



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2022
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

10

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

UNED





ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2022
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

10

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

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.10.2022>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA



FECYT/347/2022
Fecha de certificación: 6^a Cosmoctubre (2019)
Válida hasta: 22 de julio de 2023

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, 2022

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 10 2022

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

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

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

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons
Atribución-NoComercial Internacional (CC BY-NC 4.0)

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. **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 2021, 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). Desde el año 2019 cuenta con el Sello de Calidad Editorial y Científica de la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT), obtenido en la VI Convocatoria de evaluación de revistas, así como la Mención de buenas prácticas editoriales en igualdad de género, concedida por la FECYT en 2022. A nivel internacional, está registrada en el Scimago Journal & Country Rank (SJR) en la categoría «Visual Arts and Performing Arts» (2021: cuartil 3; SJR 0,1) y, desde el año 2020, en el Journal Citation Reports (JCR), dentro de la categoría «Art» (2020: cuartil 3; JCI 0,16; posición 88/139).

EQUIPO EDITORIAL

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

Director del Consejo de Redacción: Jesús López Díaz (UNED)

Editores: Mónica Alonso Riveiro (UNED), Pilar Diez del Corral Corredoira (UNED), Álvaro Molina Martín (UNED)

EDITORES INVITADOS DEL DOSSIER DE ETF SERIE VII. HISTORIA DEL ARTE. N.º 10, NUEVA ÉPOCA (2022):

Jesús Pedro Lorente y Natalia Juan (Universidad de Zaragoza)

CONSEJO DE REDACCIÓN

Esther Alegre Carvajal, Departamento de Historia del Arte, UNED, España
Luis Arciniega García, Departamento de Historia del Arte, Universitat de Valencia, España
Mieke Bal, Cultural Analysis at the University of Amsterdam, Países Bajos
David García Reyes, Departamento de Historia del Arte, UNED, España
Susanne Kubersky-Piredda, Biblioteca Hertziana de Roma, Italia
Alexander Marr, Department of History of Art, Cambridge University, Reino Unido
Enrique Martínez Lombó, Departamento de Historia del Arte, UNED, España
David Ojeda Nogales, Departamento de Historia del Arte, UNED, España
Antonio Perla de las Parras, Departamento de Historia del Arte, UNED, España
Esther Pons Mellado, Museo Arqueológico Nacional de Madrid, España
Genoveva Tusell García, 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
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 Lluich, 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

Carlos Barquero Goñi, Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas, UNED; Enrique Cantera Montenegro, Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas, UNED; Pilar Díez del Corral Corredoira, Departamento de Historia del Arte, UNED; Marta Gallardo Beltrán, Departamento de Geografía, UNED; Carmen Guiral Pelegrín, Departamento de Prehistoria y Arqueología (Arqueología), UNED; Patricia Hevia Gómez, Departamento de Prehistoria y Arqueología (Arqueología), UNED; Luiza

Iordache Cârstea, Departamento de Historia Contemporánea, UNED; David Martín Marcos, Departamento de Historia Moderna, UNED; José Antonio Martínez Torres, Departamento de Historia Moderna, UNED; Íñigo García Martínez de Lagrán, Departamento de Prehistoria y Arqueología (Prehistoria), UNED; Álvaro Molina Martín, Departamento de Historia del Arte, UNED; Francisco Javier Muñoz Ibáñez, Departamento de Prehistoria y Arqueología (Prehistoria), UNED; Rocío Negrete Peña, Departamento de Historia Contemporánea, UNED; Miguel Ángel Novillo López, Departamento de Historia Antigua, UNED; Diego Sánchez González, Departamento de Geografía, UNED.

LISTADO DE EVALUADORES DE ETF SERIE VII. HISTORIA DEL ARTE. N° 7, NUEVA ÉPOCA (2019)

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:

Ester Alba Pagán (Universitat de València)
Amaya Alzaga Ruiz (UNED)
Ángel Aterido (Universidad Complutense de Madrid)
Selina Blasco (Universidad Complutense de Madrid)
Concepción Camarero Bullón (Universidad Autónoma de Madrid)
Marcelo Campagno (Universidad de Buenos Aires)
Helena Carvajal González (Universidad Complutense de Madrid)
Josep Cervelló Autuori (Universitat Autònoma de Barcelona)
José Díaz Cuevas (Universidad de La Laguna)
Ana Diéguez Rodríguez (Instituto Moll)
Javier Docampo Capilla (Biblioteca Nacional de España)
David García Cueto (Universidad de Granada)
Francisco de Asís García García (Universidad Autónoma de Madrid)
Noelia García Pérez (Universidad de Murcia)
Margarita E. Gentile Lafaille (CONICET)
Adriana Hernández Sánchez (Universidad Autónoma de Puebla)
María Antonia Herradón Figueroa (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando)
Consuelo Lollobridiga (University of Arkansas, Rome Center)
Jesús López Díaz (UNED)
Fernando Marías (Universidad Autónoma de Madrid)
Palma Martínez-Burgos García (Universidad de Castilla - La Mancha)
Enrique Mejías García (SGAE)
Patricia Molins (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)
Juan Miguel Muñoz Corbalán (Universitat de Barcelona)
Alfonso Muñoz Cosme (Universidad Politécnica de Madrid)
Carolina Naya Franco (Universidad de Zaragoza)
Antonio Pérez Largacha (Universidad Internacional de La Rioja, UNIR)
Esther Pons Mellado (Museo Arqueológico Nacional)
Pablo Rabasco Pozuelo (Universidad de Córdoba)
Antonio Remesar (Universitat de Barcelona)
Carlos Reyer Hermsilla (Museo de Bellas Artes de Valencia)
Rocío Robles Tardío (Universidad Complutense de Madrid)
Octavio Ruiz Manjón (Universidad Complutense de Madrid)

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

SUMARIO · SUMMARY

Miscelánea · Miscellany

- 3 **MARÍA JOSÉ LÓPEZ TERRADA**
Fernanda Francés (Valencia, 1862-Madrid, 1939): una vida dedicada a la pintura y la enseñanza
Fernanda Francés (Valencia, 1862-Madrid, 1939): A Life Dedicated to Painting and Teaching
- 27 **CÉSAR SALDAÑA PUERTO**
Arnold Hauser (1892-1978) y la gestación de *Manierismo* (1964): la precariedad económica del intelectual independiente
Arnold Hauser (1892-1978) and the Writing of *Mannerism* (1964): The Precariousness of the Independent Intellectual
- 55 **CARMEN DE TENA RAMÍREZ**
Pioneros de la historia del arte en España: cartas entre Manuel Gómez-Moreno Martínez y José Gestoso y Pérez
Pioneers of Art History in Spain: Letters between Manuel Gómez-Moreno Martínez and José Gestoso y Pérez
- 75 **SONIA CASAL VALENCIA**
Los primeros años del pintor barroco Cristóbal García Salmerón: ¿un discípulo de Pedro Orrente?
The Early Years of the Baroque Painter Cristóbal García Salmerón: A Disciple of Pedro Orrente?
- 93 **ROSA MARIA CREIXELL CABEZA**
De carpinteros a navieros. José Tayá e hijos, expansión y declive de la casa comercial
From Carpenters to Shipowners. José Tayá & Sons, Expansion and Decline of the Commercial House
- 121 **JOSÉ MIGUEL MERINO DE CÁCERES Y MARÍA JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ**
Arthur Byne, Mildred Stapley, José Costa y el Patio de la Casa Ayamans (Palma de Mallorca): detalles de un despojo artístico en el contexto de la promoción turística balear
Arthur Byne, Mildred Stapley, José Costa and the Patio of the «Ayamans» House (Palma de Mallorca, Spain): Details of an Artistic Spoliation in the Context of Balearic Touristic Promotion
- 151 **PATRICIA GARCÍA-MONTÓN GONZÁLEZ**
Una geografía académica. Reuniones del CIHA en la Europa de la guerra fría, 1948-1972
An Academic Geography. CIHA Meetings in Cold War Europe, 1948-1972

- 173 **MARÍA FRICK**
Expressionism *from* Latin America: Antecedents and New Historiographic Proposals
Expresionismo *desde* América Latina: Antecedentes y nuevas propuestas historiográficas
- 201 **JOSÉ JOAQUÍN PARRA-BAÑÓN**
Arquitectura y transparencia. Correspondencias literarias recientes
Architecture and Transparency. Recent Literary Correspondence
- 225 **GUY SHAKED**
Musical Instruments in the Iberian Hebrew Illuminated Bibles
Instrumentos musicales en las biblias hebreas ibéricas iluminadas

Dossier

- El «efecto Guggenheim», 25 años después. Los museos y su papel en distritos culturales, por Jesús Pedro Lorente y Natalia Juan*
The 'Bilbao effect', 25 years later. Museums and their role in cultural districts, by Jesús Pedro Lorente and Natalia Juan
- 249 **JESÚS PEDRO LORENTE Y NATALIA JUAN (EDITORES INVITADOS)**
El efecto Guggenheim, en su 25 aniversario
The Bilbao Effect, on its 25th Anniversary
- 255 **MARINA HERVÁS MUÑOZ**
Música en los museos: el caso del Guggenheim de Bilbao
Music in Museums: The Guggenheim Bilbao Case
- 277 **ALMUDENA CASO BURBANO**
Twenty-five Years of the «Guggenheim Effect». Brief Approach to the Impact of Guggenheim Bilbao Museum on the Bilbao Art System
Veinticinco años del «efecto Guggenheim». Breve aproximación al impacto del museo Guggenheim Bilbao en el sistema del arte bilbaíno
- 297 **IÑAKI ARRIETA URTIZBEREA AND IÑAKI DÍAZ BALERDI**
Guggenheim in the Land of the Basques: Repercussions and Paradoxes
Guggenheim en el país de los vascos: efectos y paradojas
- 321 **JAVIER GÓMEZ, NATALIA JUAN Y JESÚS PEDRO LORENTE**
Museums and Art Entourages in the Cities of the Bay of Biscay
Museos y entornos artísticos en las ciudades del Golfo de Vizcaya
- 347 **LUIS WALIAS RIVERA**
Twenty-five Years of Inspiration. The Intense Scent of Marketing in the «Guggenheim Effect»
Veinticinco años de inspiración. El intenso aroma a marketing en el «efecto Guggenheim»

- 373 PABLO MARTÍNEZ
De los museos neoliberales a una nueva institucionalidad ecosocial: el Guggenheim como efecto insostenible
From Neoliberal Museums to a New Eco-Social Institutionalality: The Guggenheim as an Unsustainable Effect
- 397 GUILLEM CARABÍ-BESCÓS
Del centro vacío a la pérdida del centro. Apuntes en torno a la evolución del concepto de museo de la Solomon R. Guggenheim Foundation
From the Empty Center to the Loss of the Center. Notes on the Evolution of the Solomon R. Guggenheim Foundation's Museum Concept
- 425 SANTIAGO RODRÍGUEZ-CARAMÉS
Arquitectura, infraestructura cultural y poder en los años noventa: el caso de Santiago de Compostela
Architecture, Cultural Infrastructure and Power in the 90's: The Case of Santiago de Compostela
- 453 JAVIER DE ESTEBAN GARBAYO Y DANIEL BARBA RODRÍGUEZ
Desplazamientos en la arquitectura del museo. Tres respuestas a los cambios culturales de la sociedad contemporánea
Displacements in the Architecture of Museum. Three Responses to Cultural Changes in Contemporary Society

Reseñas · Book Reviews

- 479 JUAN PABLO ROJAS BUSTAMANTE
Pérez Vidal, Mercedes, *Arte y liturgia en los monasterios de dominicas en Castilla. Desde los orígenes hasta la reforma observante (1218-1506)*
- 483 ELENA PAULINO MONTERO
Sabater, Tina (coord.), *La casa medieval en Mallorca y el Mediterráneo*
- 487 FRANCISCO JOSÉ PÉREZ-SCHMID FERNÁNDEZ
Quesada Quesada, José Joaquín, *Iglesias de Jaén*
- 491 ÁLVARO MOLINA
Spiteri, Mevrick. *The Houses of Baroque Valletta 1650-1750. Property redevelopment from records of the Officio delle Case: socio-economic reflections on civil buildings*
- 495 BEATRIZ SÁNCHEZ SANTIDRIÁN
Haug, Steffen, *Une collecte d'images. Walter Benjamin à la Bibliothèque nationale*
- 499 **Normas de publicación · Guidelines for authors**

MISCELÁNEA · MISCELLANY

FERNANDA FRANCÉS (VALENCIA, 1862-MADRID, 1939): UNA VIDA DEDICADA A LA PINTURA Y LA ENSEÑANZA

FERNANDA FRANCÉS (VALENCIA, 1862-MADRID, 1939): A LIFE DEDICATED TO PAINTING AND TEACHING

María José López Terrada¹

Recibido: 16/03/2021 · Aceptado: 06/05/2021

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.10.2022.30292>

Resumen

Fernanda Francés fue una de las artistas más conocidas del periodo de entre siglos en España. Sin embargo, la visión que hasta el momento se tiene de su doble faceta como pintora y docente es muy limitada y no siempre fiel a la realidad. El objetivo del artículo es contribuir a corregir dicha situación, aportando nuevos datos que permitan reconstruir su trayectoria biográfica y artística. Para ello se han empleado principalmente fuentes de la época, sobre todo publicaciones periódicas, en las que se constata su valoración por parte de la crítica como «verdadera artista».

Palabras clave

Género; pintoras españolas; enseñanza femenina; exposiciones artísticas; siglos XIX y XX

Abstract

At the turn of the twentieth century, Fernanda Francés was one of the most well known artists of the period in Spain. However, what we know of her career as both an artist and teacher is limited, and what is commonly believed about her multifaceted life sometimes bears little resemblance to reality. The goal of the article is to correct these lacunae and misunderstandings by supplying new facts that allow us to reconstruct her life and work. To this end, we have relied primarily on source materials from the period, especially periodical publications, where valuation is noted by critics as «true artist».

Keywords

Gender; Spanish women painters; Female teaching; Artists' Exhibits; Nineteenth and Twentieth Century

1. Universitat de València. C. e.: m.jose.lopez@uv.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5715-0841>

FERNANDA FRANCÉS figura entre las pintoras profesionales más reconocidas de su época, tarea que combinó con una dilatada labor docente. Está presente, con mayor o menor extensión, en muchos de los trabajos dedicados a las artistas españolas del siglo XIX. No obstante, hace unos años se reclamó una investigación más profunda sobre ella², tarea que asumí y en la que sigo trabajando. Este hecho me permite presentar ahora algunos de los resultados obtenidos que amplían la visión que hasta el momento se tenía de su actividad y proyección. Además, también se dan a conocer varias reproducciones coetáneas de sus pinturas, en su mayoría sin localizar.

Para ello se han empleado fuentes de la época, entre las que destacan las publicaciones periódicas. Estas últimas han hecho posible localizar multitud de críticas y noticias de diversa índole, que ponen de manifiesto el interés que despertó en su tiempo, como también expresan las reproducciones de sus cuadros. Con todo, ha sido posible revisar cada paso que necesitó para ser considerada una «artista profesional», un camino especialmente difícil en el caso de las mujeres³. El primero es su formación, un aspecto que presentaba ciertas lagunas. Le sigue la muestra de su producción, su aceptación en los mejores certámenes y el reconocimiento mediante varios galardones. Fernanda Francés concurrió con mucha frecuencia a las exhibiciones artísticas, especialmente a las organizadas por el Círculo de Bellas Artes, así como a las Exposiciones provinciales, nacionales –donde recibió diversas distinciones– e internacionales, donde eran llamados a participar los creadores más reconocidos del país. Los dos últimos pasos son la obtención de buenas valoraciones por parte de la crítica y la inclusión de su obra, tanto en el Museo de Arte Moderno, como en las colecciones de la nobleza y la familia real. Asimismo, fue una de las pintoras que alcanzó las cotizaciones más altas en el Madrid de su época.

Como otros muchos artistas masculinos y posiblemente para asegurarse ingresos económicos, se dedicó al mismo tiempo a la docencia particular y oficial. Esta última la desempeñó en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y en la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer, impartiendo asignaturas y ocupando cargos que también han sido revisados. Esta ocupación y un grave problema de salud posterior le fueron alejando de su producción pictórica personal.

2. Así lo hizo Malo Lara, Lina: «Fernanda Francés y Arribas (Valencia, 1862-Madrid, 1939)», en Illán, Magdalena; Lomba, Concha, *Pintoras en España 1859-1926. De María Luisa de la Riva a Maruja Mallo*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2014, pp. 130-131, que recogió la bibliografía anterior. Véase también el estudio imprescindible de De Diego, Estrella: *La mujer y la pintura del siglo XIX español (cuatrocientas olvidadas y algunas más)*. Madrid, Cátedra, 1987 y otros como Coll, Isabel: *Diccionario de mujeres pintoras en la España del siglo XIX*. Barcelona, Centaure Groc, 2001; Ibiza i Osca, Vicent: *Dona i Art a España: Artistes abans de 1936. Obra exposada-obra desapareguda*, (Tesis doctoral inédita), Universitat de València, 2004; Ibiza i Osca, Vicent: *Les dones al món de l'art. Pintores y escultores valencianes (1500-1950)*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2017; Gascón Úbeda, María Isabel: «Pepita Teixidor, una pintora de flores en la Barcelona modernista», *Actas del CFD Congreso Internacional*, Barcelona, 2015; Illán, Magdalena: «'Un verdadero pintor': María Luisa Puiggener en la escena artística sevillana de comienzos del siglo XX», *Laboratorio de arte*, 30 (2018), pp. 401-418; Cid Pérez, María Dolores: *Retrato de Marcelina Poncela*. Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2019; Pérez-Martín, Mariángeles: «Segunda Martínez, la profesionalización de una mujer en el siglo XIX», *Asparkia. Investigación feminista*, 30 (2020), pp. 87-105 y Navarro, Carlos G. (ed.): *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2020, pp. 332-333.

3. Estos pasos han sido establecidos por Lomba, Concha: *Bajo el eclipse. Pintoras en España, 1880-1939*. Madrid, CSIC, 2019, que además ofrece nueva información sobre la artista.

BIOGRAFÍA Y FORMACIÓN

Uno de los aspectos menos conocidos de Fernanda Francés Arribas es su biografía. Nació el 26 de febrero de 1862 en Valencia y falleció en Madrid el 21 de abril de 1939, ciudad donde residió prácticamente toda su vida. Fue la hija primogénita del pintor Plácido Francés y Pascual (Alcoy, 1834 - Madrid 1902), fruto de su matrimonio con Dolores Arribas (Figueras, 1834 - Valencia 1864), con quien también tuvo un hijo varón, Antonio, que tan solo vivió dos años (1863-1865). Su padre volvió a casarse tras su traslado a Madrid en 1870, con Trinidad Mexía y Laínez. De esta unión nacieron cuatro hijos más, dedicados igualmente al arte: Juan, Plácido, Luis y Trinidad. Plácido Francés y Pascual era además primo hermano del afamado Emilio Sala, con el que mantuvo una estrecha relación. Fue un reconocido profesor y artista, asiduo y galardonado en los certámenes artísticos nacionales e internacionales y plenamente integrado en la vida social madrileña⁴.

Fernanda Francés, que mostró desde niña aptitudes artísticas, fue madurando en el entorno familiar. En este sentido pueden considerarse fundamentales las tertulias artísticas que se celebraban en el estudio paterno, situado primero en la calle Atocha y luego en la calle de Lista. A ellas acudían gentes muy diversas: pintores, artistas de teatro, escritores, compositores, críticos y otras muchas personalidades del mundo de la cultura y la política. A esta última ubicación se refirió José Francés y Sánchez-Heredero como la «Casa de los estudios», donde compartían vida y talleres conocidos pintores y escultores, como Emilio Sala, Miguel Blay, José Capuz, Moreno Carbonero, Anders Zorn e incluso ocasionalmente Sorolla. En cuanto a la familia Francés, recuerda que «inauguró la casa y contribuyó a fijar su carácter». Era en su hogar «donde, por la noche, se solían reunir todos los vecinos embrujados por el arte»⁵.

Llegados a este punto conviene aclarar la cuestión de la formación de Fernanda Francés. A pesar de que se han mencionado otros posibles instructores como Salvador Viniega o el afamado pintor de flores Sebastián Gessa⁶, todo parece indicar que su único maestro fue su padre. De ese modo consta invariablemente en todas las fuentes consultadas, incluidas varias biografías que se le hicieron en vida. Así figura en la escrita en 1885 por Josefa Pujol de Collado para la revista *El Álbum de la Mujer*, donde aparece su retrato en la portada (FIGURA 1)⁷. Este hecho revela el prestigio del que gozaba ya con tan solo veintitrés años. La autora afirma que: «empezó sus estudios pictóricos en Madrid, bajo la inteligente dirección de su bondadoso padre el reputado artista D. Plácido Francés». Aclara a continuación que: «ni academias ni

4. Espí Valdés, Adrián: *Semblanza biográfica y artística del pintor Plácido Francés y Pascual*. Madrid, Asociación de Amigos del Arte, 1963; Del Campo Pérez del Camino, María Teresa: «El pintor Plácido Francés, fundador del Círculo de Bellas Artes de Madrid», *Villa de Madrid*, 88 (1986), pp. 3-10.

5. Francés, José: «La Casa de los Estudios», *La Vanguardia*, 20-10-1950, p. 7.

6. De Diego, Estrella: *op. cit.*, p. 199, nota 178, afirmó que fue una de las alumnas de Salvador Viniega, mientras que otros autores como Merino Calvo, José (com.). *Sebastián Gessa Arias. El pintor de las flores*. Chiclana, Ayuntamiento de Chiclana, 2004, pp. 30 y 33 opinan que lo fue de Gessa. En ninguno de los dos casos se ha podido documentar esta relación.

7. Pujol, Josefa: «Una pintora española», *El Álbum de la Mujer*, 02-08-1885, pp. 42-43.

museos han sido necesarios a nuestra biografiada para desarrollar el buen gusto y maravillosa facilidad artística; el estudio de su padre primero, y la contemplación de la naturaleza después, bastaron para abrir anchos horizontes a su risueña y armónica fantasía». Poniendo en duda que la ausencia de formación institucional fuera un hecho positivo, la cuestión de declarar que no la hizo en los museos quizá se deba a la intención de evitar ser considerada una «pintora de afición», como tantas en la época. Personalmente la describe como: «Joven y bella, dotada de apacible carácter y de amabilidad sin igual, se conquista sin esfuerzo las simpatías de cuantos la tratan, pues su talento corre parejo con una modestia candorosa e ingenua, que en nuestro sentir debiera acompañar siempre a las mujeres». Más adelante añade que considera el género que cultiva «dentro por completo de las atribuciones femeninas». Esta visión revela, por una parte, hasta qué punto estaban profundamente arraigadas las cualidades consideradas propias de la mujer en el siglo XIX. Por otra, contribuye a explicar en cierta manera su fácil aceptación en el mundo artístico masculino, pues su más que demostrada «ambición» se ocultaba bajo una dócil apariencia cuya producción artística no representaba ningún tipo de amenaza.



FIGURA 1. RETRATO DE FERNANDA FRANCÉS, EN EL ÁLBUM DE LA MUJER, 02-08-1885. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

Siguiendo con su biografía, el 2 de diciembre de 1893 se casó con Cayetano Vallcorba, también pintor y profesor en la Escuela de Artes y Oficios. El artista granadino había sido igualmente discípulo de Plácido Francés y Pascual. El enlace tuvo lugar en la parroquia madrileña de San Sebastián. Fernanda Francés tenía entonces treinta y un años, una edad realmente avanzada para la época⁸. Su boda no cambió el rumbo de su ascendente trayectoria profesional. Es más, con su marido completó su cultura artística en diversas ciudades europeas⁹.

En 1894, la revista *Barcelona Cómica* le volvió a dedicar un artículo que incluía su retrato (FIGURA 2). Se trata de una buena recopilación de las características y logros más repetidos por la crítica, así como de su empalagosa galantería en todas sus fórmulas, lo que no impide, a pesar de todo, que sea una nueva prueba de su celebridad¹⁰. Entre los halagos más evidentemente sexistas, impensables en el caso de un hombre dice, por ejemplo, que «su renombre» y sus «méritos» «solo pueden ser comparados con su hermosura y bondades». En ocasiones se trasluce información interesante, aunque sin abandonar esta línea. Así, afirma que:

«Artista de corazón, hija de artistas y de artistas amiga y compañera, su nombre ha sido cien y cien veces pregonado y enaltecido por la crítica, que por lo regular no acostumbra a guardar muchas galanterías, y sus obras pictóricas, inspiradas, deliciosísimas, elegantes, y sobre las cuales parecen palpitar el espíritu infantil de Fernanda Francés, son pagadas en los mercados nacionales y extranjeros a los precios que solo alcanzan las firmas de gran reputación y prestigio». Su observación final tampoco tiene desperdicio: «Las pinturas de Fernanda reúnen inspiración varonil y factura femenina, elementos que constituyen un todo angelical. No parece sino que para cada rosa que estampa en la vitela o el lienzo, ella misma ha servido de modelo»¹¹.

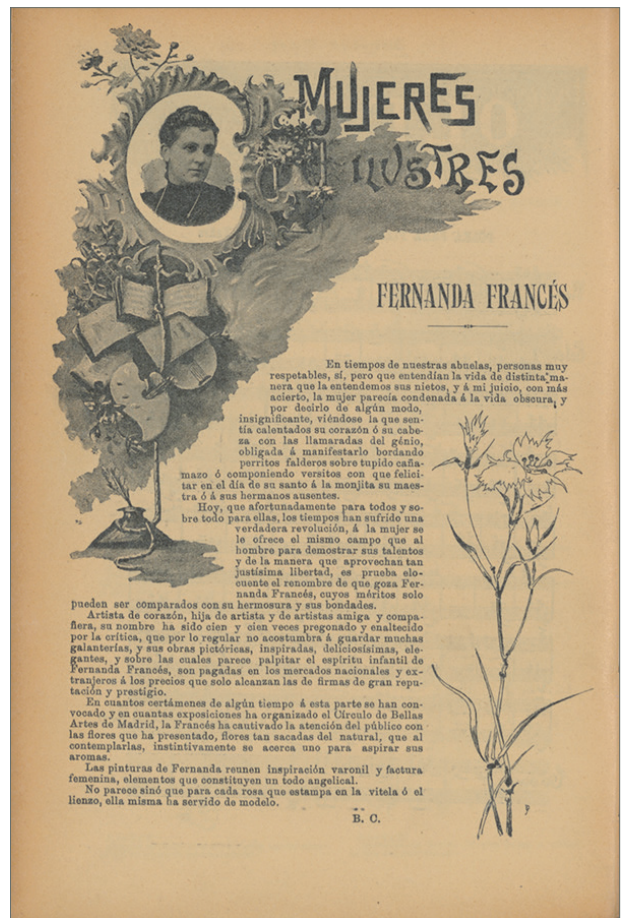


FIGURA 2. RETRATO DE FERNANDA FRANCÉS, EN *BARCELONA CÓMICA*, 03-02-1894. Biblioteca Nacional de España, Madrid

8. Fernández García, Matías: *Parroquia madrileña de San Sebastián. Algunos personajes de su archivo*. Madrid, Caparrós editores, 1995, p. 196.

