿Es el mercado artístico una industria? ¿Habemus arte?

Knorr reflexiona de una manera especialmente creativa acerca de la naturaleza del arte actual y su papel en la sociedad. Crea una obra en dos actos que conecta dos espacios distintos y muy alejados geográfica y políticamente y a la vez, hace un guiño muy interesante, a la teoría de Walter Benjamin sobre el valor de la obra reproducida y el aura de su autenticidad: «Incluso en la más perfecta de las reproducciones le falta algo: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia siempre irrepetible en el lugar mismo en que se encuentra...el aquí y el ahora del original constituye el concepto de su autenticidad...»<sup>36</sup>.

Knorr cuestiona directa y decididamente la autenticidad de su objeto al reproducirlo en decenas de copias. Ninguna de esas copias es la obra auténtica y todas lo son, ya que todas tienen el aura de ese «aquí» y «ahora» de su creación. Cada uno de nosotros puede apropiarse del objeto creado pero ¿Cuál es la obra y quiénes podemos apropiarnos de ella?

Con su instalación del Odeón, Knorr propone una obra del que el «aquí» y el «ahora» de Benjamin existen, por lo que su obra es auténtica aunque reproducida. Cada uno de los libros que se crean tiene el aura de su creador, pudiendo el espectador apropiarse de esta, precisamente porque la obra no es el libro creado por la acción del artista sino la relación surgida entre artista y espectador. Una relación «comercial» dado que interviene el factor económico, a la vez que estética, sin lugar a dudas, al no obviar el factor sensitivo. Es una relación que no solo mantiene esa aura de autenticidad sino que la traslada más allá del espacio y del tiempo de su creación.

«En la época de reproductibilidad técnica, lo que queda dañado de la obra de arte, eso mismo es su aura... ¿qué es el aura propiamente hablando? Una trama particular de espacio y tiempo: La aparición única de una lejanía por muy cercana que esta pueda estar»<sup>37</sup>. En la propuesta de Knorr no queda nada dañado. Esta «trama particular de espacio y tiempo» de la que Benjamin habla, sí existe precisamente porque dicho espacio y tiempo no son los estrictamente entendidos durante la performance sino los ampliados por parte del artista que continuará la obra en otro espacio y tiempo (Kassel, unos meses más tarde), y del espectador que con su activa participación hará posible esta ampliación.

Hasta hace muy pocas décadas el valor único de una obra de arte era precisamente esta autenticidad fundamentada teológicamente de alguna forma. Al librarse de la necesidad de autenticidad, la función social de la obra de arte actual resulta transformada por completo. Ya que la obra no se fundamenta en lo ritual, tal y como observa Pablo Helguera, su campo de actuación pasa a ser otro: La política.

La teología negativa del arte que surgió a mediados del s. XX alrededor de la idea de un arte «puro» que rechaza cualquier función social de la obra, viene a ser muy discutida en esta obra de Knorr. El artista propone una obra de arte emancipada no solo de su «existir parasitario en el seno de lo ritual» según Benjamin, sino además de

36. BENJAMIN, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Itaca, 2003, p. 43.

37. *Idem*, 47.

su existir «puro» y ajeno a su función social. La obra que se crea con la performance de Knorr no es «el libro del artista» entre otras razones porque este no es único sino técnicamente reproducido. Lo que sí se crea con la performance y el objeto surgido de ella, es una relación social y estética entre el artista y el espectador. Knorr, y no solo él, quiere un arte socialmente comprometido. El director artístico y los demás agentes de la exposición están igualmente comprometidos en involucrarse e involucrar al espectador de forma creativa en el proceso. Si esto no ocurre existe un peligro importante: transformar al espectador en cliente o, lo que sería aún más peligroso, en masa.

La reproducción en masa favorece la producción de... masas, decía Benjamin. Se trata de un peligro cuyas consecuencias muy graves hemos vivido, no hace mucho en Europa y que el arte puede evitar mediante una «puesta en escena» atrevida y decidida a involucrar al espectador en la creación de micro-comunidades que generen relaciones sociales comprometidas de componente estético.

### LA DANZA QUE SÓLO SE OÍA



FIGURA 3: LES GENS D'UTERPAN (ANNIE VIGIER, FRANCK APERTET): GÉOGRAPHIE- ATHÈNES. DOCUMENTA 14, INSTALACIÓN – PERFORMANCE, EMST – ATENAS, 2017. Foto del autor.

La obra que Annie Vigier y Frank Apertet, *Les gens d'Uterpan*<sup>38</sup>, presentaron en d 14 bajo el nombre «*Géographie – Athens, 2017*», forma parte de un proyecto

---

38. Annie Vigier y Frank Apertet, nacidos en 1965 y 1966 respectivamente, han estado trabajando fuera de París desde 1995 con el nombre: *Les gens d'Uterpan*. Son coreógrafos que intentan construir un diálogo crítico entre las prácticas del arte plástico y el contexto de performance, el sistema del espectáculo en vivo y el espacio como medio de interpretación. Interviniendo ex novo en proyectos expositivos o adaptando su trabajo a ellos, formulan nuevas modalidades de apariencia, producción e interpretación de la danza contemporánea, cuestionando las convenciones

más amplio denominado *Re|action* que se compone por distintas performances presentadas alrededor del mundo, entre ellas: *Imposteurs*, *Méditation*, *Absence*, *Présence*, etc... La pieza *Géographie* se había presentado con anterioridad en Vilnius (2012), Lyon (2013) y Bolzano (2013). En una primera descripción, tal y como se lee en su página web sobre el proyecto, *Géographie* es un acto para un grupo de performers, diseñado para ser interpretado dentro de unas limitaciones espaciales en el lugar donde se presenta, siendo los performers, bailarines contemporáneos elegidos entre profesionales originarios del lugar donde la obra se presenta.

Al principio no te das cuenta. Te encuentras en una sala en la que lo único que hay delante de ti, es una especie de pared blanca irregular que te incita a rodearla para encontrar la entrada en... algo que desconoces pero que quieres ver. Mientras recorres el espacio y a medida que te vas dando cuenta de que no hay entrada, empiezas a reaccionar. Al principio piensas que seguramente has pasado por delante sin verla y decides dar otra vuelta... ¡pues no, no hay entrada! sin embargo ahí dentro pasa algo... Lo sabes porque lo puedes oír. De repente, una vez descartada la posibilidad de la vista, agudizas tu oído: reconoces ritmo y continuidad. Aquellos ruidos irregulares que escuchabas al principio, resulta que no lo son tanto... Tienen algo de ritmo. Empiezas a escuchar y sigues rodeando el muro cerrado, esta vez con una predisposición diferente. Tocas la pared, sientes las vibraciones y si te atreves puedes establecer un diálogo sonoro entre el dentro y el fuera. Ya no eres un visitante, formas parte de la performance. Sin ti, ella no se puede completar. La clave para que se abra el muro y se expanda el espacio, eres tú.