9. Cavestany, Julio: *Floreros y bodegones en la pintura española*. Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1936-1940, p. 138.

10. Sobre esta cuestión, véase Rodrigo Villena, Isabel: «La galantería: una forma de sexismo en la crítica de arte femenino en España», *Asparkia*, 31 (2017), pp. 147-166, donde se analiza toda esta adjetivación.

11. B. C.: «Fernanda Francés», *Barcelona cómica*, 03-02-1894, p. 8.

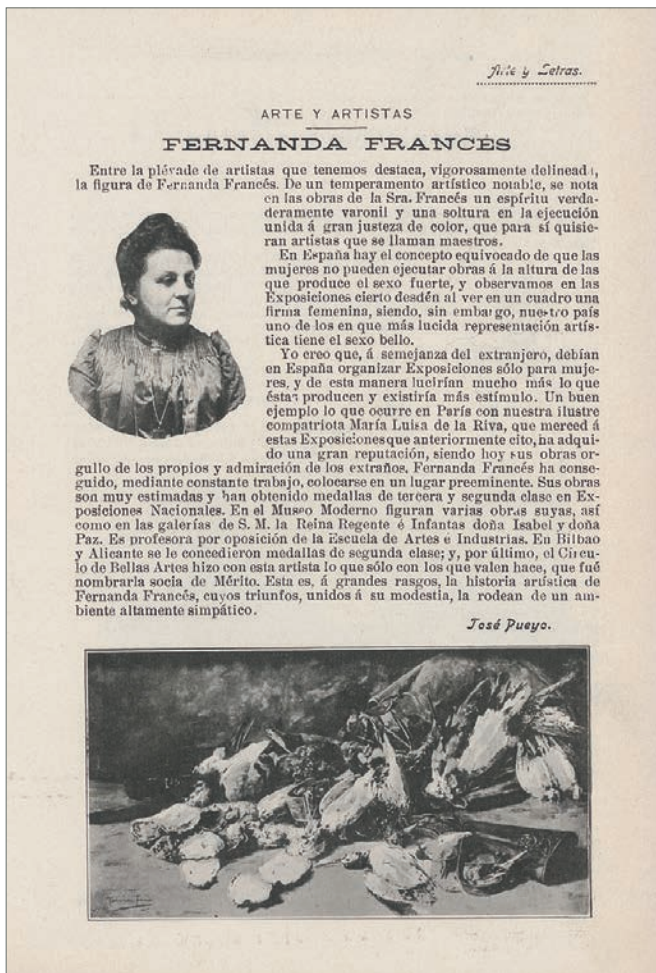


FIGURA 3. RETRATO DE FERNANDA FRANCÉS Y REPRODUCCIÓN DE OSTRAS Y PÁJAROS, EN ARTE Y LETRAS, 17-03-1901. Biblioteca Nacional de España, Madrid

Durante los primeros años del siglo XX, el interés hacia su persona siguió estando vigente. Entre otros muchos artículos puede destacarse el de José Pueyo, que incluía de nuevo un retrato y la reproducción de la obra *Ostras y pájaros*, premiada con segunda medalla en la Nacional de 1897 (FIGURA 3). Opinaba que en sus obras se notaba: «un espíritu verdaderamente varonil y una soltura en la ejecución unida a gran justeza de color, que para sí quisieran artistas que se llaman maestros»¹². Por otra parte, informaba que varias obras suyas figuraban en el Museo de Arte Moderno, así como «en las galerías de S. M. la Reina Regente e Infantas doña Isabel y doña Paz»¹³.

El artículo firmado por Alé Afar en 1904 resulta asimismo valioso, pues es el único que habla de su descendencia. En él defendía que el trabajo artístico femenino era compatible con las «obligaciones» del hogar, como demostraba «Fernanda Francés de Vallcorba, que comparte su vida modesta y ejemplar como esposa y madre, entre el cuidado y buen gobierno de la casa y el desempeño de su cátedra en la Escuela de Artes e Industrias, y aun encuentra horas

sobrantes para pintar delicados y bellos cuadros de naturaleza muerta (género a que se dedica) que en el mercado alcanzan elevados precios»¹⁴. Hasta el momento tan solo conocemos el nombre de uno de sus hijos: Cayetano Vallcorba Francés, que al parecer falleció joven¹⁵.

12. Como señala Rodrigo Villena, Isabel: *op. cit.*, p. 154, el cumplido que «más reputación podía recibir una mujer artista [...] el que incidía directamente en el buen ejercicio del arte, era el de ser *viril* en el oficio. Lo recibieron solo las artistas consideradas absolutamente excepcionales, y, por tanto, poseedoras de cualidades artísticas atribuidas solo a los hombres».

13. Pueyo, José: «Arte y Artistas. Fernanda Francés», *Artes y Letras*, 17-03-1901, p. 9.

14. Alé Afar: «La mujer en la Exposición de Bellas Artes», *El Álbum Iberoamericano*, 22-06-1904, p. 269. El texto es probablemente del historiador y crítico Rafael Altamira.

15. Espí Valdés, Adrián: *op. cit.*, p. 14.

LA PARTICIPACIÓN EN CERTÁMENES ARTÍSTICOS Y LA CRÍTICA

Sin temor a exagerar, puede afirmarse que la labor expositiva de Fernanda Francés fue realmente cuantiosa. No parece necesario insistir en la importancia que la participación en los concursos y exposiciones locales, nacionales e internacionales tuvieron para los artistas y, todavía más, para las mujeres de la época. Su asistencia a certámenes de diverso calado comenzó muy pronto, en 1881, cuando tan solo tenía diecinueve años y cesó aproximadamente en 1915. En la inmensa mayoría de ellos recibió críticas muy positivas.

Desde el punto de vista cronológico y también numérico, pues fue una artista asidua a ellas, destacan las exposiciones organizadas por el influyente Círculo de Bellas Artes de Madrid, del que llegaría a ser nombrada socia de mérito. Iniciada sin duda de la mano de su padre, su presencia se registra además en los variados actos que organizó el centro, como los bailes de máscaras, rifas o muestras con objetivos diversos. Entre las exhibiciones bianuales puede destacarse la celebrada en 1888. A ella presentó un «cuadrito con una linterna apagada y unas flores silvestres, como ella sabe pintar estas cosas, que es como un maestro»¹⁶, consideración que alcanzó muy pronto y que se repetiría con insistencia. Los antiguos tópicos utilizados durante siglos para alabar la destreza a la hora de reproducir esta amable parte de la naturaleza también estuvieron presentes. Así se decía que sus flores olían y tenían vida, cumplido reservado desde el Barroco para los mejores pintores del género. Se volvió incluso a recurrir a la relación de la pintura con la literatura, como hizo Giner de los Ríos: «La Srta. Francés ha querido encerrar en unas margaritas y una linterna recién apagada, un pequeño poema que pudiera ser tanto de Campoamor como de Zola, y cuya obra se titula ¿Si hablara?»¹⁷.

Los halagos que recibieron sus obras en otras exposiciones, como la de 1893, en la que presentó unas *Uvas y flores*, recurrían asimismo a las alabanzas más antiguas y difundidas. De esta manera, «El Abate» opinaba que las flores pintadas por esta «maestra»: «tienen aroma y fragancia y no sería extraño que los pájaros fueran a picotear en sus uvas», como contaba Plinio del afamado Zeuxis¹⁸. En otros casos, como en *El Heraldo de Madrid*, María de Perales señalaba que se distinguía «por la elegancia y distinción de su fácil factura, por la corrección del dibujo y lo justo del color. Copia la naturaleza; pero, mujer, la rodea de una graciosa coquetería. Sus tablas son de verdad; pero bella, idealizada, discreta y acertadamente. Todo lo que produce su pincel es fino. Las uvas dan ganas de comérselas. Y las flores tienen perfume»¹⁹.

Aparte de los múltiples y concurridos certámenes de pintura, el Círculo organizó en 1890 la primera exposición de dibujos en España, que tuvo una amplia aceptación. El trabajo de Fernanda Francés gozó nuevamente de buenas críticas. Su

16. Sánchez, Araujo: «Exposición del Círculo de Bellas Artes», *El Día*, 09-05-1888, p. 1.

17. Fernández Bremón, José: «Crónica General», *La Ilustración española y americana*, 15-05-1888, pp. 306-317. Giner de los Ríos, Francisco: «La Exposición del Círculo de Bellas Artes», *La Justicia*, 18-05-1888, p. 2.

18. *El Álbum Iberoamericano*, 14-06-1893, p. 3; *El Día*, 16-06-1893, p. 1 y El Abate: «Ecos de Primavera», *La Última moda*, 25-05-1893, p. 5.

19. M. de P. (María de Perales): «Exposición del Círculo de Bellas Artes», *El Heraldo de Madrid*, 18-05-1893, p. 1.



FIGURA 4. FERNANDA FRANCÉS, REPRODUCCIÓN DE MIS GATITOS, EN LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA, 28-02-1890. Biblioteca Nacional de España, Madrid



FIGURA 5. FERNANDA FRANCÉS, REPRODUCCIÓN DE PÁJAROS, EN LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA, 30-04-1900. Biblioteca Nacional de España, Madrid

obra se titulaba *Mis gatitos* y ocupó la portada de *La Ilustración española y americana* (FIGURA 4)²⁰. Resulta muy significativo que se alabase no solo su ejecución y dibujo preciso, sino también su carácter «esencialmente femenino»²¹. Por otra parte, esta asistencia está relacionada con su actividad como ilustradora que es, sin duda, su faceta más desconocida²². En diciembre de ese mismo año 1890, estuvo presente además en la Exposición de pasteles y acuarelas organizada

por el Círculo. La duquesa de Medinaceli adquirió uno de sus dibujos que representaba unos pájaros, un tema en el que también se especializó con éxito²³.

Su asistencia a los actos convocados por el Círculo de Bellas Artes continuó durante el nuevo siglo. *La Ilustración española y americana* volvía a reproducir en sus páginas uno de sus cuadros titulado *Pájaros* (FIGURA 5), que volvió a recibir muy buenas críticas. El lienzo fue asimismo reproducido en la revista catalana *Iris*²⁴, lo que era un buen reflejo de su valía. No obstante, el hecho determinante para lograr esta consideración fue su adquisición por la reina Victoria Eugenia²⁵.

Existe un buen número de certámenes artísticos en los que exhibió su obra y que no han recibido la atención que se merecen. Entre ellos se encuentra la Exposición

20. Martínez de Velasco, Eusebio: «Nuestros grabados», *La ilustración española y americana*, 28-02-1890, p. 122.

21. Pujol, Josefa: «Página para las damas. Una exposición de dibujos», *La Vanguardia*, 15-02-1890, p. 1.

22. Según Lomba, Concha: *op. cit.*, p. 115, colaboró como ilustradora en distintas publicaciones periódicas.

23. Balart, Federico: «Exposición de pasteles y acuarelas en el Círculo de Bellas Artes», *La Ilustración española y americana*, 22-01-1891, p. 43.

24. Alcázar: «Exposición del Círculo de Bellas Artes», *Iris*, 19-05-1900, p. 11.

25. *La Correspondencia de España*, 04-06-1900, p. 3; *La Época*, 05-06-1900, p. 3; *El Globo*, 05-05-1900, p. 3.

de la Asociación de Escritores y Artistas inaugurada el 10 de noviembre de 1884. Participó con el lienzo titulado *Frutas y flores* (FIGURA 6) que se reprodujo en *La Ilustración española y americana*. Nuevamente mereció la consideración más alta de la crítica, así como la recurrente alusión a su maestro: «Bien puede asegurarse que Fernanda Francés es digna discípula, por su correcto dibujo y su color excelente, de su padre»²⁶.

Además, puede destacarse su presencia en la Primera exposición General de Bellas Artes celebrada en Barcelona en 1891²⁷. También se suele pasar por alto que en 1894 participó con éxito en la Exposición Provincial de Bellas Artes de Alicante²⁸ y en la Exposición artística de Bilbao. En la primera fue premiada con una medalla de plata, mientras que en el certamen bilbaíno consiguió una tercera medalla por sus *Flores del campo*²⁹.

Asistió, asimismo, a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Concurrió por primera vez a la celebrada en 1884, siendo ya valorada en aquel momento por el pintor José Parada y Santín como «una verdadera artista»³⁰. Presentó dos obras: *En el banco del Jardín*, de 57 x 80 cm, y *La Azotea de Lindaraja*, de 164 x 102 cm, medidas que generalmente mantuvieron

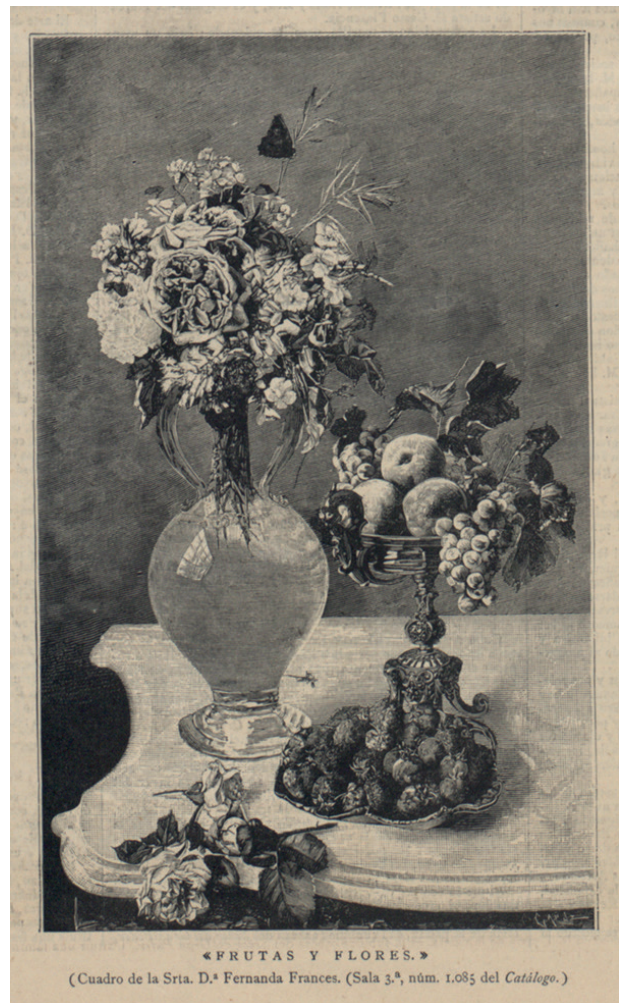


FIGURA 6. FERNANDA FRANCÉS, REPRODUCCIÓN DE *FRUTAS Y FLORES*, EN *LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA*, 08-12-1884. Biblioteca Nacional de España, Madrid

26. «Madrid: exposición literaria y artística. *Flores y frutas*, cuadro de la señorita D.ª Fernanda Francés», *La Ilustración española y americana*, 08-12-1884, p. 339; Carvajal, Federico: «Bellas Artes», *La Ilustración*, 04-01-1885.

27. *Catálogo de la Primera exposición General de Bellas Artes*, Barcelona, 1891, p. 4. Fernández Álvarez, Ana: «Madame, *Le Peintre*, entre dos siglos», en *Dona i artista. La col·lecció del Museu de Terrasa*, Ajuntament de Terrasa, 2019, pp. 116-117. La consulta de los catálogos de las Exposiciones Nacionales celebradas en 1894 y 1896 confirma que no participó en ellas.

28. Sánchez Izquierdo, Pablo: «Pintoras de provincias, pintoras olvidadas. Las artistas en Alicante del primer tercio del siglo XX (1894-1931)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 28 (2016), p. 15.

29. *Memoria de la Exposición artística celebrada en esta villa en meses de agosto y septiembre de 1894 con la cooperación del Círculo de Bellas Artes de Madrid y bajo el patrocinio de la Exma. Diputación Provincial de Vizcaya y del Exmo. Ayuntamiento de Bilbao*. Bilbao, Imprenta Provincial, 1895, p. 25.

30. Parada y Santín, José: «Lo que se pinta (apuntes artísticos)», *El Liberal*, 24-03-1884, p. 2. Se descarta así que su concurrencia a las Exposiciones Nacionales comenzara en 1881. Véase Gutiérrez Burón, Jesús: *Exposiciones Nacionales de Pintura en el siglo XIX*, 2 vols., (Tesis doctoral inédita), Universidad Complutense de Madrid, 1987 y Caparrós, Lola: *Historia y crítica en las Exposiciones Nacional de Bellas Artes (1910-1915)*. Granada, Universidad de Granada, 2014.



FIGURA 7. FERNANDA FRANCÉS, REPRODUCCIÓN DE LA AZOTEA DE LINDARAJA, EN LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA, 15-05-1888. Biblioteca Nacional de España, Madrid

sus lienzos en este tipo de certámenes³¹. Como muestra del trato que recibió por parte de la crítica, vale la pena detenerse en algunos de los numerosos comentarios que recibió. La reproducción del segundo cuadro apareció en *la Ilustración española y americana* en 1888 (FIGURA 7). Eusebio Martínez de Velasco ofreció una breve descripción: «Un hermoso recuerdo de la gentil Granada, la Azotea de Lindaraja, flores y mariposas, macetas y plantas, azulejos árabes y un precioso jarrón blasonado, que recuerda por su forma el clásico jarrón de la Alhambra, destacándose en el purísimo azul del cielo»³². Entre estas referencias figuraron, como era habitual, las jocosas. Así, por ejemplo, Serrano de la Pedrosa le dedicó los siguientes versos al cuadro *En el banco del Jardín*: «Hija mía, tú has pintado / Tan propios azulejos / Que yo he visto a más de cuatro / Pasar por ellos los dedos». El paternalismo y galantería habituales se acentuaban en los dedi-

cados a *La azotea de Lindaraja*: «Tantos primores reunidos / De primores y de luz / Dicen de modo elocuente / Que Lindaraja eres tú»³³.

Enrique Segovia Rocaberti, por su parte, escribía que Plácido Francés y Pascual merecía ser elogiado, más que por el cuadro de historia que había presentado, por los de su hija y discípula. Consideraba además *En el banco del jardín* como «una maravilla de factura», añadiendo que «un discretísimo cronista no ha encontrado en él más defecto que la extrema realidad»³⁴. Otra característica de la crítica española en relación con las pintoras, la cuestión de la competencia y su participación en los certámenes más importantes, están igualmente presentes en el caso de Fernanda Francés y otras pintoras. De esta forma, Leopolda Gassó afirmaba que los destacables cuadros ejecutados por mujeres «acusar ya el adelanto en la manera de hacer de la que se va desterrando el miedo y la nimiedad que parecía patrimonio exclusivo del bello sexo», añadiendo en concreto de nuevo que los lienzos de nuestra artista

31. *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884*, Madrid, nºs 232 y 233. De Diego, Estrella, *op. cit.*, pp. 255-258, recogió varias de las críticas sobre sus obras.

32. Martínez de Velasco, Eusebio: «Bellas Artes. Nuestros grabados», *La Ilustración española y americana*, 15-05-1888, p. 317.

33. Serrano de la Pedrosa, Fernando: *Catálogo cómico-crítico de la Exposición de Bellas Artes de 1884*. Madrid, p. 64, nº 232 y 30, nº 233. Citado también por De Diego, Estrella: *op. cit.*, p. 265.

34. Segovia Rocaberti, Enrique: «Exposición de Bellas Artes. III, mesa revuelta». *Madrid cómico*, 08-06-1884, p. 4.

estaban «hechos con una verdad incomparable». En *El Liberal* llegaron a lamentar que estas pintoras no hubieran recibido ningún premio. El articulista se centró en el caso de Fernanda Francés, recordando que ya era considerada una «pintora excelente» por los críticos más severos e informándonos del interés despertado por sus dos obras expuestas, además de encontrarse a la altura del mejor especialista en el género. Por esta razón no entendía que no recibiera «el menor estímulo ni honor»³⁵.

Añadiremos, por último, otros dos comentarios que tienen que ver con la consideración habitual del género en el que se especializó nuestra artista como muchísimas otras pintoras. Isidoro Fernández Flórez (Fernanflor) le lanzaba una advertencia personal: «La Srta. Fernanda Francés me dispensará una observación que expondré a su juicio [...]. Ya retrata las flores y objetos con perfección: cuídese de que las cosas pintadas hablen al espíritu como las del natural. Las flores son tontas, la composición les da gracia»³⁶. Por su parte, Eduardo de Palacio se lamentaba de que no cultivase otros géneros, aunque reconocía que, si continúa practicando el elegido «con el acierto demostrado, podrá brillar, que todos los géneros son buenos cuando hay genio artístico»³⁷.

En la Exposición Nacional de 1887 asistió con cuatro lienzos: *Flores y frutas* (70 x 100 cm), *Sombrero con flores* (77 x 50 cm), *Ostras y Langostinos* (estos últimos de tan solo 17 x 34 cm)³⁸. Fue el mayor número de obras que presentaría en las Nacionales. Los comentarios recibidos fueron de nuevo muy variados. No faltaron los humorísticos como los de Segovia Rocaberti: «La señorita Francés / sabe todo el mundo lo que es / una artista cabal / que da el mayor interés / al asunto más trivial»³⁹, opinión que compartían en ese momento varios críticos. Sus dos últimos bodegones, de pequeñas dimensiones, fueron los más aplaudidos, llegándose incluso a afirmar que en ellos «ha mostrado una finura pasmosa de color y ha igualado, sino excedido, a aquella famosa Clara Peeters, que en el siglo XVII pintaba en Holanda análogos bodegones con gran crédito»⁴⁰. Sin embargo, no faltaron objeciones. De nuevo Fernández Flórez, aunque consideraba perfectos sus cuadros, rechazaba el tema de sus bodegones por no «excitar» su sentimiento artístico, «sino a lo más el gusto grosero». Le reclamaba el espíritu y la poesía que en su opinión les faltaba⁴¹.

Una última cuestión que estuvo muy presente en la prensa fue la referida a los premios, primero a su injusta ausencia y posteriormente a la corrección del fallo del Jurado, que terminó por reconocer que, de haber sido posible, habría propuesto para terceras medallas a las expositoras más destacadas, entre las que se encontraba Fernanda Francés.

35. *El Liberal*, 05-06-1884, p. 3.

36. «Exposición de Bellas Artes. Artículo V. Los demás cuadros», *La Ilustración española y americana*, 30-06-1884, p. 3.

37. «Exposición de Bellas Artes. Sala E», *El Imparcial*, 18-06-1884, p. 1.

38. *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887*, Madrid, pp. 71-72, nºs 259-262. Estas pequeñas dimensiones podrían hacernos pensar quizá en su finalidad para la venta más que en un lucimiento en el certamen.

39. Segovia Rocaberti, Enrique: *Catálogo humorístico en verso de la Exposición Nacional de Bellas Artes*. Madrid, 1887, p. 1.

40. Alfonso, Luis: «La Exposición de Bellas Artes», *La Dinastía*, 25-06-1887, p. 2.

41. «Exposición Nacional de Bellas Artes», *La ilustración española y americana*, 15-07-1887, pp. 19-23. De Diego, Estrella: *op. cit.*, pp. 255-256



FIGURA 8. FERNANDA FRANCÉS, *JARRÓN DE LILAS*, 1890. Museo Nacional del Prado, Madrid

Este galardón lo consiguió en la Exposición Nacional de 1890, a la que acudió con tres obras: *Ave María* (73 x 56 cm), *Pájaros* (21 x 35 cm) y *Jarrón de lilas* (121 x 48 cm), la más ambiciosa. Esta última, le valió la tercera medalla (FIGURA 8)⁴². Se trata de un lienzo cuya composición se ajusta a las convenciones básicas y tradicionales del género, aunque se actualizan al situar el jarrón en un primerísimo plano. Sobre un fondo negro, destacan iluminadas las delicadas ramas de lilas, concretamente la especie *Syringa vulgaris* L., que estaban muy de moda en la época. Como contenedor, utiliza un gastado cántaro de asas azul del siglo XVIII. Este tipo de piezas pertenece a la serie de botica de alguna institución real, y sería muy comentado. El del cuadro lleva una inscripción en latín *Aqua Naphae*, cuya traducción es «agua de naranjo», que era utilizada con fines medicinales. La pieza se apoya sobre una superficie cubierta con una lujosa tela, mientras que su firma aparece cuidadosamente estampada en un papel propiedad de la autora. Está doblado y situado encima de un sobre, como si se tratara de una nota o una pequeña misiva.

Este *Jarrón de lilas* fue adquirido por el Ministerio de Fomento con destino al Museo de Arte Moderno, como ocurría con otras obras premiadas⁴³. Parece interesante anotar que, antes de que finalizara 1890, el florero pasó a decorar, junto a otros cuadros «verdaderamente notables y que estaban arrinconados en el Museo de Pinturas», el edificio de la Presidencia del Consejo de Ministros⁴⁴. En la actualidad, es la única obra de esta autora que figura entre los fondos del Museo del Prado.

La Exposición de 1892 tuvo un carácter internacional. Participó con tres óleos: *Rosas* (45 x 88 cm), *Cangrejos* y *Flores del campo* (ambos de 34 x 46 cm)⁴⁵. Para Pedro de Madrazo estos lienzos se encontraban entre los «buenos cuadros» del certamen, considerándola además como una de las artistas que «ventajosamente» cultivaba el «género de pintura de bodegones, frutas y flores». Sin embargo, afirmaba, como muchos antes y después de él, que «es razón que sean las flores el género predilecto de las damas: *mens*

42. *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890*, Madrid, p. 65. Véase, López Terrada, María José: *Efímeros i eternos. Pintura de flors a València (1870-1930)*. Valencia, Ajuntament de València, 2019, pp. 37-39, 83.

43. *Gaceta de Instrucción pública*, 25-11-1890, p. 5. Gracias al *Inventario de nuevas adquisiciones* (iniciado en 1856) se sabe que fue comprado el 3 de noviembre de 1890 por 1.500 pesetas.

44. «La presidencia del Consejo de Ministros», *El Liberal*, 01-12-1890, p. 4.

45. *Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892*, Madrid, p. 62.

blanda in corpore blando»⁴⁶. En esta ocasión, todas las críticas fueron positivas, aunque algunos volvían a insistir en que reservara su talento para otros temas. Es el caso de Juan de Madrid, que exclamaba: «¡Qué cuadrillos de género podría hacer sin renunciar en ellos a las flores!»⁴⁷.

A juzgar por su escasa presencia en las publicaciones coetáneas, las obras con las que concurrió a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895 despertaron poco interés. Su máximo reconocimiento le llegó en la celebrada en 1897, cuando consiguió con sus *Ostras y pájaros* (50 x 95 cm) (FIGURA 9)⁴⁸ la segunda medalla, éxito que la prensa se encargó ampliamente de divulgar⁴⁹.



FIGURA 9. FERNANDA FRANCÉS, REPRODUCCIÓN DE OSTRAS Y PÁJAROS, EN F. ALCÁNTARA, LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES DE 1898. REPRODUCCIÓN AUTOTÍPICA DE LAS OBRAS MÁS NOTABLES, 1897. Biblioteca Nacional de España, Madrid

Resulta muy revelador que fuera reproducido hasta en tres ocasiones. La primera de ellas fue en la obra de Francisco Alcántara, que contaba con las reproducciones de «las obras más notables» del certamen. En su crítica parecía ir cambiando el tono empleado hasta el momento:

Los bodegones de Fernanda Francés son admirables por la increíble sinceridad con que los estudia. No se contenta con las apariencias más o menos gratas; persigue la forma y el color con vista tan poderosa y paciencia tan grande, que, más que traslado de la realidad, sería la realidad misma si el temperamento no llevara a sus obras de arte el sello personal, el estilo, modificación de la naturaleza, operada en las intimidades del artista⁵⁰.

46. «Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892» (artículo segundo y tercero), *La Ilustración española y americana*, 22-11-1892, pp. 6-7 y 08-12-1892, pp. 3-7.

47. «La Exposición de Bellas Artes», *La Última moda*, 11-12-1892, p. 4.

48. *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1897*, Madrid.

49. «Exposición de Bellas Artes», *El Día*, 06-06-1887, p. 3; *El Correo español*, 07-06-1897, p. 2.

50. Alcántara, Francisco: *La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897. Reproducción autotípica de las obras más notables*. Madrid, 1898, pp. 182, 245 y 257.

Entendiendo así su valía, terminaba con el «máximo elogio» de que «pintaba como un hombre». *La Revista Moderna* de ese año y el mencionado artículo de José Pueyo dedicados a la artista reprodujeron asimismo el lienzo⁵¹. Como otras obras premiadas en las Nacionales, fue adquirida por el Estado y se depositó en el Museo de Arte Moderno⁵². Durante un tiempo, estuvo entre los fondos del Museo del Prado, pero con fecha incierta se depositó en el Ministerio de Educación donde, según el informe realizado en 2003, ya no se encontraba «en sus dependencias»⁵³.

Parece oportuno hacer un breve inciso para añadir a su producción otro bodegón que la artista realizó hacia este mismo año. Se trata del lienzo sobre tabla titulado *Tierra y mar* (FIGURA 10) que actualmente se exhibe de manera permanente en el Museo de Chiclana, Cádiz⁵⁴. Está protagonizado por cangrejos de río, una gran concha cuyo nombre común es «caparazón de rana gigante» y la concha plana de una vieira. Todas las ramas que los rodean pertenecen a una zarzamora con flores rosadas y frutos aún verdes, lo que nos indicaría que está al inicio de la estación de floración-fructificación. Se trata de una buena muestra de su versatilidad y originalidad a la hora de idear y resolver sus composiciones.



FIGURA 10. FERNANDA FRANCÉS, *TIERRA Y MAR*, CA. 1897. Museo de Chiclana, Cádiz

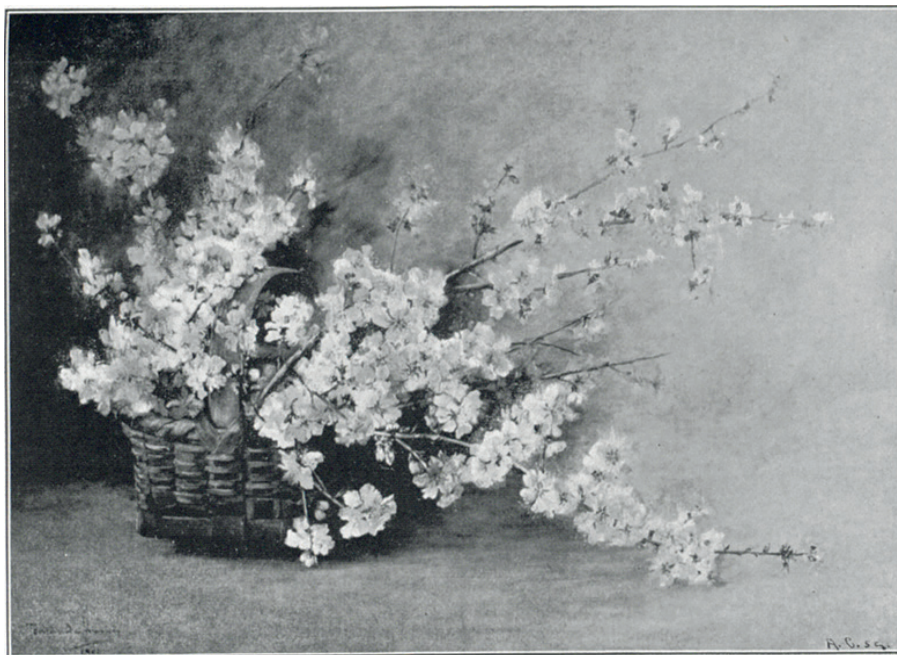
51. *La Revista Moderna*, 13-11-1897, p. 3.

52. En el *Catálogo provisional del Museo de Arte Moderno*, Madrid, 1900, p. 28, figuraba con el nº 133.

53. Suplemento del BOE, nº 99, 25-04-2003, Anexo 11, pp. 155-156. Concretamente figuró entre las «Obras cuya existencia física no ha sido confirmada».

54. Agradezco sinceramente la información sobre esta obra amablemente prestada por Ana Verdugo, del Museo de Chiclana.

Continuando con las Exposiciones Nacionales, en la de 1901 se presentó con el lienzo *Flores de almendro* (75 x 100 cm)⁵⁵. Nuevamente esta obra fue reproducida en *La Ilustración española y americana* (FIGURA 11)⁵⁶.



FERNANDA FRANCÉS.—Flores de almendro.

FIGURA 11. FERNANDA FRANCÉS, REPRODUCCIÓN DE FLORES DE ALMENDRO, EN LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA, 20-04-1901. Biblioteca Nacional de España, Madrid

Como siempre, las opiniones y las críticas que suscitó fueron positivas. Todavía a comienzos del siglo XX, Luis Gabaldón seguía insistiendo en la manida relación de las mujeres con el género practicado: «Es natural que haga bien / una señorita flores, / cuando éstas, a no dudar, / son sus amigas mejores»⁵⁷. Asimismo, volvían a remarcar su delicadeza, su facilidad de composición o su consideración indiscutible de «artista maestra», reservando la repetida fórmula «galante» de dejar «lo mejor para lo último» en referencia a las obras femeninas⁵⁸.

En 1904 se presentó a la llamada esta vez Exposición General de Bellas Artes e Industrias Artísticas con el lienzo *Mariscos* (medía tan solo 38 x 46 cm), que fue considerado como una de las obras más perfectas y acabadas del certamen⁵⁹. En este caso, obtuvo una propuesta de condecoración, concretamente la de caballero

55. *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1901*, Madrid, p. 52, nº 372.

56. *La Ilustración española y americana*, 20-04-1901, p. 265.

57. Gabaldón, Luis: *Revista cómica de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901*. Madrid, p. 20.

58. Entre otros muchos, puede citarse a Carrión, Julio A.: «Exposición Nacional de Bellas Artes III. Sala 3», *La Vanguardia*, 21-05-1901, p. 4; De Madrid, Juan: «Exposición de Bellas Artes: Mujeres artistas», *La Última moda*, 26-05-1901, p. 7, o Pardo Bazán, Emilia: «La vida contemporánea. Pinceladas», *La Ilustración artística*, 13-05-1901, p. 314.

59. Anaya, José P.: «Exposición de Bellas Artes. Pinturas», *El País*, 25-06-1904, pp. 1-2.

de la Orden Civil de Alfonso XII⁶⁰. La propia autora propuso que este cuadro fuese adquirido por el Estado, instancia que fue rechazada por considerar que ya poseía una buena obra representativa de su producción, en concreto *Ostras y pájaros*⁶¹.

A la Nacional de 1906 concurrió con el lienzo titulado *Pájaros y flores* (46 x 79 cm)⁶². La obra despertó, en general, poco interés entre los críticos habituales. Su presencia en la siguiente Exposición de 1908 no pasó tan desapercibida. Presentó un cuadro titulado *Ostras* (47 x 80 cm)⁶³. Entre otros comentarios se dijo de ella que era una «insigne artista para interpretar el silencioso encanto y el ambiente espiritual de las cosas muertas o inanimadas. [...] Todo en él es notable y sincero y es armónico: tonalidad, modelación, ambiente, perspectiva»⁶⁴. A la Nacional de 1910 presentó dos cuadros: *La devoción de la novicia* (100 x 100 cm), que se reprodujo en su catálogo ilustrado, y *Cita de amor* (116 x 76 cm)⁶⁵. A pesar de su mayor envergadura, ambos merecieron poca atención.

En el certamen de 1912 se le otorgó una condecoración⁶⁶. En relación con nuestro tema, el artículo más interesante es el de Ramón Pulido, que opinaba lo siguiente:

Hace varias exposiciones que los cuadros de esta notable artista no son considerados como se merecen. Este desvío y olvido por parte de los encargados de repartir las recompensas es incomprensible, si se tiene en cuenta que las obras que expone son notables y dignas de ser calificadas como lo mejor en su género. Presenta dos cuadros, que titula *Flores de almendro y Pájaros*. Este último [...] es tan interesante que recuerda con honor y alabanza para esta pintora a aquellos maestros holandeses, estupendos artistas, a quienes nadie ha podido superar en este género de pintura. Merece mi más sincera felicitación por haber sido de las pocas artistas que han tenido la dicha de ver colgado debajo de su cuadro *Pájaros* el expresivo cartelito: «Adquirido»⁶⁷.

Fernanda Francés concurrió por última vez a una Exposición Nacional en 1915. Se presentó con *Pájaros y ostras* (48 x 80 cm)⁶⁸, dos elementos en los que se había especializado y por los que había merecido críticas muy favorables, incluyendo su carácter «varonil»⁶⁹. En este caso se le concedió una «Bolsa de viaje por valor de

60. *Catálogo oficial ilustrado de la Exposición General de Bellas Artes e Industrias Artísticas*, Madrid, 1904, p. 28, nº 414. Caparrós, Lola: *op. cit.*, p. 470.

61. Marotta Peramos, Karina: «Francés y Arribas, Fernanda», en Gaze, Delia (ed.): *Dictionary of women artists*. Londres, Chicago, 1997, p. 547, que cita los *Documentos relativos a la compra por el Estado del cuadro «Mariscos» de Fernanda Francés*, Manuscrito 14 de diciembre de 1905. Academia de Bellas Artes de Madrid, 177-1/5. El lienzo fue objeto de un informe emitido por la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1906. En *Memoria acerca de los trabajos...*, 1907, p. 17.

62. *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1906*, Madrid, p. 33, que recogía su «propuesta para condecoración en la de 1904».

63. *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1908*, Madrid, p. 23, nº 265.

64. «Exposición de Bellas Artes. Elogio del bello sexo», *El País*, 08-05-1908, p. 1.

65. *Catálogo de la Exposición Nacional de pintura, escultura y arquitectura de 1910*, Madrid, p. 24, nºs 204 y 205.

66. *Gaceta de Madrid*, 17-06-1912, p. 635 y Caparrós, Lola: *op. cit.*, p. 514. En ninguno se precisa qué tipo de condecoración recibió.

67. Pulido, Ramón: «Exposición de Bellas Artes», *El Globo*, 25-06-1912, p. 1. Las obras medían respectivamente 60 x 90 cm y 116 x 76 cm *Catálogo oficial de la Exposición Nacional de pintura, escultura y arquitectura de 1912*, Madrid.

68. *Catálogo oficial de la Exposición...*, 1915, p. 22, nº 219.

69. Pulido, Ramón: «Exposición de Bellas Artes III», *El Norte de Madrid*, 30-05-1915, p. 4.

1.000 pesetas»⁷⁰. Como es sabido se trataba de indemnizaciones destinadas a los artistas que habían obtenido alguna medalla, pero cuyas obras no iba a adquirir el Estado. Su valor era de 2.000 pesetas para las primeras medallas, 1.000 para las segundas y 750 para las terceras.



FIGURA 12. FERNANDA FRANCÉS, REPRODUCCIÓN DE FLORES DE MAYO, EN LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA, 15-05-1884. Biblioteca Nacional de España, Madrid

El ámbito de actuación de Fernanda Francés y con él su prestigio no se limitó a España, pues también participó en los certámenes extranjeros más destacados. Sin duda, un hito que marcó tempranamente su carrera fue la exitosa asistencia a la Exposición Artística Internacional de Múnich de 1883, cuyos lienzos logró vender. La prensa publicaría cinco años más tarde un interesantísimo dato. El 13 de diciembre de 1888, la artista fue recibida «en audiencia particular por SS. AA.

70. La *Gaceta de Madrid* de 03-08-1915, p. 349 insertó una Real orden del Ministerio de Instrucción Pública relativa a la adquisición por parte del Estado de las obras que, aunque no habían sido premiadas, eran «dignas de figurar» en los Museos, así como la concesión de una bolsa de viaje a favor «de una artista medallada en anteriores certámenes». Este asunto fue recogido, entre otros, por la *Gaceta de Instrucción pública y Bellas Artes*, 11-08-1915, p. 482 y *La Correspondencia de España*, 04-08-1915, p. 5.

las infantas doña Paz y doña Eulalia» con el fin de agradecerles la protección que le habían proporcionado en esta muestra internacional⁷¹. El recuerdo de este temprano éxito estuvo presente en muchas referencias posteriores a la artista. Actualmente podemos conocer el aspecto de uno de ellos. Se trata del titulado *Flores de mayo* que se publicó en la portada de *La Ilustración española y americana* del 15 de mayo de 1884 (FIGURA 12).



FIGURA 13. FERNANDA FRANCÉS, REPRODUCCIÓN DE FLORES Y PÁJAROS, EN LA ILUSTRACIÓN ARTÍSTICA, 28-01-1907. Biblioteca Nacional de España, Madrid

Su proyección internacional se vio afianzada poco a poco mediante su asistencia a muestras de este carácter. Entre ellas se encuentran la Exposición Universal de París de 1889⁷²; la Exposición Universal de Berlín de 1891⁷³; la Exposición Mundial de Chicago de 1893, donde participó además en el Pabellón de la Mujer⁷⁴, y la Exposición Internacional de Arte del Centenario de Buenos Aires de 1910⁷⁵. Asimismo, intervino en la XXIII Exposición de Bellas Artes organizada por la Real Academia de San Carlos

71. «Sección de noticias», *El Imparcial*, 14-12-1888, p. 2; *La Correspondencia de España*, 12-12-1888, p. 2.

72. O. M.: «España en la Exposición Universal de París. Bellas Artes», *El Imparcial*, 18-04-1889, p. 5; *La Época*, 23-04-1889, p. 2; *El Liberal*, 23-04-1889, p. 1. Véase *Exposition universelle de 1889. Catalogué illustré des Beaux-Arts*. Paris, 1889, p. 76.

73. Uno de los cuadros presentados lo vendió en Barcelona. L. A.: «Crónicas artísticas. La futura exposición de Berlín», *La Época*, 27-02-1891, p. 1; Pérez Nieva, Alfonso: «Crónicas madrileñas», *La Ilustración hispanoamericana*, 29-03-1891, p. 2. Véase *Internationale Kunst-Ausstellung veranstaltet vom Verein Berliner Künstler... Katalog*. Berlin, 1891, p. 186-187.

74. *Word's Columbian Exposition, 1893 official catalogue. Part XIV. Womans' building*, Chicago, 1893, p. 138 y *Official Catalogue of exhibits world's Columbian Exposition Fine Arts*. Chicago, 1893.

75. *Exposición Internacional de Arte del Centenario de Buenos Aires de 1910. Catálogo*, p. 102.

de México en 1898⁷⁶ y en la V Exposición Pinelo celebrada en Buenos Aires en 1907. En esta última, obtuvo el éxito artístico acostumbrado y también el pecuniario. Es importante destacar que fue la primera artista española en concurrir a uno de estos certámenes. La obra presentada, titulada *Flores y pájaros*, fue considerada un «precioso cuadro» y de tanta valía como para ser reproducida en *La Ilustración artística* (FIGURA 13)⁷⁷.

Su presencia en estas exposiciones, junto a un grupo reducido de pintoras, contribuyó sin duda a visibilizar su rango de creadora. Es más, como ha apuntado Magdalena Illán, pintoras como María Luisa de la Riva, Adela Ginés, Antonia Bañuelos o Josefina Teixidor, entre otras, se convirtieron en referentes para otras jóvenes aspirantes a artistas, no solo por lo que suponía el difícil acceso de las mujeres «a una formación y profesionalización en el espacio artístico», sino también por su actitud ambiciosa «que la sociedad decimonónica había intentado silenciar en las mujeres a través de estereotipos basados en valores como la modestia, la humildad y el pudor, cercenando, con ello, las legítimas aspiraciones profesionales de las artistas»⁷⁸.

LA DOCENCIA

Como se ha adelantado, la docencia fue su otra gran ocupación, tanto la privada como la oficial. Las fuentes de la época han permitido determinar cómo y cuándo comenzó esta última, rectificando así las informaciones erróneas que se han venido repitiendo hasta el momento. En septiembre de 1887 fue nombrada profesora de Modelado de pequeños objetos y flores artificiales en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. Puede descartarse, por lo tanto, que en 1888 se hiciese cargo de la Cátedra de Pintura en esta Institución⁷⁹.

Durante buena parte del año 1892, estuvo ocupada en sus oposiciones a la cátedra de la asignatura que impartía y que había quedado vacante. En un primer momento se presentaron también Adela Ginés y Ortiz, Casilda Mexía y Julia Aznar, aunque finalmente Francés fue la única opositora, consiguiendo el puesto por unanimidad⁸⁰. Esta actividad también fue valorada en su momento muy favorablemente, pues en varias ocasiones fue felicitada «por el brillante éxito» de su magisterio y el «exquisito celo con que dicha profesora atiende a la enseñanza que tiene a su cargo»⁸¹.

76. Sobre esta y otras exposiciones de la institución y la presencia femenina en ellas, véase García Lescaille, Tania: «La entidad femenina en los salones de remitidos de San Carlos: dinámica entre discursos y normas (1850-1898)», *Dimensión Antropológica*, 50 (2010), pp. 73-105.

77. Solsona, Justo: «República Argentina. V Exposición de arte pictórico español contemporáneo organizada por D. J. Pinelo», *La Ilustración artística*, 28-01-1907, pp. 76-77 y 81.

78. Illán, Magdalena: «Hacia el empoderamiento de las mujeres en las artes. Pintoras españolas en los Salones franceses (1850-1900)», en Aranda, Ana; Comellas, Mercedes; Illán, Magdalena (eds.), *Mujer, Arte y Poder. El papel de la mujer en la transformación de la literatura y las artes*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2019, pp. 117-120.

79. *Anuario de Comercio, de magistratura y de administración*, 1888, p. 22.

80. Para más información véase, entre otras, la *Guía oficial de España*, 1892, p. 644 o la *Gaceta de Instrucción pública*, 15-02-1892, p. 774; 25-02-1892, p. 707; 05-07-1892, p. 5; 15-08-1892, p. 6.

81. *El Liberal*, 06-07-1892, p. 3; *La correspondencia de España*, 08-08-1892, p. 1.

La docencia impartida en la Escuela cambió en 1896. Concretamente sus asignaturas se situaron en el «periodo de ampliación» de la Sección artístico-industrial de la mujer. A partir de ese momento fue la responsable de la «Ampliación del Dibujo de adorno y figura y Elementos de colorido» y del «Modelado y vaciado de adorno y figura»⁸². Parece interesante señalar que durante el mes de febrero de 1898 su salario se incrementó en 500 pesetas anuales por el quinquenio que llevaba ejerciendo como profesora, cifra que se sumó al sueldo de 3.500 pesetas que disfrutaba por entonces⁸³. No fue hasta 1900 cuando se produjo una nueva modificación del plan de estudios en esta institución que afectó a las asignaturas de la «Sección técnica y artística». Pasó entonces a impartir Dibujo artístico⁸⁴. Dos años más tarde, seguía a cargo de esta asignatura, además de asumir la dedicada a la acuarela y modelado de pequeños objetos⁸⁵.

Según informa el *Anuario de comercio, de magistratura y de administración* de 1911, fue nombrada directora de la recién creada Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer, cargo que no figura en ninguna de las biografías realizadas hasta el momento. Además de este cargo, impartía allí dibujo artístico y pintura decorativa⁸⁶. En este momento, cobraba 5.500 pesetas de sueldo anual, 1.000 de residencia y 1.500 «por razón de 3 quinquenios»⁸⁷. En agosto de 1912 se le concedió un ascenso de 500 pesetas y en noviembre obtuvo el cuarto quinquenio⁸⁸.

En la Exposición Nacional de arte decorativo e industrias celebrada en Madrid en 1913 su doble actividad se puso de manifiesto, puesto que además de participar en ella, lo hicieron también sus alumnas⁸⁹. Sin embargo, por ser la esposa de Cayetano Vallcorba y Mexía, que ejercía como vocal en el jurado, no se consideró apropiado concederle un diploma⁹⁰.

A partir de 1915 prácticamente todas las noticias recopiladas se refieren a su labor docente. Desde 1916 hasta 1926 se dedicó a impartir «Dibujo artístico y Elementos de composición decorativa (Pintura)» en la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer⁹¹. A partir de 1927 y hasta 1929, pasó a ser responsable de la materia de «Dibujo lineal y artístico (composición decorativa)»⁹². Este último año la *Gaceta de Madrid* recogía la Real Orden del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes por la que se le concedía su jubilación. Se precisaba que la propia Fernanda Francés la había

82. *Guía oficial de España*, 1896, p. 667.

83. *Idem*, p. 676.

84. *Gaceta de Instrucción pública*, 10-07-1900, p. 7.

85. *La Correspondencia de España*, 01-09-1902, p. 4 y *La Gaceta de Instrucción pública*, 18-10-1902, p. 2.

86. *Anuario de comercio, de magistratura y de administración*, 1911, p. 19.

87. *Gaceta de Instrucción pública y Bellas Artes*, 17-01-1912, p. 27.

88. *Gaceta de Instrucción pública y Bellas Artes*, 28-08-1912, p. 540; 06-11-1912, p. 13.

89. «Exposición de Arte decorativo», *El País*, 08-06-1913, p. 3.

90. *Gaceta de Madrid*, 15-06-1913, p. 686. No obstante, esta noticia es un tanto confusa, pues más adelante se dice «Que se le considere como poseedora del diploma a D^a Fernanda Francés, con los mismos derechos y efectos anejos a la posesión del referido Diploma».

91. Así se recoge en la *Guía oficial de España* de 1916, p. 709, de 1920, p. 725; de 1921, p. 737; de 1922, p. 757; de 1923, p. 766; de 1924, p. 762 y de 1926, p. 765.

92. *Guía oficial de España*, 1927, p. 758; 1928, p. 785 y 1929, p. 791.

solicitado «por imposibilidad física» y que el rey se la otorgaba⁹³. Tenía entonces sesenta y siete años.

A partir de todo lo expuesto, puede concluirse que Fernanda Francés debe situarse entre el grupo de artistas españolas más significativas que desarrollaron su carrera durante el periodo de entre siglos. Hija, hermana, sobrina, esposa y amiga de pintores, este ambiente la acompañó a lo largo de su vida, lo que no impidió que desarrollara un lenguaje altamente personal. Destacó entre las mejores bodegonistas de su época, en competencia incluso con los especialistas masculinos más célebres. Así lo afirmaba José Francés en 1916 al manifestar que sus flores y frutas y las del afamado Sebastián Gessa habían sido los «cánones estéticos» en España durante mucho tiempo⁹⁴. Desgraciadamente, la atracción que había despertado su persona y trayectoria en vida fue progresivamente disminuyendo. La información proporcionada en este artículo no solo intenta recuperar este interés, sino también hacer posible su relación con la producción de otras artistas del momento. Al mismo tiempo, como ocurre con el estudio de otras biografías individuales, se pretende contribuir a ampliar el conocimiento y los distintos puntos de vista destinados a estudiar el contexto de la creación femenina en un sentido más amplio.

93. *Gaceta de Madrid*, 10-04-1929, p. 173.

94. «La vida artística. Exposiciones y pensiones», *Nuevo Mundo*, 14-04-1916, p. 23.