Según me comentó una de las bailarinas a la que tuve la suerte de poder entrevistar, los bailarines elegidos improvisaron una danza en el espacio cedido para la performance, previa a la inauguración de la exposición, marcando con su improvisación unos límites de actuación. En dichos límites se alzó un muro blanco irregular de unos 3 metros de altura aproximadamente, sin entradas ni salidas aparentes. Durante unas horas concretas los bailarines se encierran en el espacio delimitado por las paredes, donde realizan su baile improvisado. Ardua tarea de unas largas 8 horas bailando encerrados en un espacio que acaba siendo angosto, según me comenta mi interlocutora.

En una especie de Yin y Yan, los performers encerrados necesitan al espectador para completar el acto y viceversa. Imprescindible condición para que la pared deje de limitar el acto y que el espacio se expanda, es que los bailarines actúen y que el espectador forme parte de esa actuación. Si no se cumple la condición, la pared-límite permanece en quietud y silencio, funcionando como frontera que divide el espacio físico. Pero cuando esa se cumple, artista, espectador y obra se

---

y las normas que rigen tanto el espectáculo en vivo como la exposición como medio de comunicación. Estableciendo colaboraciones con trabajadores culturales de distintos sectores, su acercamiento a las prácticas expositivas integra las estructuras económicas como componente artístico de su trabajo. Más información en *Documenta14. Day Book* (página: 26/junio/2017) y en la página oficial del grupo. VIGIER, A. y APERTET, F., «Re|action», *Les gents d'Uterpan*, 2017. Apartado dedicado al proyecto: «Géographie-Athènes, 2017», consultado el 8 de mayo del 2017. URL: <<https://www.lesgensduterpan.com>>. Hay que comentar que el Day Book, una de las publicaciones oficiales de d 14, no tiene numeración tradicional de sus páginas sino que, a modo de calendario, dedica un día a cada uno de los artistas participantes en la exposición.

juntan para la creación de un espacio estético distinto, demostrando que el espacio físico tradicional puede ser ampliado socialmente. Cuando las vibraciones creadas por los pasos de los bailarines se ponen en consonancia con las respiraciones de los espectadores, la pared-límite se abre mentalmente y lo que ocurre dentro ya no está oculto. Se crea una relación estética, asunto de la sociedad.

## LA EXPOSICIÓN MUSEÍSTICA COMO REFLEJO DE LOS CAMBIOS SOCIALES ACTUALES

El crecimiento de la teoría poscolonial durante el último tercio del s. XX de la mano de teóricos como Ed. Said, Homi Bhabha, Walter Mignolo<sup>39</sup> y otros, y su posterior aceptación por parte de la comunidad académica que le otorgó un lugar central en la revisión de la Historia, no podía dejar indiferentes ni al arte actual ni a la forma de su exposición. Sin embargo, aquellos intentos de establecer una sociedad abierta y enriquecida por la diferencia, con la ayuda teórica del pensamiento poscolonialista, se ven socavados en el inicio del s. XXI por el surgimiento de una crisis económica internacional. El poder que la crea, aprovecha las dificultades provocadas por ella para cerrar filas y volver a establecer unos principios neoliberalistas y neocolonialistas. Ayudado por los nacionalismos excluyentes y sus intentos de establecer fronteras y construir muros, el poder con el miedo como arma básica en su intento, pone de nuevo las antiguas bases en el establecimiento de relaciones entre él y la verdad. «El miedo es la herramienta básica del neoliberalismo precisamente porque se capitaliza más fácilmente que el deseo o la alegría»<sup>40</sup>. Hemos entrado en el s. XXI en unas circunstancias como mínimo preocupantes.

En un momento histórico como el actual, en el que, como se está demostrando cada día, reina la irresponsabilidad, la sinrazón y el beneficio micropolítico a favor de personas corruptas o potencialmente corrompibles; en una época en la que el argumento y la cordura se tacha por el grito de la masa y el insulto lanzado hacia el adversario con demasiada facilidad, es momento de tomar posición y actuar.

Hoy, que los que utilizan términos como «facha» o «nazi» son demasiado irresponsables o demasiado jóvenes para poder saber el verdadero significado de estas palabras y el potencial destructor que tienen estas ideologías, no podemos quedarnos como simples espectadores.

---

39. Como postura crítica, el poscolonialismo trata la literatura producida en países que fueron o son aún colonias de otros países. Analiza los efectos del conocimiento producido en los países colonizadores sobre los países colonizados, o sus habitantes y el papel del arte en la construcción de la imagen de lo que se entiende como «el otro». La teoría poscolonial formó parte de las herramientas críticas de los años 80, y trata muchos aspectos de las sociedades que han sufrido el colonialismo. Se interesa, entre otros, en los modos en que el conocimiento de los países colonizadores ha colaborado en elaborar una determinada imagen del colonizado: la del ser inferior. Entre las obras que han servido aquí como referencia se encuentran: *El Orientalismo* de Edward Said, *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, de Walter Mignolo y *El Lugar de la Cultura* de Homi Bhabha.

40. SZYMZYK, Adam: *Op.Cit.*, p.30.

Hoy que términos como «territorio», «frontera» y «espacio», se utilizan como banderas para separar a las personas en vez de unirlos, por parte de un poder que se ha demostrado demasiado pequeño para gestionar una situación demasiado complicada, en esta coyuntura internacional crítica de un sistema político-cultural en clara decadencia, que tiene como idea principal hacer el país *great again...*, el arte y la forma de exponerlo deben tomar partido y hablar. Unir no puede ser sinónimo de unificar u homogeneizar. Entiendo unir como abrir, ampliar y expandir. Expandir nuestro espacio y expandirnos hacia el prójimo con un deseo claro: Conocerle y enriquecernos de él, ofrecerle nuestras ideas y aprender de las suyas. No «tolerarle» sino crear juntos un espacio ampliado y expandible hacia una sociedad participativa. Cuando todos los intentos de recuperación social han fracasado, creo con fervor que la ética y la estética, son nuestros únicos salvavidas.

Grandes exposiciones internacionales de arte actual, como es el caso de documenta, se colocan al lado del pensamiento poscolonialista, centrando sus propuestas en la revisión y renovación del modelo. Proponen formas de exponer que abogan por la creación de relaciones nuevas mediante la creación de espacios expositivos ampliados, abiertos, participativos y dinámicos cuya característica es la libertad. Espacios que no se limitan por el lugar físico tridimensional ni por el tiempo geológico, sino que se expanden reclamando la participación de una sociedad incluyente.

Las últimas propuestas de documenta y especialmente de la 14, se entienden como síntomas de desarrollos culturales y cambios políticos y sociales internacionales más generalizados. Desde el principio, documenta persigue una concepción opuesta a la del Cubo Blanco. Como museo temporal, experimenta con nuevos conceptos de exhibición y establece importantes bases para la comprensión institucional del arte, interesándose, desde mi punto de vista, en temas centrales del sistema de arte, para así poder representar a través de sus propuestas una sociedad cambiante. Quiere crear las posibilidades y las circunstancias, para el surgimiento de una sociedad nueva al intentar establecer relaciones nuevas, que se alejan de aquellas relaciones entre verdad y poder decimonónicas. Szymczyk aprovecha la coyuntura y propone el arte y su exposición como excelentes oportunidades para reflexionar sobre el tipo de relaciones nuevas que pueden surgir en un espacio nuevo.

El arte y su forma de mostrarlo pueden producir nuevos espacios y maneras de habitarlos. Espacios comunes, abiertos y libres donde el diálogo nazca, crezca y se irradie más allá de lo ya hecho, visto y dicho. La manera de exponer el arte puede servir para la creación de espacios desde los que el «otro», que somos nosotros mismos, puede actuar frente a una política universal que nos mantiene rehenes. Frente a un mundo antiguo de pertenencia, de identidad y localización el mundo que d 14 propone es un mundo nuevo de subjetividades radicales.

Habitualmente el arte y sus instituciones, incluyéndose documenta, tratan al espectador no como partícipe o co-creador sino como «votante» o «público», que los agentes artísticos, en forma de políticos, necesitan recluir. La d 14 reflexiona precisamente sobre esta relación con el «público». Le interesa mucho el conocimiento que el espectador pueda aportar. Un conocimiento que puede

considerarse como instrumento para el entendimiento entre factores. En vez de añiñar a su visitante, d 14 espera crear espectadores co-propietarios del resultado final, que a cada uno le pertenezca un trozo del intento.

Convertirnos en propietarios en vez de consumidores de una exposición, y a través de ella de nuestras propias vidas, no es tarea fácil: «...mientras no establezcamos, no materialicemos y no aprovechemos más las posibilidades de reivindicación de nuestro espacio dentro de lo común, a través del acto de una subjetivación radical, no podremos escapar de los mecanismos del poder»<sup>41</sup>.

La exposición del arte no es una demostración abstracta y confusa de unas realizaciones que pueden desarrollarse en cualquier marco arbitrario, tal y como las estrategias de marketing del mundo de la globalización intentan establecer. A pesar de la idea de una existencia uniforme, idéntica y global promovida por las políticas centralistas, el arte es una experiencia personal tanto corporal como mental que debería llegar a ser compartida y que cuyo marco espacial y temporal, sí importa.

## CONCLUSIONES

La investigación hasta ahora realizada tanto como el análisis aquí presentado, arrojan un poco de luz en la problemática del uso del espacio expositivo como medio básico de expresión estética y creación de relaciones sociales, ambos requisitos necesarios en la ardua tarea de representación del cambio de la sociedad del s. XXI.

El uso de disciplinas como Historia, Antropología Social, Geografía o Historia del Arte, por parte de las instituciones museísticas, ha dado como resultado la creación de un espacio representacional historicista, el cual ha permitido la creación de una especie de ordenamiento de cosas y personas, estrictamente estructurado en línea cronológica y colonialista.

Con la ayuda de unas prácticas expositivas realizadas en documenta 14, hemos investigado la idea de un espacio expositivo distinto al tradicional de las tres dimensiones y ampliado hacia lo temporal y lo social, creando un nuevo espacio polidimensional en el que la exposición se desarrolla como una nueva práctica artística autónoma socialmente comprometida.

Conocida como «la exposición de arte actual más grande del mundo», documenta en su última edición, traslada su sede fija de la ciudad de Kassel y por primera vez, se establece de igual manera en Atenas, capital de la crisis económica actual. Con ese traslado y coexistencia como herramientas principales, su director artístico reflexiona acerca de las posibilidades del uso del arte como medio de unión. Unir espacios y sensibilidades a veces opuestas, desde el respeto y el reconocimiento, para de creación de una realidad distinta a la impuesta por parte de ciertos centros de poder.

---

41. SZYMZYK, Adam: *Op. Cit*, p.42.

Durante las últimas décadas el arte actual parece estar sospechosamente callado o ¿es que la forma de exponerse la mantiene callada? Ciertas líneas de investigación sobre su exposición están demostrando que la creación de un espacio nuevo, más allá del espacio físico y del tiempo geológico, es posible. Propuestas expositivas actuales se mueven hacia esta dirección demostrando un claro interés de crear en vez de destrozar, de unir sensibilidades diferentes para crear algo nuevo, fresco y dinámico que respeta, acepta y fomenta la diversidad. No la tolera, sino que la necesita para existir.

El arte puede moverse hacia esta dirección teniendo propuestas actuales, factibles y reales que pueden abrir un nuevo camino.

¿Se demostrarán las instituciones a la altura?

Es momento de pensar en grande y no en pequeño. Compartimos un espacio físico y un tiempo geológico muy concretos, creemos a partir de estos elementos, un espacio ampliado hacia lo cultural y lo histórico, más allá de nuestro tiempo personal, y compartámoslo.

En d 14 se ofrecen posibilidades de reacción para una participación amplia desde focos de actuación múltiples y distintos. La expansión que propone no es sólo un mero cambio del lugar de exposición. Exponiendo desde Atenas a la vez que desde Kassel, Szymczyk quiere demostrar que existe la posibilidad de una participación social amplia y una intervención ciudadana más generalizada en lo que, muchos de nosotros queremos que sea el arte actual. Pide del espectador reflexionar acerca de las propuestas de los artistas mediante posibilidades expositivas que amplían sus propios horizontes hacia espacios personales. Cada una de sus obras y su exposición, es una oportunidad de expansión de nuestro propio espacio hacia experiencias más participativas y creativas. Se trata de pequeños momentos de «expansión» personal que pueden llegar a acercarnos a otras individualidades para que todos formemos parte de un conjunto social que, mediante la creación de relaciones estéticas, sea capaz de articular un discurso diferente al oficial.

En contra de la idea de un espectador-cliente que la mayoría de las instituciones artísticas, incluida documenta, buscan, a d 14 le interesa mucho el conocimiento que su usuario pueda aportar. En vez de añiñar a su visitante busca crear copropietarios del resultado final que a cada uno le pertenezca una parte.