REFERENCIAS

- Alcántara, Francisco: *La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897. Reproducción autotípica de las obras más notables*. Madrid, 1898.
- Caparrós, Lola: *Historia y crítica en las Exposiciones Nacional de Bellas Artes (1910-1915)*. Granada, Universidad de Granada, 2014.
- Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1881*. Madrid, Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1881.
- Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1897*. Madrid, Celestino Apaolaza, 1897.
- Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1899*. Madrid, Imprenta y Fundición de los Hijos de J. A. García, 1899.
- Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1901*. Madrid, Casa Editorial Mateu, 1901.
- Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1906*. Madrid, Tipografía y fotograbados de la Imprenta Alemana Fuencarral, 1906.
- Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1908*. Madrid, Casa editorial Mateu, 1908.
- Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892*. Madrid, Establecimiento Tipográfico de R. Álvarez, 1892.
- Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884*. Madrid, Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1884.
- Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887*. Madrid, Est. Tip. de El Correo de F. Fernández, 1887.
- Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890*. Madrid, Imprenta de Fontanet, 1890.
- Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895*. Madrid, Imprenta de Tomás Minuesa, 1895.
- Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904*. Madrid, Casa editorial Mateu, 1904.
- Catálogo de la Primera Exposición General de Bellas Artes. Ayuntamiento Constitucional de Barcelona*. Barcelona, Sucesores de Narciso Ramírez, 1891.
- Catálogo oficial ilustrado de la Exposición Nacional de pintura, escultura y arquitectura de 1910*. Madrid, Artes Gráficas Mateu, 1910.
- Catálogo oficial de la Exposición Nacional de pintura, escultura y arquitectura de 1912*. Madrid, Artes Gráficas Mateu, 1912.
- Catálogo oficial de la Exposición Nacional de pintura, escultura y arquitectura de 1915*. Madrid, Artes Gráficas Mateu, 1915.
- Catálogo provisional del Museo de Arte Moderno*. Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos, 1900 (2ª ed.)
- Cavestany, Julio: *Floreros y bodegones en la pintura española*. Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1936-1940.
- Cid Pérez, María Dolores: *Retrato de Marcelina Poncela*. Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2019.
- Coll, Isabel: *Diccionario de mujeres pintoras en la España del siglo XIX*. Barcelona, Centaure Groc, 2001.
- De Diego, Estrella: *La mujer y la pintura del siglo XIX español (cuatrocientas olvidadas y algunas más)*. Madrid, Cátedra, 1987.
- Del Campo Pérez del Camino, María Teresa: «El pintor Plácido Francés, fundador del Círculo de Bellas Artes de Madrid», *Villa de Madrid*, 88 (1986), pp. 3-10.

- Espí Valdés, Adrián: *Semblanza biográfica y artística del pintor Plácido Francés y Pascual*. Madrid, Asociación de Amigos del Arte, 1963.
- Exposición Internacional de Arte del Centenario de Buenos Aires de 1910. Catálogo*, 2ª ed., Buenos Aires, Est. Gráfico M. Rodríguez Giles, 1910.
- Exposition universelle de 1889. Catalogué illustré des Beaux-Arts*. París, 1889.
- Fernández Álvarez, Ana: «Madame, *Le Peintre*, entre dos siglos», en *Dona i artista. La col·lecció del Museu de Terrasa*. Ajuntament de Terrasa, 2019, pp. 116-256.
- Fernández García, Matías: *Parroquia madrileña de San Sebastián. Algunos personajes de su archivo*. Madrid, Caparrós editores, 1995.
- Gabaldón, Luis: *Revista cómica de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901*. Madrid, 1901.
- García Lescaille, Tania: «La entidad femenina en los salones de remitidos de San Carlos: dinámica entre discursos y normas (1850-1898)», *Dimensión Antropológica*, 50 (2010), pp. 73-105.
- Gascón Úbeda, María Isabel: «Pepita Teixidor, una pintora de flores en la Barcelona modernista», *Actas del CFD Congreso Internacional*, Barcelona, 2015.
- Gutiérrez Burón, Jesús: *Exposiciones Nacionales de Pintura en el siglo XIX*, 2 vols. (Tesis doctoral inédita), Universidad Complutense de Madrid, 1987.
- Ibiza i Osca, Vicent: *Dona i Art a Espanya: Artistes abans de 1936. Obra exposada-obra desapareguda*, (Tesis doctoral inédita), Universitat de València, 2004.
- Ibiza i Osca, Vicent: *Les dones al món de l'art. Pintores y escultores valencianes (1500-1950)*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2017.
- Illán, Magdalena: «María Luisa de la Riva (1859/1926): La reivindicación del talento artístico de la mujer», en Illán, Magdalena; Lomba, Concha (coms.): *Pintoras en España 1859-1926. De María Luisa de la Riva a Maruja Mallo*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2014, pp. 11-27.
- Illán, Magdalena; Velasco, Custodio: «“Un verdadero pintor”: María Luisa Puiggener en la escena artística sevillana de comienzos del siglo XX», *Laboratorio de arte*, 30 (2018), pp. 401-418.
- Illán, Magdalena: «Hacia el empoderamiento de las mujeres en las artes. Pintoras españolas en los Salones franceses (1850-1900)», en Aranda, Ana; Comellas, Mercedes; Illán, Magdalena (eds.): *Mujer, Arte y Poder. El papel de la mujer en la transformación de la literatura y las artes*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2019, pp. 107-121.
- Internationale Kunst-Ausstellung veranstaltet vom Verein Berliner Künstler ... Katalog*. Berlin, 1891.
- Lomba, Concha: *Bajo el eclipse. Pintoras en España, 1880-1939*. Madrid, CSIC, 2019.
- López Terrada, María José: *Efímeras i eternes. Pintura de flors a València (1870-1930)*. Valencia, Ajuntament de València, 2019.
- Malo Lara, Lina: «Fernanda Francés y Arribas (Valencia, 1862 - Madrid, 1939)», en Illán, Magdalena; Lomba, Concha (coms.): *Pintoras en España 1859-1926. De María Luisa de la Riva a Maruja Mallo*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2014, pp. 130-131.
- Marotta Peramos, Karina: «Francés y Arribas, Fernanda», en Gaze, Delia (ed.), *Dictionary of women artists*. Londres, Chicago, 1997, pp. 546-548.
- Memoria de la Exposición artística celebrada en esta villa en meses de agosto y septiembre de 1894 con la cooperación del Círculo de Bellas Artes de Madrid y bajo el patrocinio de la Exma. Diputación Provincial de Vizcaya y del Exmo. Ayuntamiento de Bilbao*. Bilbao, Imprenta Provincial, 1895.
- Merino Calvo, José (com.): *Sebastián Gessa Arias. El pintor de las flores*. Chiclana, Ayuntamiento de Chiclana, 2004.

- Navarro, Carlos G. (ed.): *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2020.
- Official Catalogue of exhibits world's Columbian Exposition Fine Arts*. Chicago, 1893.
- Pérez-Martín, Mariángeles: «Segunda Martínez, la profesionalización de una mujer en el siglo XIX», *Asparkía. Investigación feminista*, 30 (2020), pp. 87-105.
- Rodrigo Villena, Isabel: «La galantería: una forma de sexismo en la crítica de arte femenino en España», *Asparkía*, 31 (2017), pp. 147-166.
- Sánchez Izquierdo, Pablo: «Pintoras de provincias, pintoras olvidadas. Las artistas en Alicante del primer tercio del siglo XX (1894-1931)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 28 (2016), pp. 11-28.
- Segovia Rocaberti, Enrique: *Catálogo humorístico en verso de la Exposición Nacional de Bellas Artes*. Madrid, Librería de Fernando Fé, 1887.
- Serrano de la Pedrosa, Fernando: *Catálogo cómico-crítico de la Exposición de Bellas Artes de 1884*. Madrid, Tipografía Hispano-americana, 1884.
- Word's Columbian Exposition, 1893 official catalogue. Part XIV. Womans' building*. Chicago, 1893.

ARNOLD HAUSER (1892-1978) Y LA GESTACIÓN DE *MANIERISMO* (1964): LA PRECARIEDAD ECONÓMICA DEL INTELLECTUAL INDEPENDIENTE

ARNOLD HAUSER (1892-1978) AND THE WRITING OF *MANNERISM* (1964): THE PRECARIOUSNESS OF THE INDEPENDENT INTELLECTUAL

César Saldaña Puerto¹

Recibido: 29/03/2021 · Aceptado: 03/06/2021

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.10.2022.30470>

Resumen²

Según Arnold Hauser, el propósito de la historia es comprender el presente. Su controvertida *Historia social de la literatura y el arte* (1951) culmina «bajo el signo del cine». Este interés por el cine se remonta a su experiencia como distribuidor de películas en Viena (1924-1938), cuando proyectó una inacabada *Dramaturgia y sociología del film*. No obstante, su siguiente investigación, *Manierismo: la crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno* (1964), parece renunciar a la problemática del medio artístico de masas, habiendo sido interpretado como una «retirada del marxismo». Recurriendo a los archivos de C. H. Beck (Múnich), de la Biblioteca del Congreso (Washington D.C.), y del archivo de literatura alemana (Marbach), indagamos en por qué Hauser escribió *Manierismo* y no un libro sobre cine, recogiendo su contacto con Theodor Adorno, Herbert Read y Siegfried Kracauer. Concluimos que la historia de su gestación documenta la elección pragmática de un intelectual independiente, exiliado, y en intranquila precariedad económica.

1. Universitat Politècnica de Catalunya. C. e.: cesar.saldana@upc.edu; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6408-052X>

2. Este artículo está relacionado con la tesis doctoral que el autor está actualmente desarrollando sobre el tercer libro de Arnold Hauser, *Manierismo: la crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno* (1964), abordando su contextualización y su metodología. La tesis, dirigida por Pedro Azara Nicolás, se enmarca en el ámbito del Departamento de Teoría e Historia de la Arquitectura y Técnicas de Comunicación de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (Universitat Politècnica de Catalunya). Avanzamos algo de la misma también en el artículo «Arnold Hauser, Walter Benjamin and the mythologization of history» (*Journal of Art Historiography* n°22, junio 2020) –en concreto, una comparación entre el trasfondo filosófico de Hauser y el de Walter Benjamin.

Agradezco a Pedro Azara la revisión del texto; a Jerry Zaslove, Deodáth Zuh y Csilla Markója su generosidad al compartir su experiencia e incluso hallazgos inéditos conmigo; a Ilse Denningmann de la editorial Beck por su amable ayuda para encontrar las cartas relativas a *Manierismo*; a Michael Paraskos y Sherman Hayes su ayuda para localizar a los herederos de Herbert Read y Horst W. Janson. Por último, agradezco el permiso para reproducir aquí las cartas inéditas a los familiares de Meyer Schapiro, Herbert Read, H. W. Janson, Siegfried Kracauer y Arnold Hauser, y también a Gilda Geist por permitir la reproducción de las imágenes de *The Justice*.

Palabras clave

Arnold Hauser; *Manierismo* (1964); Theodor Adorno; Herbert Read; Siegfried Kracauer; Meyer Schapiro; H. W. Janson; Bollingen Foundation

Abstract

According to Arnold Hauser, the purpose of history is the understanding of the present. His controversial *Social History of Art* (1951) culminated in «The Film Age». This interest in cinema dates back to his experience as distributor of films in Vienna (1924-1938), when he planned an unfinished *Dramaturgy and Sociology of Film*. This notwithstanding, his following investigation, *Mannerism: the Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art* (1964), seems to disengage from the problematic of mass art and its medium, and some have interpreted it as a «retreat from Marxism». Consulting the archives of C.H. Beck (Munich), the Library of Congress (Washington D.C.), and the German Literature Archive (Marbach), this paper inquires why Hauser wrote *Mannerism* and not a book on cinema, chronicling his contact with Theodor Adorno, Herbert Read and Siegfried Kracauer. We conclude that the history of its gestation documents the pragmatic choice of an independent, exiled intellectual in a situation of uneasy economic precariousness.

Keywords

Arnold Hauser; *Mannerism* (1964); Theodor Adorno; Herbert Read; Siegfried Kracauer; Meyer Schapiro; H. W. Janson; Bollingen Foundation

.....

1. HAUSER, EL PRESENTE COMO «ERA DEL CINE», Y *MANIERISMO*

Cabe preguntarse por qué Arnold Hauser (1892-1978), cuya trayectoria profesional y crítica había estado ligada –sobre todo a partir de sus años en Viena (1924-1938)– al mundo del cine, no retomó su proyecto de escribir un libro sobre este medio, que consideraba «el primer intento, desde el comienzo de nuestra civilización individualista moderna, de producir arte para un público de masas»³. La publicación de *El espíritu del cine* (1930), segundo trabajo de Béla Balázs sobre este medio⁴, debió disuadirlo de proseguir lo que entonces no era más que el borrador de un proyecto titulado *Dramaturgia y sociología del film*⁵. A pesar de que su *Historia social de la literatura y el arte* (1951) se enfocaba hacia la comprensión del presente –precisamente, de la «era del cine»–, el siguiente libro de análisis que escribiría, *Manierismo: la crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno* (1964), no parece muy relacionado con las películas. A finales de los años cincuenta, encontrándose en una situación distinta a la de Viena –exiliado en Londres, pero ya con su ambiguo renombre–, Hauser desiste, nuevamente, de abordar de manera directa el análisis del presente. ¿Por qué no retomó su *Dramaturgia y sociología del film*?

Una respuesta sería que los escritos preparatorios ya habían sido parcialmente incorporados, con modificaciones, a *Historia social*⁶. No obstante, en *Manierismo* se relaciona la lógica de yuxtaposición del espacio-tiempo manierista con el «montaje cinematográfico»⁷. Esta comparación, inexistente en la primera parte del libro y casual en la segunda, adquiere importancia en la tercera, en la que la filosofía de Bergson, simbolismo, surrealismo, Proust y Kafka, median en sus comparaciones entre la lógica del arte manierista y la del cinematográfico. Por tanto, sus dos libros de análisis histórico –*Historia social* y *Manierismo*– culminan en consideraciones filosóficas acerca del cine como medio artístico fundamental para comprender la contemporaneidad.

La controversia en torno a Hauser había tenido un punto importante –por ejemplo, en la crítica de Ernst Gombrich⁸ o en la defensa de Theodor Adorno⁹– en el leitmotiv *comprender la historia para comprender el presente* –que, en reflexividad dialéctica,

3. Hauser, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*. Trad. de A. Tovar y F. P. Varas-Reyes. Madrid, Guadarrama, 1968 [1951], p. 301.

4. Hauser perteneció al Círculo del Domingo reunido en torno a György Lukács en casa de Balázs en Budapest (1915-1919). También Karl Mannheim, Charles de Tolnay, Frigyes Antal, Johannes Wilde, Anna Lesznai, Lajos Fülep y Béla Bartók. Una desigual politización marcó la disgregación del grupo; Hauser fue expulsado en 1921. Ver: Congdon, Lee: «The Making of a Hungarian Revolutionary: The Unpublished Diary of Bela Balazs», *Journal of Contemporary History*, Vol. 8, No. 3 (Jul., 1973), pp. 57-74.

5. Congdon, Lee: «Arnold Hauser and the Retreat from Marxism», en Demeter, Tamás (ed.): *Essays on Wittgenstein and Austrian Philosophy: In Honour of J.C. Nyiri*. Ámsterdam, Rodopi, 2004, p. 44. Hauser, Arnold: *Conversaciones con Lukács*. Gabriele Rack (trad.), Madrid, Guadarrama, 1979 [1978], p. 31.

6. Zuh, Deodáth: «Bevezető a Hauser Arnold-olvasókönyvhöz», *Enigma*, 91 (2017), pp. 30-82, p. 49.

7. Hauser, Arnold: *Manierismo: la crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*. Trad. de Felipe González Vican. Madrid, Guadarrama, 1965 [1964], pp. 345, 365, 400-402, 405, 407.

8. Gombrich, Ernst H.: «La historia social del arte», en Woodfield, Richard (ed.) y Gombrich, Ernst H.: *Gombrich esencial: textos escogidos sobre arte y cultura*. Istmo, 1997 [1953].

9. Adorno, Theodor Wiesengrund: «Sociología del arte y de la música», en Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max (eds.): *La sociedad. Lecciones de sociología*. Trad. de Floreal Mazía e Irene Cusien. Buenos Aires, Proteo, 1969 [1955], pp. 103-117.

también implicaría *comprender el presente para comprender la historia*¹⁰. Pero según escribe John Shearman en su *Manierismo: estilo y civilización* (1967):

Las normas y criterios de hoy no son la guía adecuada para entender el pasado; por el contrario, en la mayoría de los casos son una verdadera traba. Para decodificar los mensajes que nos llegan de otro tiempo es mucho mejor, si queremos obtener resultados significativos, emplear su código, y no el nuestro¹¹.

Shearman declara su intención: contribuir a borrar aquellos «prejuicios» e «inhibiciones» que nos habrían impedido disfrutar de las obras de arte manieristas¹². Lo *sociológico* aquí es entendido en el sentido de lo que Vera Zolberg denominó «sociología del arte humanista»: como *mentalidad* de la época, al margen del presente¹³. En cambio, al abordar el fenómeno artístico desde una perspectiva que incluye lo contemporáneo, Hauser plantea una continuidad entre ambos periodos –no para mejorar el *disfrute* de las obras del pasado, sino con la intención de aclarar la propia actitud ante la vida. Como señala David Wallace:

Throughout *The Social History of Art* Hauser rarely wavers from his belief that «any art that really affects us becomes to that extent modern art». Yet what concerns Hauser is less the contemporary significance of past works of art than the relevance of the historically developing forms of artistic culture to the seemingly incompatible ideals of cultural democracy¹⁴.

Entonces, ¿por qué Hauser no se pronuncia abiertamente acerca de las medidas a tomar para paliar esta disyunción? Lee Congdon interpretó ciertos párrafos de *Historia social* como un apoyo incondicional a la política de planificación *à la Mannheim* en lo que a cultura de masas respecta¹⁵. Empero, hay que considerar que estos pasajes fueron parcialmente reciclados del manuscrito de *Dramaturgia y sociología del film*¹⁶; en los debates vieneses de aquellos años estaba en boga la comparación entre las catedrales como obra de arte planificada y ejecutada colectivamente, y el cine como medio planificado y colectivo –analogía relacionada, a menudo, con la esperanza de un retorno a la integridad orgánica de las fases previas del arte occidental, superadora de la fragmentación del panorama moderno¹⁷. Además, Karl Mannheim abogó por un futuro planificado en los años treinta, a partir

10. Hauser expone su concepción de la dialéctica en: Hauser, Arnold. *Teorías del arte: tendencias y métodos de la crítica moderna*. Trad. de Felipe González Vicen. Madrid, Guadarrama, 1982 [1958]. También, de manera más pormenorizada, en: HAUSER, Arnold: *Sociología del arte*. Trad. de Vicente Romano y Ramón G. Cotarelo. Madrid, Guadarrama, 1975 [1974].

11. Shearman, John: *Manierismo: estilo y civilización*. Trad. de Justo González Beramendi. Barcelona, Xarait, 1990 [1967], pp. 163-164.

12. *Idem*, pp. 212-213.

13. Zolberg, Vera L.: *Constructing a Sociology of the Arts*. Cambridge University Press, 1997 [1990], pp. 53-56.

14. Wallace, David: «Art, Autonomy, and Heteronomy: the Provocation of Arnold Hauser's the Social History of Art», *Thesis Eleven*, nº 44 (1996), pp. 28-46, p. 29.

15. Congdon, Lee: «Arnold Hauser and the Retreat from Marxism», en Demeter, Tamás (ed.): *Essays on Wittgenstein and Austrian Philosophy: In Honour of J.C. Nyiri*. Ámsterdam, Rodopi, 2004, pp. 41-61, pp. 48-49.

16. Zuh, Deodáth: «Bevezetô a Hauser...», p. 49.

17. *Ibidem*.

de su giro anglosajón¹⁸, mientras que Hauser permaneció bajo la influencia de su periodo previo, marcado por *Ideología y utopía* (1929). Por otra parte, no hay que pasar por alto que, en *Historia social*, el propio Hauser –siguiendo sus tendencias «autodeconstructoras»¹⁹– se retracta inmediatamente, mostrando escepticismo ante esta solución:

¿O es que todo el esfuerzo de lograr una producción de arte basada en la planificación ha sido sólo una alteración temporal, un mero episodio, que ahora es barrido otra vez por la corriente poderosa del individualismo? ¿Puede el cine quizá no ser el comienzo de una nueva era artística, sino únicamente la continuación de la vieja cultura individualista, aún llena de vitalidad, a la cual debemos el conjunto del arte posterior a la Edad Media? Sólo si fuera así sería posible resolver la crisis del cine por la unión personal de ciertas funciones, esto es, abandonando en parte el principio del trabajo colectivo²⁰.

De estos pasajes parte la cuestión del tipo de modernidad –«cultura individualista»– explorada en *Manierismo*, donde se considera la problemática del siglo XX como un desarrollo posterior de la del XVI: «desde el manierismo, la cultura occidental no se ha recuperado plenamente de la crisis en las relaciones del individuo con las comunidades espirituales, bien sean del pasado o bien del presente»²¹. Así esbozaba Hauser el conflicto entre arte y sociedad en la «era del cine»:

La crisis del cine está, sin embargo, relacionada con una crisis en el público mismo. Los millones y millones que llenan los muchos millones de cines que hay en el mundo, desde Hollywood a Shangai y de Estocolmo a El Cabo, cada día y cada hora, esta única liga de la humanidad extendida a todo el mundo tiene una estructura social muy confusa. El único vínculo entre estas gentes es que afluyen a los cines, y vuelven a salir tan amorfas como se volcaron en ellos; siguen siendo una masa heterogénea, inarticulada, informe, cuyo único rasgo común es el de no pertenecer a una clase o cultura uniforme, y en la que se entrecruzan todas las categorías sociales. Esta masa de asistentes al cine apenas puede llamarse propiamente un «público», porque sólo cabe describir como tal a un grupo más o menos constante de seguidores, que en cierta medida sea capaz de garantizar la continuidad de la producción en un cierto campo de arte. Las aglomeraciones que constituyen un público se basan en la mutua inteligencia; incluso si las opiniones están divididas, divergen sobre un plano idéntico. Pero con las masas que se sientan juntas en los cines y que no han experimentado ninguna clase de formación intelectual previa en común, sería fútil buscar tal plataforma de mutua inteligencia. Si les desagrada una película, hay tan pequeña probabilidad de acuerdo entre ellos en cuanto a las razones para que rechacen la misma, que hay que suponer que incluso la aprobación general está basada en un malentendido²².

18. Löwy, Michael: «Karl Mannheim et György Lukács. L'héritage perdu de l'historicisme hérétique», *L'Homme et la société*, 130 (1998), *Illusion identitaire et histoire*, pp. 51-63.

19. Harris, Jonathan: «General Introduction», en Hauser, Arnold: *The Social History of Art*. Routledge, 2005 [1999], p. xviii.

20. Hauser, Arnold: *Historia social...*, p. 299.

21. Hauser, Arnold: *Manierismo...*, p. 64.

22. Hauser, Arnold: *Historia social...*, p. 299-300.

Si Hauser se limita a explorar el *pathos* común a ambas modernidades, o si –como sucedía, según Stephen Pepper, en *Teorías del arte*²³– puede intuirse una determinada postura ética o política –esto es, si se sugiere una determinada línea de acción–, rebasa las intenciones del presente artículo. Pero interesa notar que *Manierismo* entronca con la problemática de los pasajes citados; de ellos partiría el núcleo moral del problema examinado en *Manierismo*, constituyendo, por tanto, el punto de partida para considerar si el libro encierra alguna moraleja relevante para la situación contemporánea, o si se trata –como interpretaron Burgum (1968), Wessely (1995), Congdon (2004) y Orwicz (2014)²⁴– de la retirada del intelectual independiente a su torre de marfil.

Hauser rara vez presenta recetas o soluciones, y cuando lo hace, las pone en duda. El diagnóstico crítico del presente es claro; la solución, lacónica u oracular –lo contrario no sería *crítica*, sino *prognosis*²⁵. En ello encontramos una primera respuesta a por qué no aborda directamente la cuestión del cine, partiendo, en su lugar, de un episodio pasado de la modernidad: de su «origen» [*Ursprung*] mismo. Quizás Hauser no escribió un libro sobre cine porque prefería abordar el problema desde un episodio previo, como Walter Benjamin proyectó su *Obra de los pasajes* no sólo para entender el siglo XIX, sino para descubrir los mitos que actúan sobre el XX, capturándolos en su antesala²⁶.

Atendiendo a la situación de Hauser en los años próximos a su jubilación, resulta evidente que esta hipótesis, aunque plausible, no es la única respuesta. La gestación de *Manierismo*, como la de cualquier obra, no atiende a una «causa» única, sino a la confluencia de factores simultáneos –uno de los cuales sería la pura supervivencia. A continuación resumimos el proceso de gestación del libro, examinando la precariedad económica de Hauser. Dado que los estudios sobre cine no constituían una esfera académicamente asentada, *Manierismo* puede verse, en parte, como una concesión al prestigio de los estudios sobre Renacimiento, de presencia institucional incomparablemente mayor, y mucho más arraigada²⁷. La elección temática resultaba oportuna, en definitiva, para conseguir una beca, hacer del libro un éxito editorial, y afianzar algún puesto de *lecturer* en aquellos años en los que sus esperanzas de conseguir un mejor hogar institucional en Alemania

23. Pepper, Stephen C.: «Arnold Hauser: The Philosophy of Art History», *College Art Journal*, 19:2 (1959), 187-188, p. 187.

24. Burgum, Edwin Berry: «Marxism and Mannerism: The Esthetic of Arnold Hauser», *Science and Society*, Tomo 32, nº 3 (1968), p. 307, Nueva York. Wessely, Anna: «The Reader's Progress: Remarks on Arnold Hauser's Philosophy of Art History», en Gavroglu, Kostas, Stachel, John y Wartofsky, Marx W. (eds.): *Science, Mind and Art: Essays on Science and the Humanistic Understanding in Art, Epistemology, Religion and Ethics*. Kluwer, Dordrecht, 1995, pp. 29-43. Congdon, Lee: «Arnold Hauser and...»; Orwicz, Michael R.: «Arnold Hauser», en Kelly, M. (ed.): *Encyclopedia of Aesthetics*, 2ª edición, Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 278-280.

25. Hauser, Arnold: *Sociología del arte*, p. 75.

26. Saldaña Puerto, César: «Arnold Hauser, Walter Benjamin and the mythologization of history», *Journal of Art Historiography* 22 (junio 2020).

27. Pese a hitos como *The Popular Arts* (Stuart Hall, 1964), el arte popular no ganaría presencia académica (en el sentido de la creación de grupos departamentales y de investigación fijos) hasta más adelante. Como nos sugirió Jerry Zaslove: «The art historian *émigrés* might have helped him. But linking one's exilic fate to film and hoping to link that to a position would have been risky in those times. Who was being hired to teach film history? There's a pragmatic side to him, don't you think?» (Zaslove, Jerry: comunicación personal al autor, 01/02/2020).