Es evidente el cambio del rol del museo que, de un lugar de desarrollo de actividades artísticas, pasa a ser un espacio ampliado de intervención social y política. Si la función esencial del museo del s. XXI es ser instrumento de desarrollo sociocultural, al servicio de una sociedad democrática, a la vez que fomentar el progreso de una ciudadanía cada vez más exigente y participativa, entonces escuchar al arte y tener la mano tendida a exposiciones que crean un espacio expositivo ampliado, debería ser parte fundamental en su evolución. Hoy en día, acabando ya la segunda década del s. XXI, resulta pertinente definir el nuevo lugar del espectador en el espacio de la exposición, y a través de esto, su lugar en la sociedad. Ser usuario de ese nuevo museo, se construye espacialmente, es por eso necesaria, una revisión tanto teórica como práctica de lo que se entiende como espacio expositivo.

## BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Itaca, 2003.
- BENNETT, Tony: *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. Londres - Nueva York, Routledge, 1995.
- BENNETT, Tony: «Εκθεση, αληθεια, εξουσια: αναθεωρωντας το 'εκθεσιακο συμπλεγμα', en VV.AA, *Reader*. Munich-London-Nueva York, Prestel Verlag, 2017, pp. 339-351.
- BENNETT, Tony: «Το «εκθεσιακο συμπλεγμα»», en VV.AA, *Reader*. Munich-London-Nueva York, Prestel Verlag, 2017, pp. 353-399.
- BISHOP, Claire: «Antagonism and Relational Aesthetics», *October*, 110, (2004), pp. 51-79.
- BISHOP, Claire: *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*. Londres-Nueva York, Verso, 2012.
- BOLAÑOS, Maria: «El museo y las vanguardias: pequeña historia de una rebelión en tres actos», *Artes. La revista*, vol. 6, nº 12 (2006), pp. 3-14.
- BOURRIAUD, Nicolas: *Esthétique relationnelle*. Dijon, Presses du réel, 1998.
- BUREN, Daniel : «Exposition d'une Exposition», en BUREN, daniel: *Les Écrits (1965-1990)*. Tomo I, Bordeaux, Musée d'art contemporain, 1991, pp. 261-262.
- CAPASSO, Verónica: «Sobre la construcción social del espacio: Contribuciones para los estudios sociales del Arte», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII*, 5 (2017), pp. 473-489.
- CRIMP, Douglas: *On the Museum's ruins*. Cambridge, MIT Press, 1993.
- FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Madrid, Siglo XXI, 2009.
- HARVEY, David: *Spaces of Capital. Towards a critical Geographie*. Londres- Nueva York, Routledge, 2002.
- HEINICH, Nathalie y POLLACK, Michael: «Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions: l'invention d'une position singulière», en EDELMAN, bernard y HEINICH, nathalie. *L'Art en conflits, l'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*. Paris, La Découverte, 2002.
- HELGUERA, Pablo: *Education for Socially Engaged Art. A materials and techniques handbook*. New York, Jorge Pinto books, 2011.
- KRAMER, Hilton: *The Age of the Avant-Garde, 1956-1972*. Nueva York, Routledge, 2017.
- LAYUNO ROSAS, M<sup>a</sup> Ángeles: «Exponerse o ser expuesto. La problemática expositiva de las vanguardias históricas», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII*, 10 (1997), pp. 331-354.
- LEFEBVRE, Henri: *La producción del espacio*. Madrid, Capitán Swing, 2013.
- MASSEY, Doreen: *Space, Place and Gender*. Cambridge, Polity Press, 1994.
- MASSEY, Doreen: *For Space*. London, Sage, 2005.
- O'DOHERTY, Brian: *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia, CENDEAC, 2011.
- O'DOHERTY, Brian: *Beyond the White Cube: A retrospective of Brian O'Doherty/ Patrick Irland*. Dublin, City Gallery the Hugh Lane, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques: *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2015.
- SZEEMANN, Harald y BAUDSON, Michel: *Ecrire les expositions*. Bruxelles, La lettre volée, 1996.
- SZEEMANN, Harald: *With by through because towards despite: Catalogue of all Exhibitions 1957-2005*. Zurich, Voldemeer, 2007.
- SZYMCZYK, Adam: «Επαναληψιμότητα και ετερότητα - μαθαίνοντας και δουλεύοντας απο την Αθηνα», en VV.AA., *Reader*. Munich-London-New York, Prestel Verlag, 2017, pp. 19-42.

VV.AA: *Playing by the Rules: Alternative Thinking/Alternative Spaces*. Nueva York, Apexart, 2010.

VV.AA: *Documenta14. Day Book* (catálogo de la exposición). Munich-London-New York, Prestel Verlag, 2017.



## RESEÑAS · BOOK REVIEWS



BARREIRO LÓPEZ, Paula (ed.), *Atlántico Frío. Historias transnacionales del arte y la política en los tiempos del telón de acero*. Madrid, Brumaria, 2019. ISBN: 978-84-949247-9-8, 560 pp.

Autoras y autores: Juan Albarrán Diego, Lorena Amorós Blasco, María Ayllón Barasoain, Paula Barreiro López, Miriam Basilio, Juliane Debeusscher, Julián Díaz Sánchez, Olga Fernández López, Jonathan Harris, María Íñigo Clavo, Fabiola Martínez Rodríguez, Inés Plasencia Camps, María Ruido, Fabiana Serviddio y Jaime Vindel.

Julia Fernández Toledano<sup>1</sup>

Doi: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2019.24200>

*Atlántico Frío. Historias transnacionales del arte y la política en los tiempos del telón de acero* se enmarca en el proyecto de investigación *MoDe(s): Modernidad(es) Descentralizada(s): Arte, política y contracultura en el eje transatlántico durante la Guerra Fría* y se presenta como resultado de los debates, las investigaciones y las actividades públicas que se desarrollaron en el contexto del mismo, planteando un marco teórico que se sigue ampliando actualmente con el proyecto *MoDe(s)2*<sup>2</sup>. Así, a partir de una perspectiva transversal y transnacional, sus autores y autoras abordan prácticas artísticas y culturales, disidencias y resistencias a la ruptura estética e ideológica de la Guerra Fría, prestando atención a los procesos de intercambio a través del Atlántico y su relación con las dinámicas sociales y políticas.

La división entre EEUU, Occidente, Capitalismo y la URSS, Oriente, Comunismo, desencadenó una visión del mundo bipolarizada y simplificada, que se convirtió en una herramienta eficaz para configurar nuestra percepción de la realidad donde los «espacios geográficos periféricos» siguen siendo considerados secundarios. Esta visión se ha perpetuado hasta la actualidad. Y es que hemos heredado unos modelos estructurales y conceptuales sin los cuales no podemos comprender nuestro presente (terrorismo como amenaza global, migraciones masivas de refugiados o conflictos armados que reproducen ambiciones de control territorial) ni, probablemente, nuestro futuro, que se atisba incierto pero inminente, como consecuencia del apresurado capitalismo globalizador que nos devora.

De esta manera, pretenden integrar las prácticas artísticas desde una óptica plural, problematizando el debate historiográfico que ha guiado el estudio de este conflicto y sistema epistemológico, y del arte moderno en los últimos tiempos. Para ello, parte de conceptos como *modernidad(es) descentralizada(s)*, tratando de explorar su potencial discrepante en lo artístico y lo político y tratando de pensar en una modernidad contrahegemónica, o de conceptos como *Atlántico*, presentado como una compleja unidad de análisis centrada en las transferencias, flujos, encuentros y diásporas de agentes, prácticas y objetos.

---

1. Universidad Autónoma de Madrid. C. e.: [julia.ferto@gmail.com](mailto:julia.ferto@gmail.com)

2. Para ahondar en estos proyectos puede consultarse [www.modernidadesdescentralizadas.com](http://www.modernidadesdescentralizadas.com)

Desde metodologías decoloniales, poscoloniales y feministas, analizando estudios de caso y fuentes documentales, hasta ahora inéditos, *Atlántico Frío* se constituye como un relevante desafío frente a la visión estática de la Guerra Fría, revisando el papel de la cultura, el arte y la política durante este periodo, proponiendo una geopolítica más compleja, más allá de narrativas bipolares. En este sentido, la propia posición «descentrada» de España (en relación a la temática abordada, triangulada por los continentes americano, africano y europeo), desde donde se concibe este libro, abre un espacio propicio para repensar estas cuestiones y problematizar el relato de la modernidad artística cimentado sobre la idea de progreso.

Predominando el planteamiento temático sobre el cronológico, *Atlántico Frío* se estructura en cuatro ejes centrales en los que se cruzan otros transversales que conectan en diversas direcciones los capítulos entre sí, dejando entrever que no es la única organización posible. En el primero, *Legados coloniales: control, cuerpo y visibilidad*, se analiza la violencia de la herencia colonial y su huella en las producciones artísticas y culturales. En el segundo, *El desafío tricontinental*, se esboza una geografía Atlántica en disputa con la primera, que se centra en los movimientos de resistencia inspirados en los principios y el imaginario revolucionario de La Tricontinental, incluyendo también formaciones artísticas, estéticas y discursivas que contribuyeron a consolidar una cultura transcontinental que consideraba la lucha armada como un paso necesario para hacer frente al imperialismo, aunque también existieron otros modelos que se resistieron a esto.

En el tercero, *Políticas y discursos en el espacio institucional*, se atiende al papel que las instituciones y la historia del arte, entre otras disciplinas, tuvieron en los procesos de negociación de identidades, de políticas, en la configuración de diferentes imaginarios culturales. El último capítulo, *(Geo)políticas culturales transnacionales: local y global*, estudia la influencia que tuvieron las prácticas artísticas e institucionales en la conformación de las plataformas transnacionales participantes de la geopolítica global de la Guerra Fría.

Así, aunque se ha avanzado en el estudio y comprensión de manera crítica y conectada del arte en el bloque soviético, aún son minoría las investigaciones que, como *Atlántico Frío*, ponen en cuestión las construcciones historiográficas de la Guerra Fría, favoreciendo al mismo tiempo su reconstrucción a través de estudios conectados al Sur global, y se preguntan sobre las cuestiones aquí planteadas. Como apunta Paula Barreiro López, editora del libro:

Hablar de un Atlántico Frío es un modo de pensar un espacio real e imaginado en el que durante un periodo histórico específico, se negociaron identidades, se ejercieron políticas raciales y culturales hegemónicas, pero también se produjeron sincretismos productivos, conocimientos compartidos y se vehicularon respuestas disidentes al orden geopolítico de la Guerra Fría y se configuraron modelos alternativos de convivencia y relación.

Esta comprensión poliédrica y plural de la modernidad conectada con el arte es en la que nos hemos sumergido.

SCHUMACHER, Andreas (ed.), *Florenz und seine maler: Von Giotto bis Leonardo da Vinci*. Munich, Himer Publishers, 2018. ISBN 978-3-7774-3064-5 (edición alemana), 384 pp.

SCHUMACHER, Andreas (ed.), *Florence and its Painters: From Giotto to Leonardo da Vinci*. Himer Publishers, 2018. ISBN: 978-3-7774-3062-1 (edición inglesa), 384 pp.

M.<sup>a</sup> Cristina Hernández Castelló<sup>1</sup>

Doi: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2019.23560>

En 2017 Andreas Schumacher junto a su equipo actualizó y publicó el catálogo de pinturas florentinas de la Alte Pinakothek de Múnich. Este trabajo de investigación interdisciplinario, fruto de la colaboración entre las Bayerische Staatsgemäldesammlungen y el Instituto Doerner, puso en valor a nivel internacional una de las más importantes colecciones de pintura italiana del mundo, en parte debido a que cada una de las obras fue sometida a un exhaustivo examen técnico gracias a la minuciosidad permitida por el uso de las nuevas tecnologías.

Un año después, Schumacher, comisaría en la pinacoteca Bávara la exposición «Florenz und seine maler: Von Giotto bis Leonardo da Vinci», que abrió sus puertas el 18 de octubre del 2018 y cerrará el 3 de febrero del 2019. Una cuidada selección de pinturas, esculturas, dibujos, manuscritos y monedas, muestra el mundo de los artistas en la Florencia de los Medici, sus innovadoras ideas y sus novedosas técnicas. Schumacher se encarga también de la edición del excelente catálogo, objeto de esta reseña, cuya portada presenta un fragmento del «Retrato de un hombre joven» de Filippino Lippi, perteneciente a la W. Mellow Collection de Washington, que se puede admirar en la muestra. El presente volumen, editado tanto en alemán como en inglés, se divide en dos partes bien diferenciadas, como es habitual en los catálogos de exposiciones, por un lado, un conjunto de ensayos escritos por un grupo de reconocidos investigadores y por otro el catálogo propiamente dicho. La autoría de los ensayos corre a cargo de Matteo Burioni, Caroline Campbell, Doris Carl, Michael Cole, Dagmar Korbacher, Annette Kranz, Wolf-Dietrich Löhr, Scott Nethersole, Ulrich Pfisterer, Nicoletta Pons y del propio Schumacher, todos ellos investigadores de reconocido prestigio, que abordan temas relativos al desarrollo de las artes en la Florencia del siglo XV abarcando, como reza el título de la muestra, un marco cronológico que se inicia en los tiempos de Giotto y que llega hasta los trabajos de Leonardo da Vinci. Profundizando en aspectos como la vida en los talleres de escultura y pintura en la Florencia del Quattrocento, la presencia de las pinturas en los palacios florentinos, la importancia del *disegno* en la práctica artística o la aparición del retrato como género pictórico por sí mismo. Cuestiones todas ellas que permiten al lector una

---

1. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Valladolid. C. e.: [maricristina.hernandez@uva.es](mailto:maricristina.hernandez@uva.es)

aproximación a algunos de los aspectos teóricos y técnicos que supusieron una revolución en la creación artística.