–mantenidas entre 1953 y 1954– habían fracasado. En los pormenores de la gestación de *Manierismo* encontramos una manifestación del lado más práctico de Hauser, de su picaresca como exiliado, como precario intelectual que se esfuerza por sobrevivir. También, signos de un espíritu de rebeldía que la historiografía no ha pasado por alto²⁸. Aunque el libro constituye una concesión temática a las modas editoriales, no deja de abordar estas cuestiones de manera polémica, defendiendo causas «no coetáneas», y marcando las distancias con trabajos que parecían cercanos a su posición²⁹.

2. INCERTIDUMBRES DE UN *OUTSIDER* RELATIVAMENTE FAMOSO. EL APOYO DE THEODOR ADORNO

In opposition to most of the contemporary historians and philosophers of art [...] [Hauser] was convinced that you cannot judge any piece of art at any time in history without knowing some basic facts about its proper conditions of production. Yet, very little has until recently been revealed about the conditions of his own production³⁰.

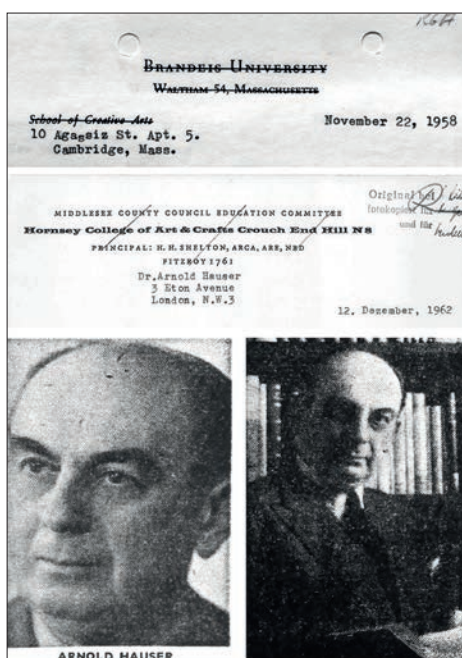


FIGURA 1. (A) ENCABEZADOS DE CARTAS DE HAUSER A BECK. © Herederos de Hauser; Archivo de CH Beck, Múnich); (B) DOS FOTOGRAFÍAS DE HAUSER EN BRANDEIS, 01/01/1958 Y 10/11/1958. © *The Justice*

28. Zuh, Deodáth: «Bevezetõ a Hauser...», p. 41-44; Saccone, Daria: *Arnold Hauser (1892-1978), biografía intelectual de un marxista romántico*. Barcelona, Tesis Doctoral UPF, 2016, p. 317.

29. Muchos encontraron en Gustav René Hocke un paradigma cercano; Hauser lo negó rotundamente (Zuh, Deodáth: «The uncanny concept of Mannerism: A review of Arnold Hauser's book on the origins of modern art, and its professional background», *Journal of Art Historiography*, 21 (2019). También sorprenden los esfuerzos de Hauser por diferenciar su lectura de Kafka de la de Lukács o Benjamin (Hauser, Arnold: *Manierismo...*, p. 412).

30. Larsen, Mihail: «Arnold Hauser: A perspective on European sociology of art and literature». En Larsen, Mihail: *De fire dimensioner: Essays om forskning, uddannelse og formidling*. Dinamarca, Roskilde Universitet, 2012, pp. 400-412, pp. 400-401.

A menudo, Hauser apuraba en sus cartas el ancho disponible. Muchas están escritas en papel reutilizado: nos encontramos con los datos de otra persona tachados, seguidos de los suyos (FIGURA 1). ¿Evitaba comprar papel por necesidad, o fueron estos hábitos la extensión de costumbres adquiridas en sus primeros trece años de penuria en Londres³¹? En cualquier caso, indican hasta qué punto nunca llegó a sentirse seguro económicamente a pesar del éxito de su primer libro –sobre el cual, por otro lado, parece ser que nunca tuvo demasiado control editorial³².

La publicación de *Historia social* (1951) o de *Teorías del arte* (1958) no supuso el fin de sus dificultades, ni el comienzo de una apabullante carrera. En cambio, parece que después de *Manierismo* (1964) Hauser logró, por primera vez desde que fundara en Viena (1929) su propia distribuidora de películas³³, cierta holgura económica –por un tiempo. Esto le permitió dedicar los subsiguientes diez años a su *magnum opus*, *Sociología del arte* (1974), con cierta tranquilidad. Pero, quizás debido al poco éxito de este último libro³⁴, y a los sucesivos episodios de enfermedad que tanto él como su esposa Nora padecieron, en 1977, trece años después, Hauser se encontraba de nuevo en una situación vulnerable y pedía ayuda al Ministerio de Asuntos Exteriores húngaro para volver a su país natal³⁵. Tras sucesivas incertidumbres, *Manierismo* había supuesto una momentánea tregua en su vida: el primer éxito económico, como no pudo haberle sucedido desde Viena, y como no volvería ya a sucederle. Decepcionado por no haber superado (a pesar de su fama) su condición de exiliado (económicamente insegura³⁶), Hauser escribió *Manierismo*, concibió su proyecto editorial, e incluso diseñó el libro como objeto, aspirando a salir del precariado. Aunque *Historia social* permanecerá como su gran éxito³⁷, los contratos que firmó con *Manierismo* fueron más lucrativos. Lo cual no implica que el libro fuese escrito estrictamente por motivaciones comerciales: por un lado, ya investigaba el manierismo antes de llegar a lo que John Roberts llamó su momento «más desesperado»³⁸; por otro, esta obra (a pesar de constituir un monográfico) no significó su redención académica. En parte, agravó su situación: Hauser pasó a ser criticable para quienes, como Burgum (1968) o Eagleton (1982), aprobaban la metodología de *Historia social* en términos de un marxismo «convencional», pero no su metamorfosis en libros posteriores³⁹.

31. Hauser, Arnold: *Conversaciones con Lukács*. Trad. de Gabriele Rack. Madrid, Guadarrama, 1979 [1978], p. 55.

32. Larsen, Mihail: *op. cit.*, p. 411-412.

33. Zuh, Deodáth: «Bevezetô a Hauser...», p. 46.

34. No sería traducido al inglés hasta 1982.

35. Entrevistada por Zuh, Rosza Borus (esposa de Hauser, 1976-1978) describe una situación alejada de lo que entenderíamos por *tener la vida resuelta* (Zuh, Deodáth: «Velünk élô kultúrtörténet: Beszélgetés hauser arnoldról hauser arnoldné borus Rózsával», *Enigma*, 91 (2017). Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, pp. 152-165, p. 158).

36. Congdon, sin examinar la realidad material de Hauser, afirma: «Hauser was able to secure a teaching position at the height of the Cold War» (Congdon, Lee: «Arnold Hauser and...», p. 50).

37. Hemingway y Saccone señalan que suele juzgarse su metodología en base a *Historia social*, trabajo elogiado por Clement Greenberg, Thomas Mann y Theodor Adorno, y denostado por Ernst Gombrich, Pierre Francastel y T. J. Clark. Hemingway, Andrew: «Introduction», en Hemingway, Andrew (ed.): *Marxism and the History of Art: From William Morris to the New Left*. Londres, Ann Harbor, Pluto Press, pp. 1-9. Saccone, Daria: *op. cit.*

38. Roberts, John: «Arnold Hauser, Adorno, Lukács and the Ideal Spectator», en Hemingway, Andrew (ed.): *Marxism and the History of Art: From William Morris to the New Left*. Londres, Ann Harbor, Pluto Press, pp. 161-174, p. 162.

39. Burgum, Edwin Berry: *op. cit.*; Eagleton, Terry: «Total interaction: The Sociology of Art, by Arnold Hauser», *Times Literary Supplement*, 4151, p. 1168, October 22 (1982).

De su correspondencia temprana con Adorno ya puede deducirse que Hauser no gozaba de gran holgura económica. Günther Schiwy, que realizó la selección publicada, opina que una de sus respuestas refleja «die finanzielle Situation eines freien Schriftstellers ungarischer Herkunft, der deutsch schreibt und dessen Bücher bisher zuerst auf Englisch erschienen sind»⁴⁰. En el pasaje referido, Hauser declina la invitación a publicar un ensayo:

Was die Arbeit über Psychoanalyse und Kunst betrifft⁴¹, ist die Sache vorläufig ziemlich kompliziert. Ich mochte sie nicht Deutsch publizieren, bevor sie in Englisch erscheint (womöglich in Amerika). Für die deutsche Fassung habe ich ein Angebot von RM2100.–, vorausgesetzt, daß der Aufsatz [...] für den betreffenden Zweck (in einer Serie) entspricht. [...] Auf die RM2100.–könnte ich natürlich nicht verzichten, wenn aber aus dieser Sache nichts wird, sprechen wir im Herbst über die Veröffentlichung in Ihrer Zeitschrift⁴².

Hauser admitió en diversas ocasiones que prefería escribir en alemán⁴³, como leemos en otra carta a Adorno: «Ich hoffte, daß ich diese Arbeit wieder deutsch schreiben werde, wie aber die Dinge einmal stehen, scheint es mir ratsamer, englisch zu schreiben»⁴⁴. Es probable que también hubiera preferido publicar en un marco académico afín a su marco teórico. ¿Tanto le suponían esos 2100RM⁴⁵? Schiwy escribe que el puesto de *lecturer* en Leeds le proporcionaba «mit einem Gehalt, von dem er kaum leben konnte»⁴⁶. Pero repara en unas palabras que resultan extrañas:

Über «meine akademischen Angelegenheiten» kann ich nichts Neues berichten. [...] Jetzt, nach der ersten Enttäuschung, das heißt, nachdem ich mich an den Gedanken gewöhnt habe, daß aus der Sache nichts wird, würde ich nur eine sehr gute Position annehmen⁴⁷.

40. «La situación financiera de un escritor independiente de origen húngaro que escribe en alemán y cuyos libros se han publicado hasta ahora primero en inglés» [trad. del autor; sólo ofreceremos traducciones del alemán]. Schiwy, Günter: «Arnold Hauser und Theodor Adorno: Zeugnisse einer Freundschaft», en *Der Aquädukt*, 1763-1988. Múnich, Beck, 1988, pp. 507-514, p. 511.

41. Ensayo incorporado a *Teorías del arte*.

42. «En lo que respecta a los trabajos sobre el psicoanálisis y el arte, el asunto es bastante complicado por el momento. No me gustaría publicarlo en alemán antes de que se publique en inglés (posiblemente en América). Para la versión alemana tengo una oferta de 2.100RM 'siempre y cuando' el ensayo [...] sea adecuado para el propósito (en una serie). [...] Por supuesto, no podría prescindir de los 2.100RM, pero si esto no funciona, hablaremos de publicarlo en su revista en otoño» [trad. del autor]. Carta de Hauser a Adorno, 24/06/1954, en Schiwy, Günter: *op. cit.*, pp. 511-512.

43. Hauser, Arnold: *Conversaciones con Lukács*, p. 32.

44. «Esperaba reescribir este trabajo en alemán, pero tal y como están las cosas, parece más aconsejable escribir en inglés» [trad. del autor]. Carta de Hauser a Adorno, 12/03/1954, en Schiwy, Günter: *op. cit.*, p. 511.

45. Resulta extraño que use esta unidad, ya que el RM fue sustituido por el DM en 1948, en una conversión aproximada de 10RM=1DM (Cerdá Omiste, Enrique: «La reforma económica alemana de 1948», *Libertas* IV: 6, mayo 1987. Instituto Universitario ESEADE). Calculamos que 210DM=\$50 en 1954 (<http://marcuse.faculty.history.ucsb.edu/projects/currency.htm#tables>). El valor adquisitivo de dicha cantidad equivaldría, aproximadamente, a \$479,43=441,76€ actuales (<https://www.dineroeneltiempo.com/dolar/de-1956-a-valor-presente?valor=50>).

46. «Un salario con el que apenas podía vivir» [trad. del autor]. Schiwy, Günter: *op. cit.*, pp. 511.

47. «No tengo nada nuevo que informar sobre 'mis asuntos académicos'. [...] Ahora, después de la primera decepción, es decir, después de acostumbrarme a la idea de que no saldría nada, sólo aceptaría una posición muy buena» [trad. del autor]. Carta de Hauser a Adorno, 24/06/1954, en Schiwy, Günter: *op. cit.*, p. 512.

¿Un acceso de orgullo, manifestación de su actitud rebelde? Según Schiwy, Hauser malinterpretaba las costumbres de las universidades alemanas, ya que un nombramiento resultaba impensable sin méritos académicos⁴⁸. Es cierto que esta actitud aparece una vez fracasados algunos planes de Adorno para llevarlo a Alemania, de los cuales los más plausibles fueron una vacante de sociología en Heidelberg y un puesto en Frankfurt. Adorno respondió, entre sorprendido y preocupado, con nuevas posibilidades: renunciaría al puesto que le habían ofrecido en la *Freie Universität* (Berlín), tratando de redirigirlo a Hauser. Tampoco fue posible. Aparte de estas tres universidades, se mencionan las de Gotinga, Tubinga y Colonia. No es descabellado pensar que el *networking* académico –no obstante las invitaciones a congresos por parte de Adorno– no fuese el fuerte de nuestro solitario autor, que parece un poco desorientado:

Von Heidelberg habe ich seit Prof. Löwith's erstem und einzigem Brief weiter nichts gehört. Von Prof. Rothacker erhielt ich zwar [...] einen sehr netten Brief, aber ohne jeden konkreten Vorschlag. Von Tübingen weiß ich überhaupt nichts, und es ist mir ein Rätsel, wie Sie auf die Nennung dieser Universität kommen⁴⁹.

3. BRANDEIS (1957-1959) Y LOS ORÍGENES DE MANIERISMO

Una interpretación plausible de este orgullo derrotista es que Hauser no estuviese dispuesto a cumplir con el periodo de adaptación del *recién incorporado* al marco académico alemán; quizás esperaba, como en Leeds, ser aceptado por quien era y por su libro, y no tener que maniobrar con sus (casi inexistentes) méritos académicos. Sea como fuere, no fue una institución alemana, sino una beca de la Bollingen Foundation la que le permitió escribir *Manierismo*, como él mismo indica en su correspondencia con sus editores alemanes –Heinrich Beck y Hans Richtscheid–, a los que explica un primer esbozo del proyecto en una carta del 26 de marzo de 1960:

Ich diene Ihnen am besten, wenn ich eine Abschrift des Exposé's zusende, das ich seinerzeit der amerikanischen Stiftung unterbreitet habe, die mir zur Förderung meiner Arbeit ein Stipendium gewährte. Entschuldigen Sie mich bitte wegen meiner Faulheit, dass⁵⁰ ich den englischen Text nicht übersetze.

Ich denke nicht nur an ein anspruchsvolles, sondern auch an ein sehr schönes Buch, das zum erstenmal den vollen Umfang der manieristischen Kunst in Abbildungen zeigen soll. Ich weiss gar nicht, ob es nicht zwei Bände werden sollen –ein Text– und ein Abbildungsband. Eine solche Publikation würde vielleicht eine internationale Zusammenarbeit meiner

48. Schiwy, Günter: *op. cit.*, pp. 511.

49. «No he sabido nada de Heidelberg desde la primera y única carta del profesor Löwith. Recibí una carta muy agradable del Prof. Rothacker [...] pero sin ninguna sugerencia concreta. No sé nada de Tubinga, y es un misterio para mí cómo llegó a mencionar esta universidad» [trad. del autor]. Carta de Hauser a Adorno, 23/03/1954, en Schiwy, Günter: *op. cit.*, p. 510.

50. Hauser usaba una máquina inglesa, sustituyendo «ß» por «ss»; no traducir la bibliografía alemana le trajo algún problema (Archivo de la editorial CH Beck en Múnich (ACHBM): Carta de Hauser a Beck, 12/11/1964).

Verleger erfordern (wozu der amerikanische, der englische, der spanische und der italienische Verleger, die in Frage kämen, gern bereit wären)⁵¹.

En 1960, Hauser no contaba únicamente con una idea definida de lo que se desarrollaría en el libro, sino también con un ambicioso proyecto editorial: un volumen copiosamente ilustrado, viable sólo de asegurarse una amplia circulación a través de su publicación simultánea en varios países. Hauser pudo haber concebido la idea de escribir sobre manierismo cuando disfrutaba de una beca de profesor visitante en Brandeis (1957-1959). En un artículo de *The Justice*, el periódico estudiantil, leemos:

After showing us Da Vinci's influences, Dr. Hauser showed us slides of periods that Da Vinci influenced. He first discussed a painting from the Mannerist Period: Tintoretto's Last Supper. Here the speaker dropped a suggestion which is interesting enough to become the subject of a lecture by itself. He said that the Mannerist Period, in its sense for self-criticism and its manifold self-contradictions, is much like our age. In describing the Tintoretto painting, he noted its confused approach, to reality. On the other hand, Caravaggio's Supper at Emmaus reveals the simple, direct and naive approach of a believer⁵².

En Brandeis, Hauser coincidió con Herbert Marcuse, aunque no puede afirmarse mucho al respecto⁵³. Más significativo parece su contacto con otros emigrados: visitó a Meyer Schapiro –que en 1951 había elogiado *Historia social*– en Nueva York⁵⁴. La relación entre Siegfried Kracauer y Schapiro, que le había ayudado a conseguir trabajo, era muy estrecha⁵⁵. En esta red de solidaridad entre exiliados, Hauser debió llegar a Kracauer a través de Schapiro o Adorno. Años más tarde (1964), pedía a Beck que enviase ejemplares de *Manierismo* a Theodor W. Adorno, Charles de Tolnay y Siegfried Kracauer⁵⁶. Exceptuando a Adorno, estos escritores desarrollaban su actividad en Estados Unidos –Tolnay en Princeton, y Kracauer (entre otras⁵⁷) en la Bollingen Foundation. ¿Tuvieron algún peso en la elección del manierismo como tema? En cuanto al ambiente estadounidense, la influencia parece innegable: a

51. «Sería mejor si le facilitara una copia de la sinopsis que envié a la fundación americana, que me otorgó una beca para promover mi trabajo. Disculpe mi pereza por no traducir el texto en inglés. Estoy pensando no sólo en un libro exigente, sino también muy bello, que por primera vez debería mostrar todo el alcance del arte manierista en las ilustraciones. No sé si no deberían ser dos volúmenes: uno de texto y uno de ilustraciones. Tal publicación podría requerir la colaboración internacional de mis editores (que los editores estadounidenses, ingleses, españoles e italianos en cuestión estarían dispuestos a hacer)» [trad. del autor]. АСНВМ: Carta de Hauser a CH Beck, 26/03/1960.

52. Ball, Ellen: «Hauser Discusses Concept of Social History of Art», *The Justice*, 10 (1958), Massachusetts, Brandeis University, p. 3.

53. Impartían temarios relacionados: Marcuse era coordinador del departamento y presidió alguna de sus conferencias (*Brandeis University Bulletin: General Catalog 1957-1958*, Vol. VII, nº 1. Massachusetts, Brandeis University, p. 113).

54. Schapiro, Meyer, Schapiro, Lilian Milgram y Craven, David: «A Series of Interviews (July 15, 1992-January 22, 1995)», *RES: Anthropology and Aesthetics*, No. 31, *The Abject* (Spring, 1997), pp. 159-168, p.166.

55. Anderson, Mark M: «Siegfried Kracauer and Meyer Schapiro: A Friendship». *New German Critique*, Autumn, 1991, No. 54, *Special Issue on Siegfried Kracauer* (Autumn, 1991), pp. 18-29, p. 20.

56. АСНВМ: Cartas de Hauser a Beck, 23/11/1964 y 24/11/1964.

57. También trabajó en «Voice of America, Columbia University's Bureau of Applied Social Research, and UNESCO» (Kracauer, Siegfried: *Siegfried Kracauer's American Writings: Essays on Film and Popular Culture*. Johannes von Moltke y Kristy Rawson (eds.), epílogo de Martin Jay. Berkeley, Los Ángeles, Londres, University of California Press, 2012, p. 199).

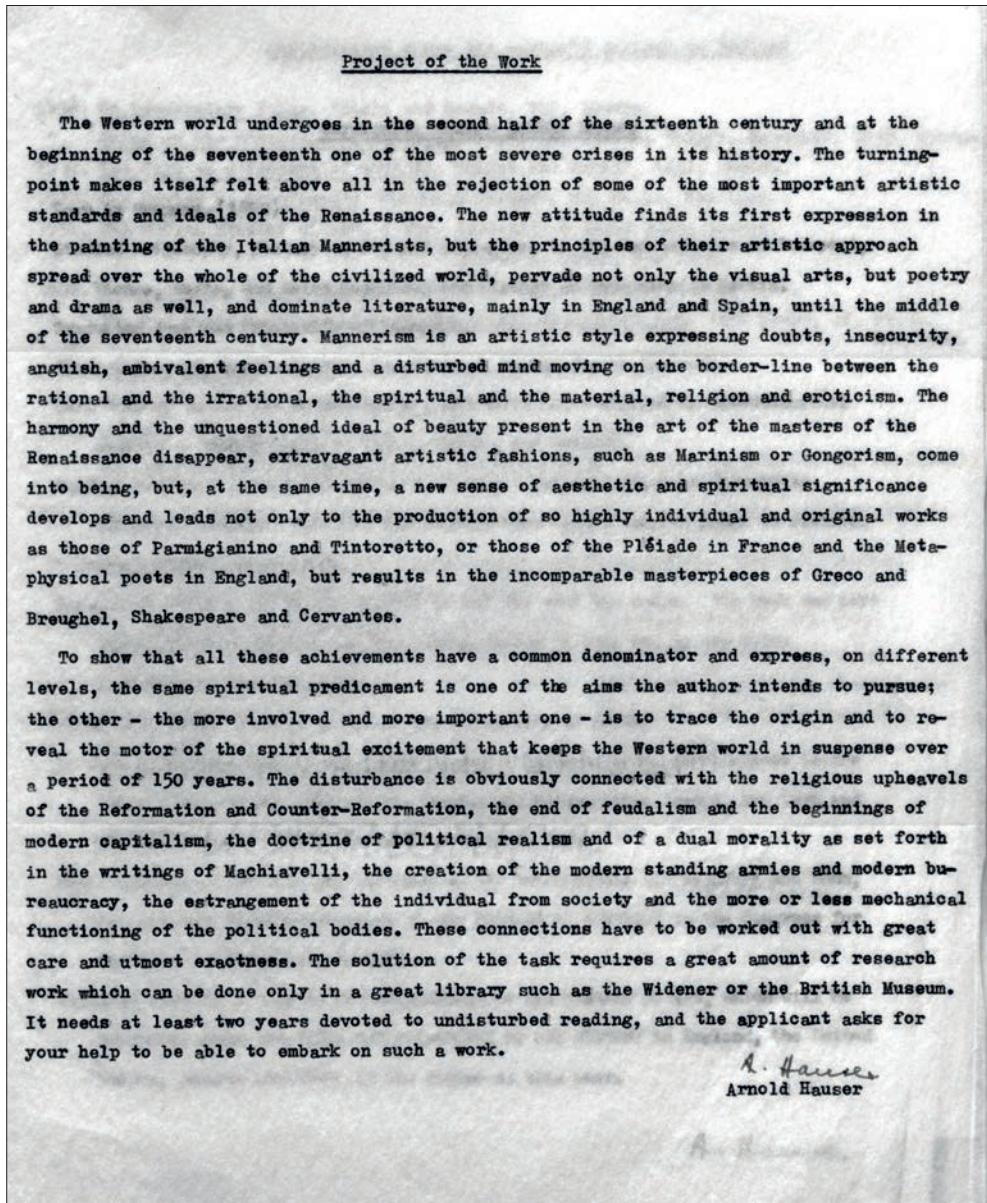


FIGURA 2. SINOPSIS DE MANIERISMO, SOLICITUD DEL 14/03/1958. © Herederos de Hauser; Library of Congress, Washington: *Bollingen Foundation records, 1927-1981*, BOX I:1-200, 470.222

pesar de que la primera «y más importante» edición del libro fuese la alemana, Beck recibió el borrador de la sinopsis inglesa (FIGURA 2).

Pero aunque el ambiente estadounidense intensificó su interés por el manierismo, no fue su causa directa. Charles Morris (vicerrector de Leeds), escribió que Hauser ya estaba ocupándose del manierismo hacia 1957⁵⁸: muchas de las ideas del

⁵⁸. Library of Congress, Washington (Lcw): *Bollingen Foundation records, 1927-1981*, BOX I: Hauser, aval de Morris, 19/05/1958.

libro aparecen entre 1956 y 1957, ilustrando cuestiones metodológicas. Por ejemplo, en el ensayo sobre los «Objetivos y límites de la sociología del arte», escrito antes de su primera decepción (Heidelberg), ya menciona el «Concilio de Trento, el nuevo realismo político, el nacimiento del capitalismo moderno y el absolutismo»⁵⁹. *Manierismo* desarrollaba, pues, unas ideas que consideraba centrales. Aunque Hauser siempre atribuyó al historiador vienés Max Dvořák la influencia decisiva⁶⁰, no fue su discípulo directo⁶¹, y es razonable suponer que sus ideas le llegasen mediadas, entre otros, por Frigyes Antal⁶².

4. LA BECA BOLLINGEN (1959-1962) Y EL APOYO DE HERBERT READ. CONTINUIDADES ENTRE *HISTORIA SOCIAL Y MANIERISMO*

Cuando envió a Beck el resumen del proyecto, Hauser llevaba disfrutando de la beca Bollingen dos años. Su solicitud, fechada el 14 de marzo de 1958, contó con ilustres avales: H.W. Janson⁶³, Meyer Schapiro, Charles Morris y Erich Rothacker⁶⁴. Lo más interesante de las cartas de Schapiro y Janson es el énfasis en el potencial de la obra de Hauser *como puente entre lo académico y el gran público* (FIGURAS 3 y 4). También aparecen los nombres de Herbert Read (FIGURAS 5 y 6), C. A. Franklin y Claude Sutton⁶⁵, que ya le apoyasen en otra ocasión: en 1947, cuando, animado por Read, se presentó a la misma beca con *Historia social* a medio escribir. En aquella solicitud, Hauser sintetizó los objetivos del trabajo en términos muy parecidos a los usados por Wallace:

The work leads up to an analysis of the strange and disturbing fact that, the more progressive and ambitious an artistic work of our time is, the less popular it is. The author does not criticize or prophesy, but hopes that his diagnosis will include some indications for a therapy⁶⁶.

59. Hauser, Arnold. *Teorías del arte...*, pp. 30-31.

60. Los trabajos de Dvořák sobre el Greco, Brueghel y Tintoretto iniciaron un paradigma que Hauser continúa.

61. Markója, Csilla: «János (Johannes) Wilde and Max Dvořák, or Can we speak of a Budapest school of art history?», *Journal of Art Historiography*, 17 (2017), p.18.