El último de los ensayos «Vasari und der Quattrocento» escrito por el profesor Burioni, sirve como broche final a un catálogo en el que se mantiene el paradigma vasariano sobre la superioridad del arte renacentista florentino por encima de lo ocurrido contemporáneamente en otros centros como los Países Bajos, Francia o España. No podía ser de otro modo teniendo en consideración que Bavaria, especialmente desde la llegada al trono en el siglo XIX de Ludwig I, ha vuelto sus ojos con admiración hacia Italia visibilizando esta atracción incluso en su capital, en especial hacia lo florentino, con la construcción en la Odeonsplatz de la Feldherrnhalle, una reproducción de la florentina Loggia dei Lanzi, e imitando la arquitectura de los palacios Pitti y Rucellai en la Köningsbau de la Residencia.

El volumen se completa con las 105 exhaustivas fichas catalográficas de las obras expuestas en las pinacoteca muniquense, cada una de ellas acompañada por una fotografía a color de altísima calidad que permite admirar con detalle cada pieza, y un texto que aporta luz a cada obra. En total la publicación cuenta con 384 páginas con unas 150 imágenes a color que recogen la colección florentina de la Alte Pinakothek junto con mas de setenta y cinco obras llegadas desde Nueva York, Londres y Florencia, entre otras ciudades, como por ejemplo, una tabla con el tema «Virgen con el niño» de Fra Filippo Lippo, «La adoración de los Magos» de Sandro Botticelli una de las obras principales de la *Galleria degli Uffizi* o un exquisito «putto danzante» de Donatello pertenecientes al *Museo Nazionale del Bargello*.

En definitiva, se trata de una adecuada selección de textos y obras de arte, en una exquisita edición, que permite una aproximación crítica al ambiente artístico de la Florencia del XV, no sólo para los entendidos en la materia sino también para el público en general gracias a la claridad y concisión de sus textos, que logran sintetizar de forma ejemplar el que fuese uno de los periodos más ricos y complejos de la historia universal.

.....

MÍNGUEZ, Víctor (dir.), *El linaje del rey monje. La configuración cultural e iconográfica de la Corona aragonensis (1164-1516)*. Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2018. ISBN: 978-84-17429-12-6. 447 pp.

Francisco Orts-Ruiz<sup>1</sup>

Doi: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2019.23702>

El presente volumen es el resultado del trabajo de un proyecto de investigación titulado *CORONA ARAGONENSIS*, centrado, como explica Víctor Mínguez en el prólogo, en el análisis de la configuración de la imagen del poder de la Corona de Aragón desde su creación hasta su disolución en 1714. Nos encontramos pues ante la primera publicación fruto de este proyecto, que abarca desde 1164 hasta 1516, año de la muerte de Fernando el Católico. El segundo volumen se encargará del estudio de la totalidad del periodo habsbúrgico, llegando hasta el advenimiento de los borbones. Se trata, por tanto, de un proyecto en proceso que tiene por ambicioso objetivo analizar y estudiar la construcción de la imagen real en la Corona de Aragón durante todo el periodo histórico que abarca la existencia de esta entidad política y territorial.

Como relata Mínguez en el mencionado prólogo, este proyecto tiene su origen en la conferencia impartida por dicho profesor en los *II Foros de la Concordia de Alcañiz* (2016), titulada «La imagen del poder y el patrimonio artístico de la Corona de Aragón (1164-1707)». Dicha disertación dio pie a la organización en diciembre de 2017, en el seno de la Universitat Jaume I, del *I Simposio Corona aragonensis*, donde fueron presentadas y debatidas las ponencias que configuran la presente compilación.

Por tanto, nos encontramos ante un libro construido a partir de las aportaciones de diferentes investigadores, hecho que dota a este trabajo de una variedad de enfoques y una pluralidad temática muy interesantes y enriquecedoras. Así, podemos acercarnos a la configuración de la imagen de los monarcas aragoneses desde perspectivas tan dispares como los rituales y ceremonias de coronación, la fundación de cenobios y las relaciones con las órdenes religiosas y militares, el culto y devoción de los monarcas por las reliquias y las imágenes marianas, las relaciones entre monarquía y papado, las residencias reales, la configuración de un escudo de armas propio, la imagen de los reyes en monedas, sellos, libros iluminados y retratos, los panteones reales, o la música y los músicos en la corte. Vemos, pues, como el carácter poliédrico de esta publicación no hace más que dejar patente la complejidad y amplitud del tema de estudio propuesto.

Encontramos acertado el hecho de que se haya planteado la publicación de dos volúmenes por separado a la hora de plasmar los resultados de las investigaciones de este grupo. Nos cuesta pensar cómo hubieran podido encajar 6 siglos de historia en un solo libro. Incluso parece arriesgado el hecho de plantear una cronología

---

1. Universidad Nacional de Educación a Distancia. C. e.: [forts@geo.uned.es](mailto:forts@geo.uned.es)

tan amplia para el primer volumen, de 1164 a 1516. Este periodo nos lleva desde el nacimiento de la Corona de Aragón, pasando por dos dinastías, hasta los albores del siglo XVI. Aún así, los trabajos que componen este volumen nos permiten rastrear la permanencia de ciertos símbolos, rituales y tradiciones a través de las décadas, es decir, la pervivencia de una memoria colectiva que sirve para justificar e identificar la existencia de un reino, y, por extensión, de un monarca. Este es quizá uno de los logros más interesantes de la presente compilación. Así, los diferentes trabajos presentados nos permiten realizar un seguimiento cronológico de estas tradiciones y cómo su perduración en la memoria de la corona aragonesa fue variando y adaptándose a medida que avanzaba el tiempo. Fragmentar la cronología en más volúmenes hubiera ensombrecido la claridad con la que se vislumbran estas pervivencias en la presente publicación.

Ejemplos destacados de ésta es el artículo de Oskar Jacek Rojewski dedicado a los ceremoniales de coronación de los reyes aragoneses, con un interesante estudio de los manuscritos ordenados compilar por Pedro el Ceremonioso, y cómo estos rituales se mantuvieron con la llegada de los Trastámara. Otra aportación interesante es la de Teresa Sorolla-Romero, que realiza un recorrido sobre las raíces míticas y legendarias de algunos de los símbolos de los monarcas aragoneses, como la lucha de san Jorge y el dragón, plasmada en tres retablos dedicados al santo. En ellos podemos apreciar la relación de la monarquía aragonesa con este santo y las analogías entre su combate contra el mal y la conquista de los territorios arrebatados a los musulmanes.

Relacionados tangencialmente con esta conquista y con la repoblación están los textos de Juan Chiva y Antonio Gozalbo, ya que ambos se centran en la relación de la monarquía con dos de los pilares de este proceso de ampliación geográfica de la Corona, en el primer caso las órdenes religiosas y en el segundo las órdenes militares. Resulta sumamente interesante la importancia de estas instituciones en la configuración de los territorios conquistados, no solamente en lo administrativo, sino también en lo social, generando verdaderos sentimientos de pertenencia.

Enlazando con el sentimiento religioso, encontramos otros recursos significativos a la hora de configurar la imagen del monarca, en este caso, incluso como elementos utilizados para justificarla y protegerla. Nos referimos a la importancia del culto a las reliquias y a la devoción mariana, donde destaca el temprano fervor dedicado a la Inmaculada Concepción. Así se muestra en las aportaciones de Victoria Bosch y Ana María Morant Gimeno.

Podemos agrupar otra serie de capítulos relacionados con la plasmación material de la imagen regia, como el trabajo de Inés Cabrera, dedicado a los palacios reales en los territorios de la corona aragonesa, fruto de una corte itinerante, la aportación de Eva Calvo sobre la configuración de un escudo de armas propio para los soberanos, con una interesante evolución a medida que se ampliaban sus posesiones, o la plasmación de la imagen real en monedas y sellos, un aspecto tratado por Cristina Igual, que, en su momento, sobre todo en el campo numismático, era la imagen más cercana de la realeza para la población debido a su circulación cotidiana.

Uno de los aspectos más relacionados con el deseo de una construcción dinástica de la monarquía es el relacionado con las galerías de retratos y genealogías.

La contribución de Inmaculada Rodríguez destaca por ampliar el campo de visión, analizando, además de las obras pictóricas que han llegado hasta nuestros días, las representaciones de los soberanos en libros iluminados. Este bloque continúa con el estudio dedicado por Juan Chiva al análisis de los panteones reales, lugar de memoria y legitimación de la corona, como demuestra la continuidad elegida por los primeros Trastámara al ser enterrados en Poblet, panteón real aragonés desde su elección y reorganización por Pedro el Ceremonioso. Un colofón sumamente interesante para este bloque lo compone el estudio de Ferran Escrivà-Llorca sobre la música y los músicos que acompañaron a los monarcas aragoneses, donde se señala cómo lo sonoro también fue un aspecto importante en la creación de la imagen del rey, sobre todo a partir de las capillas reales, aspecto que, no por menos importante, suele quedar olvidado en algunas monografías.

Dos son los mandatarios aragoneses a los que se dedica un capítulo de forma individual. El primero de ellos es Alfonso V el Magnánimo, con su voluntad de transformar su imagen, tras la conquista de Nápoles (1442) en la del verdadero príncipe humanista y cosmopolita, y el segundo, Fernando II el Católico, al que Víctor Mínguez dedica el último capítulo de este volumen, analizando la figura del monarca aragonés dentro de una campaña de prestigio internacional que se inició con la conquista de Granada y que culminó con la adquisición de los títulos de rey de Jerusalén y *Basileus*. Al mismo gobernante se dedica el epílogo, ya que, como afirma el propio Mínguez, la reutilización de su imagen y legado por intelectuales del Barroco como Gracián y Saavedra, ponen en evidencia la importancia de su figura en la construcción de la imagen de la Monarquía Hispánica.

Si alguna carencia tuviésemos que destacar en la presente publicación es la inevitable repetición de la que adolecen algunos de sus capítulos. Así, al tratar un tema único de manera transversal, llegan a producirse redundancias en fechas, hechos y momentos importantes. También inevitable es la falta de profundidad de algunas de las aportaciones, derivada del espacio limitado con el que contaban los autores, aunque este acercamiento epidérmico se ve mermado con la inclusión de una abundante y actualizada bibliografía.

A pesar de estos asuntos nos encontramos ante una publicación necesaria que amplía el campo de estudio sobre la construcción de la imagen de los monarcas aragoneses y su evolución a través de los siglos, con aportaciones francamente novedosas. Consideramos que se convertirá en un referente en los estudios sobre la imagen de la monarquía en la Corona de Aragón y por ello esperamos con entusiasmo el segundo volumen de esta serie, con el que se completará un trabajo de equipo verdaderamente elogiado.



# 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 solo 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 dossiers 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 su autoría 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.
- \* La aceptación de las reseñas se someterá a la consideración de los miembros del Consejo Editorial.

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 enviara 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. Es conveniente que este archivo incorpore todas las imágenes, gráficos o tablas que ilustren en artículo, preferiblemente en una resolución baja, o en su caso, que contengan las llamadas en el texto a dichos elementos. Todo ello sin perjuicio de la obligatoriedad de incorporar dichas imágenes, gráficos o tablas en el Paso 4 de manera independiente, con la resolución final requerida. El archivo ha de ser llamado con su propio nombre: NOMBRE\_DEL\_ARTICULO.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*, solo 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 1, 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. Solo 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 electrónica. 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 que junto a la versión definitiva en formato compatible con MS WORD solo 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*.

## 8. CORRECCIÓN DE PRUEBAS DE IMPRENTA

Durante el proceso de edición, los autores de los artículos admitidos para publicación recibirán un juego de pruebas de imprenta para su corrección. Los autores dispondrán de un plazo máximo de quince días para corregir y remitir a ETF las correcciones de su texto. En caso de ser más de un autor, estas se remitirán al primer firmante. Dichas correcciones se refieren, fundamentalmente, a las erratas de imprenta o cambios de tipo gramatical. No podrán hacerse modificaciones en el texto (añadir o suprimir párrafos en el original) que alteren de forma significativa el ajuste tipográfico. El coste de las correcciones que no se ajusten a lo indicado correrá a cargo de los autores. La corrección de las segundas pruebas se efectuará en la redacción de la revista.