62. Antal, exiliado en Londres, había pertenecido al Círculo del Domingo. Aunque su militancia comunista contrasta con el escepticismo de Hauser, pudieron haberse cruzado: Hauser se alojaba en la misma casa que su segunda esposa (Zaslove, Jerry: comunicación personal al autor, 27/02/2020). Wessely (1995) los comparó (en detrimento de Hauser).

63. Orwicz, Michael R.: «Critical Discourse in the Formation of a Social History of Art: Anglo-American Response to Arnold Hauser», *Oxford Art Journal*, Vol. 8, No. 2, *Renoir Re-Viewed* (1985), pp. 52-62. Orwicz afirma que Janson despreció *Historia social* en 1952. No obstante, la reseña muestra entusiasmo –si bien no por la metodología. Quizás Kracauer exageró al tildar la recomendación de Janson de «slightly condescending» (LCW: *Bollingen...*, informe de Kracauer, abril de 1958).

64. Rothacker lo delegó en un tal Radin, que escribió a favor de *Alfred Hauser* (LCW: *Bollingen...*, aval de Radin, 3 de abril, 1958). Kracauer obvió este aval en su informe.

65. Editores de Routledge.

66. LCW: *Bollingen...*, Hauser, primera solicitud para la beca, 30/09/1947.

Columbia University
in the City of New York

NEW YORK 27, N. Y.

DEPARTMENT OF FINE ARTS AND ARCHAEOLOGY

March 31, 1958

Miss Nancy Russ
 Bollingen Foundation, Inc.
 140 East 62nd St.
 New York 21

Dear Miss Russ :

Dr. Hauser, as you know, is the author of an important book, *The Social History of Art*, which has been published in several languages and is widely quoted in recent discussions. I am sure that his projected book on Mannerism will have an equal importance and interest; both the world of scholars and the cultivated lay reader will be attracted by this new work. Dr. Hauser is one of the few students of the history of art who is at home both in literature and the visual arts and has, besides, the will to explore the whole range of social life - the economic and political as well as the cultural - in searching for an explanation of artistic styles and contents. I hope that he will be encouraged to carry out his new project and that he will receive the support he deserves. His subject is one that has been of great interest ever since the publication of his teacher, Max Dvorak's, famous essay on Mannerism. The literature on Mannerism has grown enormously since that time, but there is still lacking a comprehensive work such as Dr. Hauser wishes to do.

Sincerely yours,

Meyer Schapiro

Meyer Schapiro

FIGURA 3. AVAL DE SCHAPIRO, 31/03/1958. © Herederos de Schapiro; Library of Congress, Washington: Bollingen Foundation records, 1927-1981, BOX 1:1-200, 470.222

The Bollingen Foundation, Inc.
140 East 62nd St.
New York 21, NY

April 10, 1958

Dear Sirs:

I am writing in response to your inquiry of March 28 regarding Dr. Arnold Hauser's application for a fellowship. His project, a book on Mannerism as a "crisis style" throughout Western Europe intervening between High Renaissance and Baroque, is surely an ambitious and important undertaking. Even though art historians have been elaborating a positive evaluation of Mannerism for the past thirty years, there exists as yet no comprehensive treatment of the phenomenon. The closest approach to it is Dr. Hauser's own in his "Social History of Art." I personally should very much like to see him carry out the same idea on a broader scale and in sufficient detail, even though I realize that the results are bound to be "controversial" in the sense that not many other scholars are likely to accept Dr. Hauser's view of Mannerism in toto. The subject is badly in need of further discussion, however, and Dr. Hauser's book is bound to have a most stimulating effect, perhaps more on literary historians and musicologists than on art historians (who are more familiar with the concept of Mannerism as a style), as well as on historians of ideas and philosophy. Dr. Hauser, as a well-informed "non-specialist" in all these areas, has the rare ability to write in such a way as to reach beyond the professional interests of the established disciplines. His book on Mannerism, therefore, is likely to have a wide echo among cultivated laymen, as was the case with his "Social History of Art." And we need syntheses of this kind, if only in order to put the specialists on their mettle. Dr. Hauser is a man of prodigious energy and single-minded devotion who will, if given the opportunity, produce an impressive and far-ranging analysis of Mannerism. I believe the Bollingen Foundation should give serious consideration to his request.

Very sincerely yours,

H. W. Janson
H. W. Janson
Professor of Fine Arts

FIGURA 4. AVAL DE JANSON, 10/04/1958. © Herederos de Janson; Library of Congress, Washington: *Bollingen Foundation records*, 1927-1981, BOX 1:1-200, 470.222

**GEORGE ROUTLEDGE & SONS LTD.
KEGAN PAUL, TRENCH, TRUBNER & CO. LTD.
BROADWAY HOUSE, 68-74 CARTER LANE, LONDON, E.C.4**

Directors: Major-General Sir Frederick Maurice, *Chairman*
Cecil A. Franklin, *Managing Director*
T. Murray Ragg, *Managing Director*
Herbert Read
John G. Carter
Ellis A. Franklin

Please quote Ref. BR/HR

30th September, 1947.

The Secretary,
Bollingen Foundation,
716, Jackson Place, N.W.
Washington, D.C.

Dear Sir,

I have been asked to submit a recommendation in connection with Dr. Arnold Hauser's application for a grant in aid from your Foundation.

About five years ago, as publishers of the International Library of Sociology and Social Reconstruction, we were asked by the Editor of this series, Dr. Karl Mannheim, to consider the possibility of publishing a work on Sociology of Art by Dr. Hauser. The book had not at that time been commenced, but on the basis of an outline which Dr. Hauser submitted, we expressed an interest in the proposal, and since that date, I have been in constant touch with the author, and have for some time discussed with him the progress of his work. It was only about six months ago, however, that I saw the first chapters which he had completed. I was at once impressed by the quality of Dr. Hauser's writing and as subsequent chapters were submitted, I began to feel that a work of quite outstanding merit was taking shape.

Dr. Hauser is undertaking a complete review of the history of art in relation to its sociological foundations, beginning with the Stone Age and coming down to the manifestations of Modern Art. In each period he has mastered the literature of the subject and reduced each phase to its essential outlines. The basis of his work is scholarly in the best sense, but the material is presented in a clear and expressive style which makes for easy reading.

Dr. Hauser, who is of Hungarian nationality, has taken the trouble, as a preliminary to his task, to master the

FIGURA 5. AVAL DE READ, PRIMERA PARTE, 30/09/1947. © Herederos de Read; Library of Congress, Washington: *Bollingen Foundation records, 1927-1981*, BOX I:1-200, 470.222

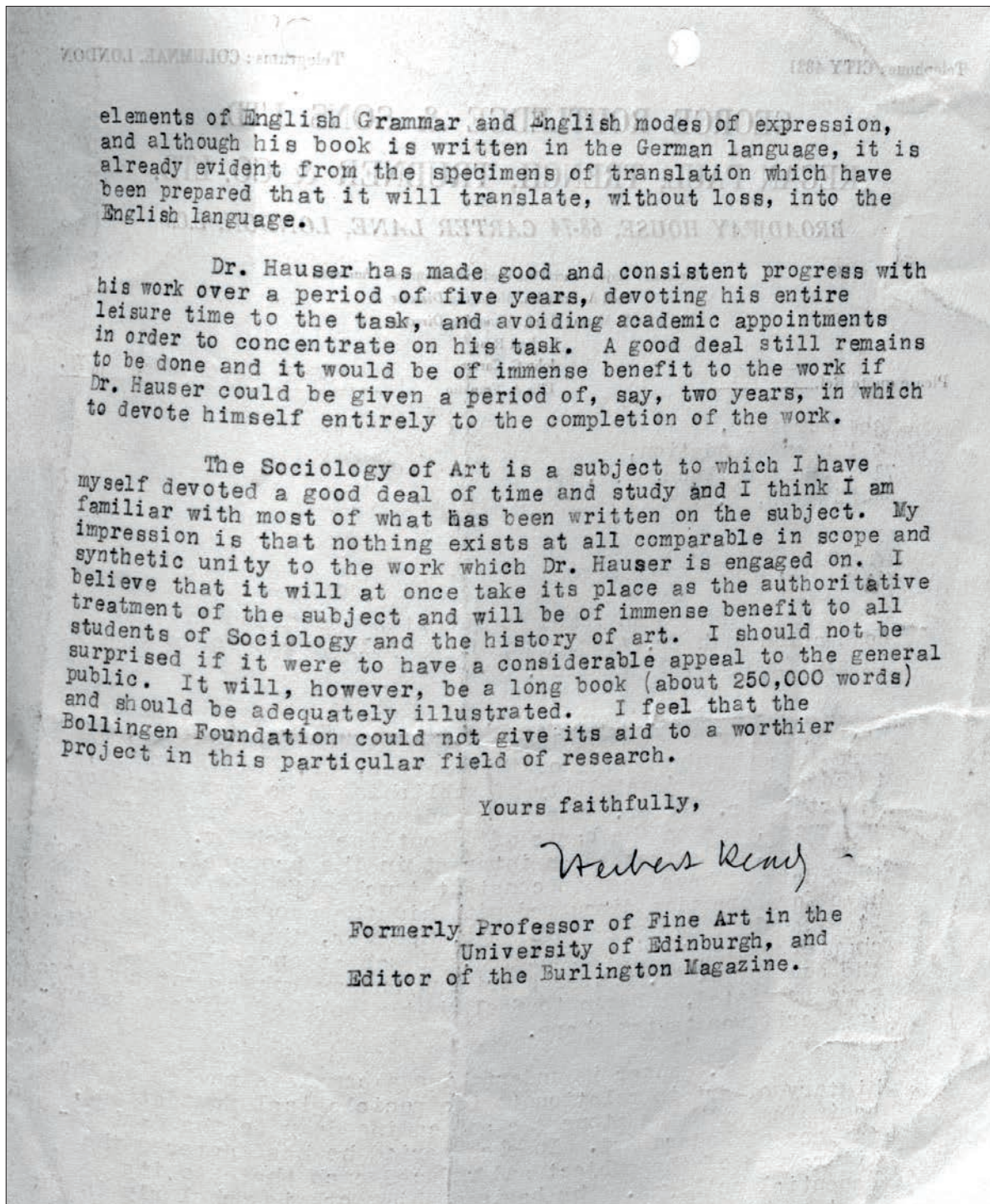


FIGURA 6. AVAL DE READ, SEGUNDA PARTE, 30/09/1947. © Herederos de Read; Library of Congress, Washington: *Bollingen Foundation records, 1927-1981*, BOX I:1-200, 470.222

Read escribió: «I should not be surprised if it were to have a considerable appeal to the general public» (FIGURA 6). A pesar de las divergencias que puedan encontrarse entre ambos, Read pareció entender que la problemática desarrollada en *Historia social* reflejaba sus propios esfuerzos por reformular la *educación a través del arte* en una cultura de masas moderna⁶⁷. No contentándose con una carta de recomendación, se tomó la molestia de reunirse con dos editores de Bollingen para hablarles sobre el libro, además de proporcionarles fragmentos de los capítulos disponibles⁶⁸. Uno de los editores llegó a escribir, pidiendo la opinión de un tercero: «Herbert Read's strong support of Dr. Hauser's work makes it difficult to turn down»⁶⁹. Pero el tercer revisor emitió un informe demoledor:

According to Professor Hauser, Greek heroes were vain and the poet's function was to praise them. He adduces Hesiod as the first literary example of class antagonism; Hesiod championed the «oppressed class». With the rise of the bourgeoisie Professor Hauser describes Solon and Pindar as using literature as a medium for advising and warning the aristocrats. He traces the rise of professionalism in Greek art [...] The use of money leads to abstraction in art, leisure produces «useless art». Aeschylus and Sophocles were political propagandists for the dominant minority; Euripides, because he was a radical, was the first real poet; the Sophist represents a spiritual revolution. Professor Hauser outlines the different changes in the artist's social station. He thinks Rome was «undermined by capitalism». [...]

Plato he describes as primitive because he is «reactionary». Dr. Hauser is prejudiced, lacking in objectivity, and he constantly distorts his facts so that his scholarship cannot be taken seriously. I cannot recommend his work. It is difficult for me to believe that Herbert Read, even as a convinced anarchist, has read the manuscript⁷⁰.

Huntington Cairns⁷¹, autor del comentario, muestra una notable capacidad de observación en tanto que varias de estas ideas (aunque denostadas aquí por él), resultan claves para toda la obra de Hauser, encontrando continuación directa en *Manierismo*. Algunas serían:

- * El arte como vehículo de adulación y propaganda, identificado en *Manierismo* con el academicismo de Vasari⁷².
- * La relación entre la tendencia a la abstracción y el dinero –derivada de Georg Simmel en *Filosofía del dinero* (1900), y amplificada en *Manierismo* con la teoría de la cosificación [Verdinglichung] de Lukács en *Historia y conciencia de clase* (1923)⁷³.
- * La liberación del artista acompañada de su alienación del público, así como de la posibilidad de un arte emancipado ideológicamente del sustrato que lo

67. Por ejemplo, en *Education Through Art* (1943).

68. Del tercer capítulo (Grecia y Roma) y del cuarto (Edad Media). En el índice adjunto el proyecto aparece esbozado hasta el séptimo capítulo (LCW: *Bollingen...*, Hauser, primera solicitud para la beca, 30/09/1947).

69. LCW: *Bollingen...*, Carta de Barrett a Cairns, 25/10/1947.

70. LCW: *Bollingen...*, Carta de Cairns a Barrett, 24/12/1947.

71. Secretario de la National Gallery of Art.

72. Hauser, Arnold: *Manierismo...*, pp. 224, 232.

73. Hauser, Arnold: *Manierismo...*, pp. 121-129.

sustenta— aquí, Eurípides; en *Manierismo*, Pontormo o Tintoretto, arquetipos de rebeldía⁷⁴. El antidogmatismo y el pluralismo como rasgos progresistas, y no decadentes o necesariamente relativistas —en *Historia social*, los sofistas, denostados a favor del Sócrates platónico⁷⁵; en *Manierismo*, los manieristas, despreciados a favor del Alto Renacimiento. Tanto la actitud manierista como la sofista son concebidas como entrada en la edad adulta, como pérdida de la inocencia y de la ingenuidad utópica⁷⁶.

- * La relación entre el mundo antiguo tardío y el capitalismo —importante para diferenciar entre la definición cíclica y ahistórica del manierismo de Ernst R. Curtius y su discípulo Gustav René Hocke, y la definición de Hauser, que matiza las diferencias entre las tentativas de ambos periodos de retornar a una cosmovisión trascendental desde un empirismo muy desarrollado. No es casualidad que Max Dvořák, que propuso originalmente este diagnóstico, estudiase tanto el arte paleocristiano como el del siglo XVI⁷⁷.

Examinando las obras becasadas y/o publicadas por Bollingen en aquellos años, *Manierismo* no resulta un libro discordante. En concreto, llama la atención su afinidad con el volumen 14 de las obras completas de C. G. Jung: *Mysterium Coniunctionis: An Inquiry Into the Separation and Synthesis of Psychic Opposites in Alchemy* (1963), donde se dedica una gran atención a las *paradojas* del pensamiento alquímico del siglo XVI, considerándolo un sueño colectivo ligado al presente moderno⁷⁸. Dado que Hauser veía en la *discordia concors*, en la paradoja, el principio fundamental de la actitud manierista⁷⁹, concibiendo el arte del siglo XVI como origen de la problemática del arte moderno, el paralelo es evidente.

Esta vez, la beca sí le fue conferida. Le ayudaron la fama de su primer libro, el carácter monográfico de su nueva investigación⁸⁰, la concordancia con la línea editorial de Bollingen, y la simpatía del editor encargado de revisar su solicitud: Siegfried Kracauer.

5. INVESTIGAR SIN PAGAR: BIBLIOTECAS PÚBLICAS Y MUSEOS. EL APOYO DE SIEGFRIED KRACAUER

In our age of specialization, scholars probably will honor this book more for its nuggets than its over-all thesis. Lamentable as this is, Hauser appears to have anticipated it, for one glimpses in him a profound pathos of distance from the contemporary world⁸¹.

74. Hauser, Arnold: *Manierismo...*, pp. 207-208, 245-246.

75. Hauser, Arnold: *Historia social...*, pp. 118, 127.

76. Hauser, Arnold: *Manierismo...*, pp. 63-64.

77. Dvořák, Max: *The History of Art As the History of Ideas*. Trad. de John Hardy, London, Boston, Melbourne, Routledge, 1984 [1924].

78. Jung, Carl Gustav: *Mysterium Coniunctionis: An Inquiry Into the Separation and Synthesis of Psychic Opposites in Alchemy*. Nueva York, Bollingen Foundation; 2ª edición, Princeton, Princeton University Press, 1977 [1963], p. 18.

79. Hauser, Arnold: *Manierismo...*, pp. 39-44.

80. Schapiro, Janson y Kracauer subrayaron este aspecto (LCW: *Bollingen...*, aval de Schapiro, 31/03/1958; aval de Janson, 10/04/1958; informe de Kracauer, abril 1958).

81. Johnston, William M.: «Art and Alienation», *Modern Age*, Vol. 11, n°1 (1966), Chicago, pp. 103-106, p. 106.

Que Hauser desempeñase su trabajo casi exclusivamente en lugares gratuitos o accesibles públicamente, en grandes bibliotecas públicas y museos, como la Widener o el British (FIGURA 2), nos revela mucho acerca de su método. Comparativamente, en *Historia social* puso mayor empeño que en otras obras por hacer accesible el origen historiográfico de sus conjeturas y afirmaciones; empeño que podría relacionarse el origen del libro: el encargo, por parte de Mannheim, de la introducción a una antología⁸². En obras posteriores, este impulso fue cediendo, quizás debido a su edad, a una mayor opacidad historiográfica. Pero es de señalar que incluso las evaluaciones negativas de sus libros le atribuyen una gran erudición, aunque relativamente desactualizada. Es más que probable que Hauser permaneciera un lector voraz toda su vida; su desactualización, la «contemporaneidad de lo no coetáneo»⁸³ que representan sus obras, reflejaría la contemporaneidad de lo no coetáneo que se da en las bibliotecas y museos de los que se nutría. Situado al margen de marcos académicos y grupos de investigación, aparentemente desinformado acerca de los términos y paradigmas del momento, Hauser nos recuerda que hay caminos que pueden abrirse, en las grandes bibliotecas públicas, a través de una historiografía olvidada. Esta historiografía, ¿está *demodé*, desfasada, o pueden encontrarse en ella las «joya(s) enterrada(s) en las tinieblas y el olvido»⁸⁴ capaces de inspirar un relato alternativo de la historia, como quería Benjamin⁸⁵? Aunque Hauser fuese volviéndose perezoso al mostrar sus fuentes, hay algo que se mantiene inalterable de *Historia social* a *Manierismo*, y es su insaciabilidad al acumular material. Incluso Balázs, que no lo tenía en mucha estima, dijo de su conferencia en la Escuela Libre de las Ciencias del Espíritu [*Szellemi Tudományok Szabad Iskolájában*]⁸⁶ que, comparada con la de Mannheim, fue «less able, but he had done an amazing amount of work»⁸⁷. Llevado por una aguda consciencia de sus límites⁸⁸, Hauser preparaba sus trabajos con cierta avaricia: cada uno de sus libros parece una nueva *Historia social*, como si nunca pudiera darse por satisfecho con el objetivo acotado, buscando abarcar más hasta encontrarse, por momentos, casi desbordado. Posteriormente, Hauser relacionaría esta tendencia con su independencia como intelectual:

De verdaderamente «heroica» calificó Mannheim esa pasividad de los ocho o diez años que yo empleé entonces en la redacción, preparación y formulación de *Historia social de la literatura y del arte* sin publicar una sola palabra. Pero ese era el precio indispensable; si no un criterio de valor, sí una señal de la seriedad, probidad y autosuficiencia de mi

82. Hauser, Arnold: *Conversaciones con Lukács*, pp. 31.

83. «Contemporaneity of the non-coeval» (Wessely, Anna: *op. cit.*, p. 40).

84. Baudelaire, Charles: «XI. La mala pata [Le Guignon]», en Verjat, Alain y Martínez de Merlo, Luis (eds.): *Las flores del mal*. Madrid, Cátedra, 2007 [1857], pp. 116-117.

85. La importancia de Baudelaire y del coleccionista o anticuario para Benjamin guarda una estrecha relación con la deliberada renuncia de Hauser a lo actual.

86. Los miembros del Círculo del Domingo ofrecieron conferencias gratuitas en la llamada Escuela Libre de las Ciencias del Espíritu.

87. Congdon, Lee: «The Making of a...», p. 70.

88. Hauser no escondía sus inseguridades como escritor (Hauser, Arnold: *Conversaciones con Lukács*, p. 32).

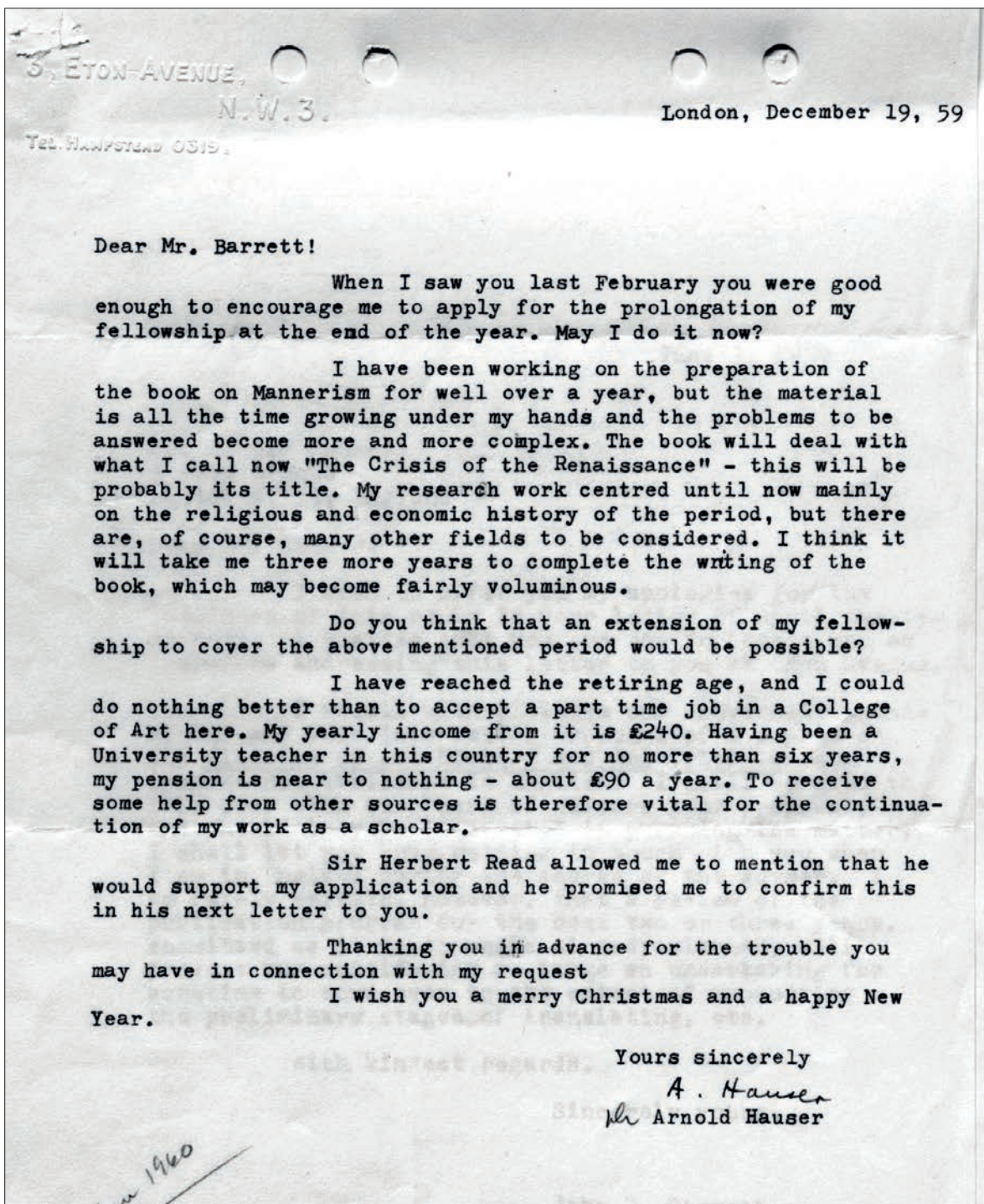


FIGURA 7. PETICIÓN DE EXTENSIÓN DE LA BECA, 19/12/1959. © Herederos de Hauser; Library of Congress, Washington: *Bollingen Foundation records, 1927-1981*, BOX I:1-200, 470.222

trabajo. Eso no solo era mi preocupación y ocupación cotidiana, era mi pan de cada día, el que me conservaba la vida⁸⁹.

La beca suponía una cantidad de 3.000\$ anuales durante dos años, comenzando el 1º de enero, 1959. Hacia el 19 de diciembre del primer año, Hauser pidió una extensión, mostrándose un tanto abrumado (FIGURA 7).

Esta carta nos revela la exigua pensión que resultó de su breve carrera académica: 90£ de 1959 –esto es, en torno a 2.406,15€ actuales⁹⁰– *al año*. Complementándolo con un trabajo a tiempo parcial en el *College of Art* de Londres, alcanzaba un total de 330£ –unos 8.822,55€ actuales⁹¹–, lo que no supone una cantidad muy holgada. En otra carta, Hauser escribió: «I can hardly tell you what the Fellowship means for me; it gives me, above all, that sense of relative security without which I could not continue working on my next book in the right way»⁹².

El ejemplar de *Manierismo* destinado a Kracauer tenía, además de las motivaciones propias de un intercambio intelectual⁹³, la función de un doble agradecimiento: por el apoyo a su candidatura, y por su extensión a un tercer año. En su informe, Kracauer detalla la precariedad de Hauser, mostrándose, al mismo tiempo, precavido en cuanto a sus intenciones de ampliar el alcance del libro, que corría el riesgo de dejar de constituir un monográfico⁹⁴. La preocupación de que Hauser rebasara los límites del proyecto original encuentra su eco en otro revisor:

Dr. Hauser's fellowship should probably be renewed. But it would be advisable not to make it for more than two years. What seems needed is an indicative spur, signifying an eventual end. This may do him the favor of setting him writing and thus help him finish his book, the preparation for which could presumably, by the nature of the subject and his method, go on for half a century⁹⁵.