# GUIDELINES FOR AUTHORS

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 'file' 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*.

## 2. PRINT PROOFS' CORRECTIONS

Manuscripts should be submitted in pdf format (hereinafter: «file»), without any reference to authorship inside the text. Any reference that can suggest the authorship of the text, such as the name of the project or the institution funding the research, should be carefully deleted. Self-citation of published works should be masked as well, both in in-text citation and reference entries. To do so, the name of the author(s) should be replaced for «Author», and title and pages should be deleted, leaving only the year of publication. This is the file that will be submitted to the blind peer reviewers, and authors are responsible for strictly

following the instructions for ensuring a blind review. Low-resolution figures and tables should be included inside the text, or at least clear indications of the placement of the figures in the text should be made. Notwithstanding, authors must attach separately high-quality figures and tables in Step 4. The file should be named after its title: TITLE\_OF\_THE\_ARTICLE.pdf. Guidelines for copyediting the manuscripts can be found below. Please, read them carefully.





AÑO 2019  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN: 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

# 7



## ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

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

**Dossier per Filippo Camerota: *L'Apelle Vitruviano: Riflessioni sulla cultura architettonica dei pittori nella prima età moderna* · *El Apelles vitruviano: Reflexiones en torno a la cultura arquitectónica de los pintores de la Edad Moderna***

**17** FILIPPO CAMEROTA (GUEST EDITOR)  
Introduzione. La prospettiva come tema vitruviano · Introduction. Perspective as a Vitruvian Theme

**41** FRANCESCO P. DI TEODORO (GUEST AUTHOR)  
Due *quaestiones* vitruviane riconosciute: la base attica e il capitello composito nel terzo libro del *De prospectiva pingendi* di Piero della Francesca e un plagio conclamato di Luca Pacioli · Two Recognized Vitruvian Problems: The Attic Base and the Composite Capital in the Third Book of *De Prospectiva Pingendi* by Piero della Francesca and an Evident Plagiarism by Luca Pacioli

**65** GIOVANNI MARIA FARA (GUEST AUTHOR)  
Una nota su Albrecht Dürer e Vitruvio · A note on Albrecht Dürer and Vitruvius

**77** CARMEN GONZÁLEZ-ROMÁN  
Metaescenografías pintadas · Painted Meta-scenographies

**103** SARA FUENTES LÁZARO  
*Ad vitandam confusionem*. Una aproximación analítica al tratado sobre perspectiva de Andrea Pozzo · *Ad vitandam confusionem*. An Analytical Approach to Andrea Pozzo's Treatise on Perspective

### Miscelánea · Miscellany

**133** ANTONIO PÉREZ LARGACHA  
El arte del Egipto predinástico. Ritual, significado y función · Predynastic Art in Egypt. Ritual, Sense and Function

**161** ALEJANDRA IZQUIERDO PERALES  
El templo de Hathor en Deir el-Medina: un estudio iconográfico en el contexto de los templos ptolemaicos · The Temple of Hathor in Deir el-Medina: An Iconographic Study in the Context of the Ptolemaic Temples

**191** JAIME MORALEDA MORALEDA  
Los trabajos de iluminación en el Libro de los Juramentos del Ayuntamiento de Toledo · The Work of Miniatures for the Book of Vows of the City Hall of Toledo

**209** SERGIO RAMÍREZ GONZÁLEZ, ANTONIO BRAVO NIETO & JUAN ANTONIO BELLVER GARRIDO

La recuperación de dos repuestos de pólvora del siglo XVIII en Melilla: análisis y restauración · Recovery of Two Spare Gunpowder Warehouses from the XVIII<sup>th</sup> Century in Melilla: Analysis and Restoration

**231** ALEJANDRO DE LA FUENTE ESCRIBANO  
La restauración del castillo de Guadamur en el siglo XIX como expresión del romanticismo en España · The Restoration of Guadamur Castle in the XIX<sup>th</sup> Century as an Expression of Romanticism in Spain

**265** PAULA GABRIELA NÚÑEZ, CAROLINA LEMA, CAROLINA MICHEL & MAIA VARGAS

La construcción estatal patagónica en el siglo XIX. El dibujo como arte científico e institucional · The Patagonian State Construction in XIX<sup>th</sup> Century. The Drawing as Scientific and Institutional Art

**287** GUILLERMO JUBERÍAS GRACIA  
Una visión decimonónica de la España de Carlos IV: diseños para la zarzuela *Pan y Toros* (1864) en las colecciones municipales de Madrid · A Nineteenth-Century Vision of Charles IV Spain: Designs for the Zarzuela *Pan y Toros* (1864) in the Municipal Collections of Madrid

**311** AURORA FERNÁNDEZ POLANCO  
Ojos curiosos y capital: sobre el turismo visual decimonónico · Curious Eyes and Capital: About Nineteenth-Century Visual Tourism

**327** ANGÉLICA GARCÍA-MANSO  
Los cinematógrafos diseñados por Fernando Perianes: una lectura patrimonial en torno a los edificios de ocio en la provincia de Cáceres · The Movie-theaters Planned by Fernando Perianes: A Heritage Reading around Leisure Architecture in the Province of Cáceres (Spain)

**361** JOSÉ-CARLOS DELGADO GÓMEZ  
Los salones de humoristas durante la posguerra española (1940-1953) y el médico y caricaturista José Delgado Úbeda «Zas» · The Humorous Halls during the Spanish Postwar Period (1940-1953) and the Doctor and Caricaturist José Delgado Úbeda «Zas»

**379** IOANNIS MOURATIDIS  
La dimensión espacial del «ser usuario de museo»: reflexiones sobre la construcción social de un espacio expositivo inclusivo · The Space Dimension of «Being A Museum User»: Reflections on the Social Construction of an Inclusive Exhibition Space



AÑO 2019  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN: 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

7



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

## Reseñas · Book Reviews

**407** JULIA FERNÁNDEZ TOLEDANO  
BARREIRO LÓPEZ, Paula (ed.), *Atlántico Frío. Historias transnacionales del arte y la política en los tiempos del telón de acero*. Madrid, Brumaria, 2019.

**409** M.<sup>a</sup> CRISTINA HERNÁNDEZ CASTELLÓ  
SCHUMACHER, Andreas (ed.), *Florenz und seine maler: Von Giotto bis Leonardo da Vinci*. Munich, Himer Publishers, 2018.

**411** FRANCISCO ORTS-RUIZ  
MÍNGUEZ, Víctor (dir.), *El linaje del rey monje. La configuración cultural e iconográfica de la Corona aragonensis (1164-1516)*. Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2018.