Hauser pedía dos años, y el que la extensión concedida fuese menor que la solicitada debió ayudarlo a apresurarse –en 1960, aún no había comenzado a escribir⁹⁶. Los 9.000\$ (3.000\$ por año) de la beca debieron proporcionarle, por fin, la tranquilidad necesaria para dedicarse a *Manierismo* a tiempo completo.

89. Hauser, Arnold: *Conversaciones con Lukács*, p. 30.

90. «£90 in 1959 is equivalent in purchasing power to about £2,107.86 in 2020» (<https://www.in2013dollars.com/uk/inflation/1959?amount=90>).

91. «£330 in 1959 is equivalent in purchasing power to about £7,728.81 in 2020» (<https://www.in2013dollars.com/uk/inflation/1959?amount=330>).

92. Barrett era editor en Bollingen. LCW: *Bollingen...*, carta de Hauser a Barrett, 27 de abril, 1959.

93. Kracauer adjuntó su *Theory of Film* en una carta a Hauser, y le pidió información acerca de un pasaje suyo para citarlo en la edición alemana (АСНВМ: cartas de Kracauer a Hauser, 21/01/1961, y 7/11/1962).

94. LCW: *Bollingen...*, informe de Kracauer, diciembre de 1959.

95. LCW: *Bollingen...*, Informe de Matthews, 29/12/1959.

96. LCW: *Bollingen...*, cartas de Hauser a Barrett, 2 y 5 de junio de 1960.

6. PICARESCA DEL DESAMPARADO. ESTIRANDO EL ÉXITO DE *MANIERISMO*

La costumbre de reutilizar el papel representa un aspecto amable de su picaresca como intelectual precario; entre las manifestaciones de su incertidumbre encontramos, sin embargo, maniobras más graves. La primera sería la distorsión de su currículum en la solicitud de la beca. Por ejemplo, conmutó su participación en la (informal) Escuela Libre de las Ciencias del Espíritu (1918) por un profesorado en la Universidad de Budapest, donde nunca impartió clases⁹⁷. También Read maquillaba la verdad en su aval cuando escribía que Hauser había estado «avoiding academic appointments in order to concentrate on his task»⁹⁸, ya que un nombramiento hubiese resultado imposible antes de *Historia social*. Llama la atención que Hauser no incluyese su actividad como fundador de la *Sociedad de amigos del cine* [*Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs*] de Viena, en 1936⁹⁹. El que ocultara, en plena Guerra Fría, su participación en las instituciones de la breve República Soviética de Hungría (1919) no resulta sorprendente, pero ¿por qué omitir que contribuyó a fundar una organización cultural?

La segunda manifestación, más grave, serían sus diligentes maniobras fiscales. Recién conferida la beca, indaga en si debe tributar por la misma en Estados Unidos o en Reino Unido; Anderson, contable de la fundación, responde que no llega al mínimo estipulado y quedaría eximido en Estados Unidos¹⁰⁰. Aunque Hauser señala explícitamente que preferiría no tributar tampoco en Reino Unido, no consigue asesorarse y le transfieren el dinero a Londres, hasta que en 1960 redirige los pagos subsiguientes a una cuenta en Cambridge¹⁰¹. Un indicio de que *Manierismo* supuso un éxito lucrativo sin precedentes lo encontramos en otra anécdota análoga: Hauser pedía a Beck que, por razones fiscales, retuvieran sus ingresos, que habían aumentado por el éxito del libro, para repartirlos «über eine längere Zeit verteilen»¹⁰². El objetivo parece más orientado a estirar una tregua inesperada que a una codicia lujuriosa; como en su acumulación lectora, la avaricia de Hauser parece obedecer a finalidades defensivas –en este caso, sustentar durante el mayor tiempo posible su actividad como intelectual independiente. Otra manifestación de su picaresca sería su habilidad para negociar aquellos contratos que hicieron de *Manierismo* un punto de inflexión material en su vida. Sabemos que pidió un 15% sobre la tirada (5.000 ejemplares), y pago por adelantado de 10.000\$ a un editor argentino¹⁰³. Aunque probablemente las condiciones finales con sus editores españoles (Guadarrama), italianos (Einaudi) y estadounidenses (Knopf) resultasen menores, debieron ser muy favorables. Para ello, contó con la confianza de Beck y

97. LCW: *Bollingen...*, Hauser, segunda solicitud para la beca, 25/03/1958. ZUH, Deodáth: «Bevezetö a Hauser...», p. 33.

98. LCW: *Bollingen...*, aval de Read, 30/09/1947.

99. También participaron Robert Musil, Ernst Angel, Karl Bühler, Max Fellerer, Viktor Matejka, Hugo Wolf y Karl Zuckmayer (Trimmel, Gerald: *Die Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs: Aus der Pionierzeit der Filmziehung und Filmpädagogik in Österreich*. Wien, Unicum, 1996, p. 12).

100. LCW: *Bollingen...*, carta de Hauser a Bollingen, 22/11/1958, y respuesta de Anderson, 25/11/1958.

101. LCW: *Bollingen...*, cartas de Hauser a Anderson, 07/04/1959 y 04/04/1960.

102. «durante un periodo de tiempo más largo» [trad. del autor]. ACHBM: Carta de Hauser a Beck, 16/06/1965.

103. ACHBM: Carta de Hauser a Beck, 28/12/1965.

Richtscheid, a quienes pidió que mintieran si Knopf se interesaba por su contrato con ellos, que no era tan lucrativo¹⁰⁴. En qué medida debió plantearse el dilema moral del libro como negocio lo sugiere una carta que escribió a Kracauer:

Das Buch wird, was die Engländer «an ambitious one» nennen, und die interessierten Verleger versprechen sich viel davon. (Der italienische Verleger garantiert fast 3000 Pfund für die erste italienische Ausgabe.) Das ist alles sehr schön, es stört mich aber furchtbar in meiner Arbeit, die schliesslich doch wichtiger ist, als alles andere. Ich halte es mit dem Sprichwort: «Nichts haben ist ein ruhiges Leben», denn das kenne ich aus Erfahrung. Das Balzacsche Diktum «Comme on a raison d'avoir de l'argent» kenne ich aber nur vom Hörensagen. Sie tun mir auch leid, dass Sie so viel Zeit und Mühe auf die Ausgabe Ihres Buches in einer zweiten Sprache vergeuden müssen; leider kenne ich auch das¹⁰⁵.

A lo que Kracauer respondió (FIGURA 8):

Wir haben zu unserer Freude daraus ersehen, dass Ihre Angelegenheit [...] sich zu einem wahren Grossunternehmen auszuwachsen scheint. Den Erwartungen Ihres italienischen Verlegers nach zu schliessen, ist vielleicht die Zeit doch nicht fern, in der Sie die Wahrheit des Balzacschen Satzes aus eigener Erfahrung bestaetigen koennen. (Warum man nicht auch mit Geld gluecklich sein koenne, habe ich nie einzusehen vermocht.) [...] Wo halten Sie eigentlich mit dem Buch selber? Ist es schon fertig? Wir sind arg gespannt darauf¹⁰⁶

La sentencia de Balzac –«Comme on a raison d'avoir de l'argent»– aludía al hecho de que el escritor fuese un manirroto, embarcándose en negocios editoriales ruinosos. Las bromas de Kracauer al respecto parecen destinadas a tranquilizar a Hauser desde el punto de vista ético y material. ¿Consideraba Hauser su posición reprochable, operándose en su propia obra aquel *triunfo del realismo* que tanto mencionaba en sus libros, y que Engels ejemplificaba en Balzac¹⁰⁷? ¿O el paralelismo se limitaba a la actitud quijotesca de este último como editor? Hauser temió, durante la gestación del proyecto, que *Manierismo* resultase en quimera. Numerosos pasajes traslucen dudas –sobre todo, a medida que iban apareciendo numerosos libros bien ilustrados, escritos por intelectuales independientes, y también dirigidos a ofrecer una visión integral del manierismo. Sus dotes de vendedor –eco de su experiencia como editor en Berlín

104. ACHBM: Carta de Hauser a Beck, 11/02/1963.

105. «El libro se convierte en lo que los ingleses llaman 'an ambitious one' y los editores interesados esperan mucho de él. (El editor italiano garantiza casi 3.000 libras esterlinas por la primera edición italiana.) Todo esto es muy bonito, pero me molesta terriblemente en mi trabajo, que en última instancia es más importante que cualquier otra cosa. Me aferro al proverbio: 'No tener nada es una vida tranquila', pues lo sé por experiencia. Pero la sentencia balzaciana 'Comme on a raison d'avoir de l'argent' sólo la conozco de oídas. También me da pena que tengas que perder tanto tiempo y esfuerzo en la edición de tu libro en un segundo idioma; desgraciadamente yo también sé lo que es eso» [trad. del autor]. Deutsches Literatur Archiv Marbach 11 *Briefe an von Siegfried Kracauer, 1961-1966*, 72.2400,5; Carta de Hauser a Kracauer, 13/11/1962.

106. «Nos complace ver que su caso [...] se está convirtiendo en un gran negocio. Según las expectativas de su editor italiano, quizás no esté lejos el momento en que pueda confirmar la verdad de la frase de Balzac por su propia experiencia. (Nunca he sido capaz de entender por qué uno no puede ser feliz con el dinero). [...] ¿Dónde se detiene en realidad con el libro en sí? ¿Ya está terminado? Tenemos mucha curiosidad» [trad. del autor]. ACHBM: Carta de Kracauer a Hauser, 26/11/1962.

107. Aunque Balzac era conservador, su *Comedia Humana* critica duramente aquellos sectores con los que simpatizaba (Hauser, Arnold: *Historia social...*, pp. 65, 92-93). Es un fenómeno relacionado con lo que Hauser denominó «autogénesis de la novela» (Hauser, Arnold: *Sociología del arte*, Vol. 2, p. 507-511).

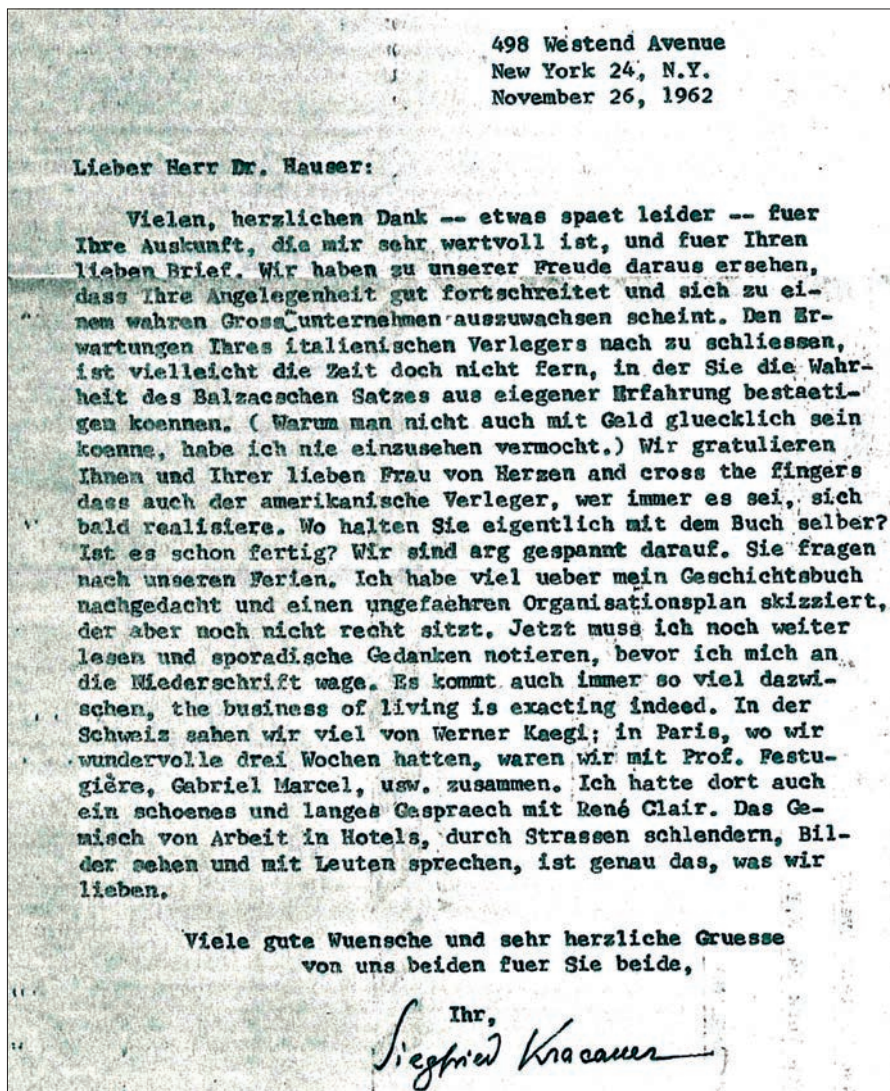


FIGURA 8. CARTA DE SIEGFRIED KRACAUER A HAUSER, 26/11/1962. © Herederos de Kracauer; Archivo de CH Beck, Múnich

(1921-1924) y publicista en Viena (1924-1938)– se extendieron, negociaciones aparte, a una activa participación en el diseño del libro: *Manierismo* fue, de sus obras, la que pudo editar con mayor libertad¹⁰⁸. Ante la avalancha de libros sobre manierismo de los años cincuenta y sesenta, quizás pueda afirmarse, atendiendo a su narrativa visual y a su estrategia de publicación, que *Manierismo* resultó ser –como *Historia social*– una empresa bastante singular¹⁰⁹.

108. A Hauser le hubiese gustado desarrollar mejor las ilustraciones de *Historia social* (Larsen, Mihail: *op. cit.*, p. 411-412).

109. Estamos preparando otro artículo sobre Hauser como editor: en *Manierismo*, dedicó considerables esfuerzos a la compilación de las ilustraciones y a la elaboración de una narrativa visual; comparamos su estrategia de publicación con la del *Musée imaginaire* de André Malraux.

REFERENCIAS

- Adorno, Theodor Wiesengrund: «Sociología del arte y de la música», en Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max (eds.): *La sociedad. Lecciones de sociología*. Trad. de Floreal Mazía e Irene Cusien. Buenos Aires, Proteo, 1969 [1955], pp. 103-117.
- Anderson, Mark M: «Siegfried Kracauer and Meyer Schapiro: A Friendship». *New German Critique*, Autumn, 1991, No. 54, *Special Issue on Siegfried Kracauer* (1991), pp. 18-29. Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/488424>
- Ball, Ellen: «Hauser Discusses Concept of Social History of Art», *The Justice*, 10 nov. (1958), Massachusetts, Brandeis University. <http://hdl.handle.net/10192/26934>
- Baudelaire, Charles: «XI. La mala pata [Le Guignon]», en Verjat, Alain y Martínez de Merlo, Luis (eds.): *Las flores del mal*. Madrid, Cátedra, 2007 [1857], pp. 116-117. Brandeis University. *Brandeis University Bulletin: General Catalog 1957-1958*, Vol. VII, nº1. Massachusetts. <https://archive.org/details/generalcatalog5859bran>
- Burgum, Edwin Berry: «Marxism and Mannerism: The Esthetic of Arnold Hauser», *Science and Society*, Tomo 32, nº 3 (1968), p. 307, Nueva York. <https://www.jstor.org/stable/40401356>
- Cerdá Omiste, Enrique: «La reforma económica alemana de 1948», *Libertas IV*: 6, mayo 1987. Instituto Universitario ESEADE. <https://www.eseade.edu.ar/wp-content/uploads/2016/08/Omiste.pdf>
- Congdon, Lee: «The Making of a Hungarian Revolutionary: The Unpublished Diary of Bela Balazs», *Journal of Contemporary History*, Vol. 8, No. 3 (1973), pp. 57-74. <https://doi.org/10.1177/002200947300800303>
- Congdon, Lee: «Arnold Hauser and the Retreat from Marxism», en Demeter, Tamás (ed.): *Essays on Wittgenstein and Austrian Philosophy: In Honour of J.C. Nyiri*. Ámsterdam, Rodopi, 2004, pp. 41-61.
- Dvořák, Max: *The History of Art As the History of Ideas*. Trad. de John Hardy, London, Boston, Melbourne, Routledge, 1984 [1924].
- Eagleton, Terry: «Total interaction: The Sociology of Art, by Arnold Hauser», *Times Literary Supplement*, 4151, p. 1168, October 22 (1982). <https://archive.org/stream/TheTimesLiterarySupplement1982UKEnglish>
- Gombrich, Ernst H.: «La historia social del arte», en Gombrich, Ernst H.: *Gombrich esencial: textos escogidos sobre arte y cultura*. Richard Woodfield (ed.). Istmo, 1997 [1953].
- Harris, Jonathan: «General Introduction», en Hauser, Arnold: *The Social History of Art*. Londres, Routledge, 2005 [1999].
- Hauser, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*. Trad. de A. Tovar y F. P. Varas-Reyes. Madrid, Guadarrama, 1968 [1951].
- Hauser, Arnold: *Teorías del arte: tendencias y métodos de la crítica moderna*. Trad. de Felipe González Vicen. Madrid, Guadarrama, 1982 [1958].
- Hauser, Arnold: *Manierismo: la crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*. Trad. de Felipe González Vicen. Madrid, Guadarrama, 1965 [1964].
- Hauser, Arnold: *Sociología del arte*. Trad. de Vicente Romano y Ramón G. Cotarelo. Madrid, Guadarrama, 1975 [1974].
- Hauser, Arnold: *Conversaciones con Lukács*. Trad. de Gabriele Rack. Madrid, Guadarrama, 1979 [1978].

- Hemingway, Andrew: «Introduction», en Hemingway, Andrew (ed.): *Marxism and the History of Art: From William Morris to the New Left*. Londres, Ann Harbor, Pluto Press, pp. 1-9. <https://doi.org/10.2307/j.ctt18mvp14.6>
- Johnston, William M.: «Art and Alienation», *Modern Age*, Vol. 11, n°1 (1966), Winter, Chicago, pp. 103-106.
- Jung, Carl Gustav: *Mysterium Coniunctionis: An Inquiry Into the Separation and Synthesis of Psychic Opposites in Alchemy*. Nueva York, Bollingen Foundation; 2ª edición, Princeton, Princeton University Press, 1977 [1963].
- Kracauer, Siegfried: *Siegfried Kracauer's American Writings: Essays on Film and Popular Culture*. Johannes von Moltke y Kristy Rawson (eds.), epílogo de Martin Jay. Berkeley, Los Ángeles, Londres, University of California Press, 2012.
- Larsen, Mihail: «Arnold Hauser: A perspective on European sociology of art and literature». En Larsen, Mihail: *De fire dimensioner: Essays om forskning, uddannelse og formidling*. Dinamarca, Roskilde Universitet, 2012, pp. 400-412.
- Löwy, Michael: «Karl Mannheim et György Lukács. L'héritage perdu de l'historicisme hérétique», *L'Homme et la société*, 130 (1998), *Illusion identitaire et histoire*, pp. 51-63. <https://doi.org/10.3406/homso.1998.2976>
- Markója, Csilla: «János (Johannes) Wilde and Max Dvořák, or Can we speak of a Budapest school of art history?», *Journal of Art Historiography*, 17 (2017). <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2017/11/markoja.pdf>
- Orwicz, Michael R.: «Critical Discourse in the Formation of a Social History of Art: Anglo-American Response to Arnold Hauser», *Oxford Art Journal*, Vol. 8, No. 2, *Renoir Re-Viewed (1985)*, pp. 52-62.
- Orwicz, Michael R.: «Arnold Hauser», en Kelly, M. (ed.): *Encyclopedia of Aesthetics*, 2nd ed., Oxford: Oxford University Press, 2014, pp. 278-280. https://www.academia.edu/11361574/_Arnold_Hauser_in_Michel_Kelly_ed_Encyclopedia_of_Aesthetics_2nd_ed_Oxford_University_Press_Oxford_2014
- Pepper, Stephen C.: «Arnold Hauser: The Philosophy of Art History», *College Art Journal*, 19:2 (1959), pp. 187-188. DOI: <https://doi.org/10.2307/774132>
- Roberts, John: «Arnold Hauser, Adorno, Lukács and the Ideal Spectator», en Hemingway, Andrew (ed.): *Marxism and the History of Art: From William Morris to the New Left*. Londres, Ann Harbor, Pluto Press, pp. 161-174. <https://doi.org/10.2307/j.ctt18mvp14.15>
- Saccone, Daria: *Arnold Hauser (1892-1978), biografía intelectual de un marxista romántico*. Barcelona, Tesis Doctorales UPF, 2016. <http://hdl.handle.net/10803/384311>
- Saldaña Puerto, César: «Arnold Hauser, Walter Benjamin and the mythologization of history», *Journal of Art Historiography* 22 (junio 2020). <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2020/05/saldana.pdf>
- Schapiro, Meyer, Schapiro, Lilian Milgram y Craven, David: «A Series of Interviews (July 15, 1992-January 22, 1995)», *RES: Anthropology and Aesthetics*, No. 31, *The Abject* (Spring, 1997), pp. 159-168. <https://www.jstor.org/stable/20166973>
- Schiwy, Günter: «Arnold Hauser und Theodor Adorno: Zeugnisse einer Freundschaft», en *Der Aquädukt, 1763-1988*. Múnich, Beck, 1988, pp. 507-514. https://archive.org/details/bub_gb_qULNGSj7quwC/page/n639/mode/2up
- Shearman, John: *Manierismo: estilo y civilización*. Trad. de Justo González Beramendi. Barcelona, Xarait, 1990 [1967].
- Trimmel, Gerald: *Die Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs: Aus der Pionierzeit der Filmerziehung und Filmpädagogik in Österreich*. Wien, Unicum, 1996. <https://www.academia.edu>

- edu/2447789/DIE_GESELLSCHAFT_DER_FILMFREUNDE_%C3%96STERREICHS_Aus_der_Pionierzeit_der_Filmerziehung_und_Filmp%C3%A4dagogik_in_%C3%96sterreich*
- Wallace, David: «Art, Autonomy, and Heteronomy: the Provocation of Arnold Hauser's the Social History of Art», *Thesis Eleven*, n° 44 (1996), p. 28-46. Cambridge, The M.I.T. Press. <https://doi.org/10.1177/0725513696001044005>
- Wessely, Anna: «The Reader's Progress: Remarks on Arnold Hauser's Philosophy of Art History», en Gavroglu, Kostas, Stachel, John y Wartofsky, Marx W. (eds.): *Science, Mind and Art: Essays on Science and the Humanistic Understanding in Art, Epistemology, Religion and Ethics*. Kluwer, Dordrecht, 1995, pp. 29-43.
- Zolberg, Vera L.: *Constructing a Sociology of the Arts*. Cambridge University Press, 1997 [1990].
- Zuh, Deodáth: «Bevezetõ a Hauser Arnold-olvasókõnyvhöz», *Enigma*, 91 (2017). Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, pp. 30-82. <http://www.meridiankiado.hu/node/176>
- Zuh, Deodáth: «Velünk élő kultúrtörténet: Beszélgetés hauser arnoldról hauser arnoldné borus Rózsával», *Enigma*, 91 (2017). Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, pp. 152-165. <http://www.meridiankiado.hu/node/176>
- Zuh, Deodáth: «The uncanny concept of Mannerism: A review of Arnold Hauser's book on the origins of modern art, and its professional background», *Journal of Art Historiography*, 21 (2019). <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2019/11/zuh.pdf>

PIONEROS DE LA HISTORIA DEL ARTE EN ESPAÑA: CARTAS ENTRE MANUEL GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ Y JOSÉ GESTOSO Y PÉREZ

PIONEERS OF ART HISTORY IN SPAIN: LETTERS BETWEEN MANUEL GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ AND JOSÉ GESTOSO Y PÉREZ

Carmen de Tena Ramírez¹

Recibido: 29/04/2021 · Aceptado: 24/09/2021

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.10.2022.30757>

Resumen

En este artículo presentamos la correspondencia que establecieron dos destacados estudiosos de la historia del arte: Manuel Gómez-Moreno y José Gestoso. A través del análisis contextualizado de esta fuente de información, ofrecemos una visión panorámica del proceso de institucionalización de la Historia del Arte en España, y la vinculación del mismo con el interés creciente en la protección del patrimonio cultural, a comienzos del siglo XX. Finalmente, valoramos la implicación de dichos personajes en ambos campos y subrayamos el papel relevante que desempeñaron.

Abstract

In this article we present the correspondence between two prominent scholars of Art History: Manuel Gómez-Moreno and José Gestoso. We offer a panoramic view of the process of institutionalisation of Art History in Spain, through a contextualised analysis of this source of information. We also link it with the increasing interest in the protection of cultural heritage at the beginning of the 20th century. Finally, we evaluate the commitment of these figures in both fields and highlight the relevant role they played.

Palabras clave

Epistolarios; correspondencia; historiografía artística; historia de la Historia del Arte; catálogos monumentales; protección del patrimonio histórico-artístico

1. Universidad de Sevilla. C. e.: cdetena@us.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5460-0852>

Keywords

Collection of letters; correspondence; Art Historiography; History of Art History; monuments catalogues; cultural heritage preservation

.....

INTRODUCCIÓN

La correspondencia ha sido reconocida desde hace décadas como una fuente privilegiada para los estudios históricos². Son bien conocidas las posibilidades que ofrece la documentación epistolar, que combinada con métodos de trabajo de las humanidades digitales, está abriendo nuevos horizontes en la historiografía³. La conservación de los epistolarios casi completos de Manuel Gómez-Moreno Martínez⁴ y de José Gestoso y Pérez⁵, investigadores de la historia del arte español entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, ha permitido llevar a cabo destacados estudios que revelan con todo detalle cómo era el ambiente profesional y personal en el que vivieron estos personajes⁶. No es nuestra pretensión describir y analizar estos acervos documentales, sino dar a conocer las cartas que entrecruzaron dichos investigadores entre 1896 y 1916.

Consideramos que de estos epistolarios puede extraerse información valiosa para conocer la historia de la Historia del Arte en España, y estimamos que su lectura y estudio puede ser de provecho para los historiadores del arte, además de para otros profesionales como los arqueólogos. Al margen de este interés por difundir la existencia de esta fuente de información, hemos analizado el contenido de cada una de estas cartas, para, a través de ellas, ofrecer un acercamiento al proceso de profesionalización de la Historia del Arte en nuestro país a comienzos del siglo XX, y demostrar la relevancia que Gómez-Moreno y Gestoso tuvieron en este. Por otro lado, también hemos atendido a la vinculación que ya entonces existía entre los estudios histórico-artísticos y la tutela del patrimonio cultural, dos ámbitos que como han demostrado las trayectorias de estos investigadores, siempre deben ir ligados.

Manuel Gómez-Moreno nació en 1870 en Granada, y desde pequeño su vocación humanista e investigadora fue estimulada por su culto padre, Manuel Gómez-Moreno González, pintor, erudito y profesor en la Escuela de Artes y Oficios de esta

2. Sin ánimos de ser exhaustivos, citamos la aportación de: Mestre Sanchís, Antonio: «La carta, fuente de conocimiento histórico», *Revista de Historia Moderna*, 18 (2000), pp. 13-26.

3. Véase el caso paradigmático de: Imízcoz Beunza, José María; Arroyo Ruiz, Lara: «Redes sociales y correspondencia epistolar. Del análisis cualitativo de las relaciones personales a la reconstrucción de redes egocentradas», *REDES. Revista hispana para el análisis de redes sociales*, 21, 2 (2011), pp. 98-138.

4. Su consulta está disponible en el Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta (Granada).

5. La correspondencia es una de las secciones que conforman el legado documental y bibliográfico que José Gestoso donó a la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla; sobre su organización y contenidos: Casquete de Prado Sagrera, Nuria: «El Fondo Gestoso en la Biblioteca Capitular y Colombina: historia y descripción», *Isidorianum*, 51-52 (2017), pp. 315-361.

6. Acerca de Gómez-Moreno, véanse los trabajos de: Bellón, Juan Pedro: «Gómez-Moreno y Luis Síret: correspondencia y prácticas de investigación», en VV.AA.: *La tutela del patrimonio prehistórico*. Sevilla, Junta de Andalucía, 2011, pp. 97-108; Morales Gallego, Matilde: *Contribución a la historia artística y cultural de Granada en la primera mitad del siglo XX. Epistolario de Antonio Gallego Burín y Manuel Gómez Moreno*. (Tesis doctoral inédita), Universidad de Granada, 2012; Bellón, Juan Pedro: «Manuel Gómez-Moreno. 100 años de arqueología española», en Gómez-Moreno Martínez, Manuel: *Adán y la Prehistoria*. Pamplona, Urgoiti Editores, 2015, pp. I-CCLXIV; Lorenzo Arribas, Josemi; Pérez Martín, Sergio: *Excursiones zamoranas, 1903-1904. Epistolario de Manuel Gómez-Moreno y Elena Rodríguez Bolívar*. Zamora, Editorial Semuret, 2017; en cuanto a José Gestoso, su epistolario ha sido estudiado parcialmente en De Tena Ramírez, Carmen: «El epistolario de José Gestoso (1852-1917) como fuente para el estudio de la historiografía artística española: índice de autores», *Ars Longa*, 27 (2018), pp. 173-181.

ciudad⁷. Poco después de terminar los estudios superiores en Filosofía y Letras (1886-89), el joven Gómez-Moreno comenzó a trabajar como docente, primero en la ya citada Escuela de Artes y Oficios, y más tarde, en 1895, y de forma simultánea, en la Universidad-Seminario del Sacromonte. En 1898 una estancia en Madrid cambió el curso de su vida; se había trasladado a la capital con el fin de presentarse a unas oposiciones para una plaza de profesor de Concepto e Historia de las Bellas Artes en la Escuela Central de Artes y Oficios de Madrid. Este objetivo fue frustrado, pero mientras se mantuvo a la espera de la convocatoria de los ejercicios preceptivos, estuvo alternando con destacadas personalidades del panorama cultural, como Juan Facundo Riaño y su mujer Emilia de Gayangos, Francisco Giner de los Ríos y Ángel M.^a Barcia, entre otros.

Riaño fue el principal valedor de Gómez-Moreno en Madrid; director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y catedrático de Historia de las Bellas Artes en la Escuela Superior de Diplomática, era amigo de su padre, y como tal, le amparó durante y después de su estancia. El primero de los abundantes logros de Gómez-Moreno fue provisto por mediación suya, al ser nombrado encargado del proyecto del Catálogo Monumental de España. El éxito personal que cosechó en esta labor, y que abordaremos en páginas posteriores, le dio el espaldarazo que necesitaba para proyectar su carrera académica, que comenzó a estabilizarse con la dirección de la sección de Arqueología del Centro de Estudios Históricos (CEH) de la Junta para Ampliación de Estudios (JAE), y más tarde con la cátedra de Arqueología Árabe de la Universidad Central. Estos cargos supusieron la consolidación de una prometedora carrera, que terminó siendo tremendamente prolífica; no puede definirse de otra manera, dada la variedad de asuntos y materias que llegó a abordar, la cantidad de estudios relevantes que publicó, y su longevidad, que le permitió continuar trabajando casi hasta los últimos días de su vida, que llegaron después de cumplir los 100 años.

La trayectoria vital de José Gestoso fue diferente, en buena medida por ser mayor que el investigador granadino, además de por su propio carácter, que le llevó a residir de forma permanente en Sevilla, ciudad en la que nació en 1852, donde estudió Derecho y en la que trabajó como profesor de la Escuela de Bellas Artes⁸. Su formación como investigador de la historia y del arte fue guiada por una curiosidad innata, y tutelada por maestros como el literato Juan José Bueno y el arqueólogo Francisco M.^a Tubino. Esta trayectoria autodidacta fue reforzada por los estudios en la ya citada Escuela Superior de Diplomática, donde fue alumno de Juan Facundo Riaño, y en la que obtuvo el título de Archivero, Bibliotecario y Anticuario. Esta cualificación era necesaria para postularse como candidato al cuerpo superior de funcionarios homónimo, meta de la que acabó desistiendo. La obtención de la plaza

7. Los datos biográficos de Manuel Gómez-Moreno pueden conocerse gracias a una extensa bibliografía; destacamos, por ser la más cercana a él, la aportación de su hija: Gómez-Moreno Rodríguez, M.^a Elena: *Manuel Gómez-Moreno Martínez*. Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 1995; véase también: Gómez-Moreno Calera, José Manuel: *Manuel Gómez-Moreno Martínez (1870-1970)*. Granada, Atrio, 2016.

8. Su biografía en: Casquete de Prado Sagrera, Nuria: *José Gestoso y Sevilla. Biografía de una pasión*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2016.

de profesor de Teoría e Historia de las Bellas Artes de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla en 1885 le asentó laboralmente y le permitió dedicar su tiempo a muchas y variadas aficiones, que no solo se limitaron a la investigación histórica, faceta por la que es bien conocido, sino que también englobaron ocupaciones como el diseño artístico, la decoración de interiores, el coleccionismo, la bibliofilia, la literatura, los cargos académicos y, de igual forma que Manuel Gómez-Moreno, la tutela del patrimonio cultural⁹.

Estos perfiles, en cierta forma dispares, nos demuestran la coexistencia de dos modelos de estudiosos de la historia del arte en España: la erudición histórica y la profesionalización de la disciplina. La amistad entre Gestoso y Gómez-Moreno, testimoniada para la posteridad en sus cartas, ilustra el cambio de tendencia historiográfica que se gestó en España entre finales del siglo XIX y principios del XX, y gracias al cual comenzaron a desarrollarse y a consolidarse los métodos de investigación que caracterizan el quehacer del historiador del arte actual.

La correspondencia entre estos dos personajes abarca un periodo cronológico extenso, comprendido entre 1896 y 1916, que finaliza debido a la enfermedad y posterior muerte en 1917 de Gestoso, fecha que limita el conocimiento de la evolución personal y profesional del longevo Gómez-Moreno. Aunque el flujo de cartas es homogéneo a lo largo de estas dos décadas, es cierto que desde 1910 y hasta comienzos de 1916 los testimonios de su relación se vuelven más escasos, posiblemente debido a los distintos afanes que mantendrían ocupado a Gómez-Moreno a raíz de su incorporación al CEH en 1910. También hay que advertir que el contacto entre ellos no fue solo epistolar, ya que en las cartas que intercambiaron se mencionan varios encuentros que tuvieron, tanto en Madrid, como en Sevilla y Granada.

EL COMIENZO DE UNA AMISTAD Y EL PROYECTO DEL CATÁLOGO MONUMENTAL DE ESPAÑA

Esta relación dio comienzo apenas unos días antes de que Manuel Gómez-Moreno Martínez cumpliera 26 años; en aquellos momentos estaba trabajando precariamente como profesor en el Seminario del Sacromonte y en la Escuela de Artes y Oficios de Granada, mientras que su colega contaba ya con 44 años y con la vida profesional y personal perfectamente asentada. Sin embargo, la admiración por la famosa obra de Gestoso, *Sevilla Monumental y Artística* (1889-1892) le animó a contactarle, para transmitirle sus respetos y ponerse a su disposición con el fin de proporcionarle datos históricos sobre el arte granadino en los que estuviera interesado¹⁰.

Manuel Gómez-Moreno González también fue partícipe de esta amistad, especialmente durante los primeros años; de hecho, en su carta de presentación, el hijo se calificó de «esclarecedor de la historia artística de Granada» junto a su

9. Pleguezuelo, Alfonso; De Tena Ramírez, Carmen (coords.): *José Gestoso (1852-1917) y Sevilla: erudición y patrimonio*. Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2020.

10. Biblioteca Capitular y Colombina (BCC), Fondo Gestoso (FG), Correspondencia, 1895-98, n.º 117, 13/02/1896.

padre¹¹, que por entonces trabajaba también como profesor de la Escuela de Artes y Oficios, y que por tanto su ocupación laboral coincidía con la del investigador sevillano¹². Este vínculo profesional y el interés por la investigación histórico-artística condujo a que el intercambio de cartas incluyera en muchas ocasiones a Gómez-Moreno padre. La simpatía entre ambos autores hubo de ser mutua desde el principio, ya que este último envió a Gestoso un ejemplar de la *Guía de Granada* (1892)¹³. La lectura de esta obra, confrontada con la *Guía Artística de Sevilla* (1884) de Gestoso, nos muestra que estos dos eruditos compartían métodos de trabajo para estudiar la historia y el arte: documentar mediante datos y noticias recogidas en los archivos la historia monumental de sus respectivas ciudades. En línea con la corriente historiográfica restauracionista, se pretendía, ante todo, depurar esta de leyendas y atribuciones peregrinas¹⁴. Como decía el propio Gómez-Moreno padre, la *Guía de Granada* acabaría siendo:

apta para popularizar aciertos, ideas y noticias verdaderas desterrando tantos errores como en materia de monumentos y obras de arte están plagados los libros y se hallan en boca de cicerones y aficionados, lo cual se debe a la poca crítica y escasa afición que ha habido a las investigaciones artísticas y arqueológicas¹⁵.

A esta tendencia positivista habría que sumar los conocimientos que Gómez-Moreno padre tenía sobre métodos de investigación arqueológicos, algunos de los cuales conocía Gestoso, pero que desafortunadamente no siempre aplicaba en sus estudios¹⁶.

A través de estas primeras cartas se aprecian las diferentes formas con las que un investigador y otro se aproximaron al estudio del fenómeno histórico-artístico; frente al afán documental y erudito de Gestoso y de Gómez-Moreno padre, el hijo desplegaba sus excelentes dotes para la identificación y caracterización de piezas artísticas y arqueológicas, su agudeza mental y su solvencia en la consulta y conocimiento de fuentes documentales, epigráficas, literarias e historiográficas.

Estas cualidades no pasaron inadvertidas para Juan Facundo Riaño, y es por esto que confió en el joven Gómez-Moreno para que se hiciera cargo del proyecto del

11. *Idem*.

12. Gómez-Moreno González y Gestoso también tenían en común su pertenencia a las comisiones provinciales de monumentos de sus respectivas provincias, y que ejercieron labores de conservación en los museos de bellas artes de Granada y Sevilla, respectivamente, incluyendo entre estas la elaboración de los catálogos. Sobre Gómez-Moreno González: Moya Morales, Javier: *Manuel Gómez-Moreno González. Obra dispersa e inédita*. Granada, Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta, 2004. Sin embargo, sorprende que a pesar de la coincidencia de ocupaciones y aficiones, Gómez-Moreno González no recibiera la misma atención por parte de Gestoso que su hijo; se conservan algunas cartas del investigador sevillano dirigidas al padre en la Fundación Rodríguez Acosta. Agradezco a Javier Moya este dato.

13. BCC, FG, Correspondencia, 1895-1898, n.º 134, 07/06/1896.

14. Acerca de esta tendencia historiográfica véase Peiró Martín, Ignacio: *Los guardianes de la historia: la historiografía académica de la Restauración*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1995.

15. BCC, FG, Correspondencia, 1895-1898, n.º 134, 07/06/1896.

16. Sobre el método de trabajo de Gestoso y su vinculación con la historiografía restauracionista, véase: De Tena Ramírez, Carmen: «José Gestoso y la historiografía artística de su tiempo (1852-1917)», *Liño. Revista Anual de Historia del Arte*, 25 (2019), pp. 151-162.

Catálogo Monumental de España¹⁷. La amistad previa que existía entre estos dos personajes, a la que ya hemos aludido, provocó que su designación no estuviera exenta de polémica. Sin embargo, su valía y adecuación para esta iniciativa, a la que habría que sumar su gran capacidad de trabajo, manifestadas en la elaboración de hasta cuatro catálogos de sendas provincias (Ávila, Salamanca, Zamora y León), terminaron por disipar todas las dudas que pudieran haberse planteado en torno a un posible nepotismo por parte de Riaño¹⁸.

La mayor parte de las cartas que Gómez-Moreno envió a José Gestoso entre 1900 y 1909 tienen precisamente como tema principal su participación en este proyecto¹⁹, pues siendo esta labor tan relevante, quiso mantener al día a su amigo sevillano acerca de los distintos estadios por los que pasaba. Gracias a esta correspondencia inédita se pueden conocer más detalles y anécdotas de la experiencia, que se suman a los ya conocidos y recogidos por la bibliografía especializada²⁰. El proceso de gestación de los catálogos monumentales de las distintas provincias españolas durante las primeras décadas del siglo XX es un asunto clave para comprender que el desarrollo disciplinar que la Historia del Arte estaba alcanzando en España, avanzó gracias al interés creciente por la protección del patrimonio, de ahí el valor de estas cartas para reconstruir su proceso de institucionalización.

Desde su nombramiento como encargado del proyecto en 1900, hasta su retirada del mismo a finales de 1909, a través de la correspondencia conservada en el Fondo Gestoso pueden seguirse los pasos de Gómez-Moreno por las distintas provincias en las que estuvo trabajando. Ya desde los comienzos, dedicado a explorar la provincia de Ávila (1900), se conservan cartas que informan sobre sus andanzas y especialmente, acerca de la complejidad del trabajo y las duras circunstancias en las que tenía que llevarse a la práctica. De igual forma lo vivió en Salamanca (1901), Zamora (1903) y en León (1906)²¹.

En todas estas excursiones tuvo tiempo para acordarse de su amigo, a quien mantenía al tanto de las «grandes obras talaveranas» que iba descubriendo, detalle este que alude al interés de Gestoso por los estudios de cerámica vidriada, un tema que le proporcionó merecida fama internacional. También le informaba si localizaba piezas vinculadas con Sevilla, de las que trataba de enviar fotografías. Uno de estos

17. López-Yarto Elizalde, Amelia: *El catálogo monumental de España (1900-1961)*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010; López-Yarto Elizalde, Amelia (coord.): *El catálogo monumental de España (1900-1961): investigación, restauración y difusión*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012.

18. Alfredo Mederos ha argumentado mediante un minucioso análisis de la formación juvenil de Gómez-Moreno, que estaba sobradamente capacitado para esta labor: Mederos Martín, Alfredo: «La formación arqueológica y en historia del arte del joven Manuel Gómez-Moreno Martínez (1870-1899)» en España Chamorro, Sergio; Arranz Santos, Rebeca; Romero Molero, Alberto (eds.): *Colecciones, Arqueólogos, Instituciones y Yacimientos en la España de los siglos XVIII al XX*. Oxford, Archaeopress, 2018, pp. 109-126.

19. Es preciso señalar que este proyecto que no pudo ser abordado solo por este investigador, como en un primer momento se había planteado, de modo que a partir de 1902 estuvo abierto a otros colaboradores; a Gestoso se le ofreció llevar a cabo la catalogación de la provincia de Sevilla, tarea que rechazó, cf. Casquete de Prado Sagrera, Nuria: *José Gestoso, op. cit.*, pp. 326-327.

20. Véase la citada en la nota 6. También, y de reciente publicación: De Tena Ramírez, Carmen: «Noticias sobre los catálogos monumentales de España en el epistolario de José Gestoso (1852-1917)», *Accadere. Revista de Historia del Arte*, 1 (2021), pp. 49-68.

21. Señalamos el año de nombramiento como encargado de cada catálogo, no la fecha de finalización o de entrega.

descubrimientos que le dio a conocer fue el de los azulejos del artista italiano Francisco Niculoso Pisano, residente en Sevilla en las primeras décadas del siglo XVI, conservados en la iglesia parroquial de Flores de Ávila (Ávila) (FIGURAS 1 Y 2). Tal y como explicó en sus cartas, las piezas habían sido extraídas de su emplazamiento original, un sepulcro, para ser reutilizadas en la solería de la iglesia²².



FIGURAS 1 Y 2. FRANCISCO NICULOSO PISANO. FRAGMENTOS DE AZULEJERÍA. IGLESIA PARROQUIAL DE FLORES DE ÁVILA, ÁVILA. 1520 O 1526. © Asociación Niculoso Pisano

Estas informaciones tenían un extraordinario valor para José Gestoso, uno de los pioneros en el estudio de la cerámica española, junto a Pablo Alzola y Luis Tramoyeres, y el primero en presentar un análisis completo sobre cerámica vidriada en España (*Historia de los barros vidriados sevillanos*, 1903). La difusión de este arte por todo el territorio español y más allá de nuestras fronteras (como en Portugal), obligó a Gestoso a tejer una amplia red de colaboradores que le ayudaron a completar sus conocimientos sobre dicha temática. Uno de ellos fue desde luego Manuel Gómez-Moreno, quien tuvo el privilegio de conocer en profundidad el patrimonio de las provincias de Ávila, Salamanca, Zamora y León.

Al margen de las numerosas apreciaciones y disquisiciones artísticas que hay en estas cartas, que por su relevancia, merecen un estudio propio, también deben destacarse los comentarios y anécdotas sobre aspectos más prosaicos relacionados con el trabajo de campo, pues nos recuerdan las dificultades que tuvieron que afrontar los primeros estudiosos profesionales de la disciplina en España. Por ejemplo, estando en León, Gómez-Moreno comentaba acerca de sus excursiones lo siguiente:

En mi exploración por el Bierzo me decidí a andar solo con mi caballo por todas partes. La cosa es arriesgada y mucho, siendo aquello todo sierras y con caminos espantosamente malos y peligrosos, no precisamente para romperse una extremidad, sino para quedarse hecho pedazos en aquellos tajos. Gracias a Dios, me fue muy bien, sin percances y con poco gasto y mucha ganancia de tiempo, que era lo principal que buscaba. No en balde llevo ya seis años de andar por el mundo, solo en mi solo cabo, y ya no me asustan

22. BCC, FG, Correspondencia 1901-1902, n.ºs 46 y 103, cartas fechadas el 17/03/1901 y el 28/05/1901, respectivamente.

muchas cosas ni me pierdo tan fácilmente, pero si algún día me ocurre un fracaso, no será por falta de ocasiones. En cambio, eso sí, abundan los hallazgos y las satisfacciones que dan por bien empleado lo demás²³.

El trasiego y las condiciones climáticas eran duras, como cabe imaginar y se refleja en las cartas, pero desde el principio, Gómez-Moreno contrastaba estas circunstancias de forma optimista, con otros aspectos que le hacían valorar la experiencia; así, de la provincia de Salamanca dijo: «hermosas obras de arte y una hartada de paisaje compensan el trabajo físico»; y de la ciudad: «Le digo a V. que hay cosas aquí para volver loco al lucero del alba»²⁴.

LOS COMIENZOS DE LA HISTORIA DEL ARTE EN ESPAÑA

Como ya hemos indicado, Gómez-Moreno fue nombrado director de la sección de Arqueología²⁵ del CEH en 1910; sin embargo, la plena consolidación profesional no le llegó hasta 1913, cuando obtuvo la cátedra de Arqueología Árabe en la Universidad Central, después de elaborar y presentar su tesis doctoral sobre iglesias mozárabes, de la que le decía a Gestoso: «he hecho una cosa a ver si pasa por tesis doctoral»²⁶, o «ya me doctoré, a Dios gracias, y sin otro esfuerzo que la pérdida de tiempo y chinchorrerías inherentes al caso, que no son pocas. Ahora falta encontrar un agujero en donde meter la cabeza a la sombra del título»²⁷. Estos comentarios demuestran su desinterés y rechazo hacia cuestiones académicas y burocráticas, pero lo cierto es que ese «agujero» acabó siendo dicha cátedra.

Los títulos de los cargos académicos que ocupó Gómez-Moreno podrían inducir a pensar que estos estaban más relacionados con la Arqueología que con la Historia del Arte, pero el conocimiento de su producción científica nos muestra que si hay un rasgo que caracterizaba su metodología era la interdisciplinariedad. Nos alineamos con el análisis de Juan Pedro Bellón quien considera que la clave de la comprensión historiográfica de Gómez-Moreno se encuentra precisamente «en la correlación de sus conocimientos en arqueología, en filología, y en historia del arte»²⁸. Esta simultaneidad y combinación de métodos de distintas disciplinas no responden a la falta de profesionalización que aún en aquellos años se daba en los estudios histórico-artísticos, sino a una personalidad inquieta, inconformista y contraria a la excesiva especialización que actualmente se percibe, y prácticamente se exige, a los historiadores del arte españoles. Es precisamente este perfil interdisciplinar el

23. BCC, FG, Correspondencia, 1907-1908, n.º 1907/04/13, 24.

24. BCC, FG, Correspondencia, 1901-1902, n.º 181, 07/01/1902.

25. Primero llamada Arte Medieval Español (1910), Arqueología y Arte Medieval Español (1914) y finalmente Arqueología (1919), cf. Cabañas Bravo, Miguel: «La investigación en Historia del Arte en el Centro de Estudios Históricos de la JAE», en García Velasco, José; Sánchez Ron, José Manuel: *100 JAE. La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas en su centenario*. Madrid, Residencia de Estudiantes, 2010, t. II, p. 183.

26. BCC, FG, Correspondencia, 1911, n.º 159, 20/06/1911.

27. BCC, FG, Correspondencia, 1911, n.º 168, 20/06/[1911].

28. Bellón, Juan Pedro: *op. cit.* p. CCXXXVI.

que le sitúa como un ejemplo a seguir por los historiadores del arte, y muy especialmente, de la arquitectura medieval²⁹.

Gómez-Moreno fue protagonista y testigo de la institucionalización de la Historia del Arte y de su creciente valorización e impacto en la sociedad, pero desafortunadamente Gestoso murió antes de poder atisbar cómo se iba despertando la conciencia acerca de la necesidad de conocer y tutelar el patrimonio histórico-artístico entre sus coetáneos. Como otros tantos de su generación, entre los que se podría incluir a Gómez-Moreno González, Gestoso no tenía un oficio remunerado vinculado a la práctica historiográfica; a esta se dedicaba en su tiempo libre, y no recibía retribución alguna por ella, más allá de un discreto beneficio por la venta de libros; ni tampoco por sus intervenciones en la defensa del patrimonio monumental. Nuestros protagonistas investigaban y escribían fundamentalmente con el objetivo de mostrar a las instituciones y a los ciudadanos el valor de la riqueza monumental y artística del país, y la relevancia de su protección. Lo que no se conoce, no puede conservarse, de ahí el afán que ambos compartían por divulgar los resultados de sus investigaciones, a través de monografías, artículos en prensa o en revistas especializadas, o de conferencias.

Gestoso estaba especialmente implicado en esta labor de difusión del conocimiento patrimonial, sin embargo, dada su natural tendencia al pesimismo, llegó a pensar que sus esfuerzos por acercar a la sociedad el conocimiento histórico-artístico resultaban completamente estériles: «Para el público no hago absolutamente nada, porque cada vez me convenzo más de que ni lo estima, ni agradece cualquier esfuerzo o sacrificio que se haga»³⁰. A lo que le respondió Gómez-Moreno a vuelta de carta, con talante alentador: «no se desilusione por el público, que el verdadero público son las dos docenas de personas que saben estimar estas cosas, el resto sólo merece engañarle para sacarle las perras en cualquier forma y en honor a la exigua minoría que aplaude, pero no costea desgraciadamente»³¹.

No parece que estas palabras surtieran el efecto deseado; Gestoso, mayor que él y por tanto, más experimentado en desengaños, le confesaba su general abatimiento:

Estoy atravesando un periodo de grandes desalientos. Cada vez me convenzo más de que por ahora no han de hacernos caso y nadie nos tenderá una mano protectora que nos aliente y estimule. Las notas que llevo recogidas de pintores sevillanos, me darían ellas solas otro tomo de Apéndices para mi Diccionario, pero ¿quién las publicará? Nadie. Probablemente servirán a mis nietos si los llevo a tener para que hagan pajaritas o irán al basurero³².

Hablaba el investigador sevillano de las noticias documentales extraídas de distintos archivos de Sevilla y de las que había hecho acopio con el propósito de

29. Moreno Martín, Francisco J.: «Arqueología, Arquitectura e Historia del Arte altomedieval: Gómez-Moreno y el reto de la interdisciplinariedad en el Centro de Estudios Históricos», *Veleia*, 37 (2020), pp. 95-119.

30. Archivo del Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta (AIGM), Correspondencia digital, fol. 6435, 20/11/1902.

31. BCC, FG, Correspondencia, 1903-1904, n.º 4, 04/01/1903, el subrayado aparece en el original.

32. AIGM, Correspondencia digital, fol. 7089, 12/01/1903.

publicarlas a modo de compilación o diccionario, como ya había hecho con los dos primeros tomos del *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (1899-1900). Pero como demuestran las cartas conservadas, los ánimos no acompañaban al autor, pues temía que todo su trabajo fuera inútil al no poder encontrar la financiación necesaria para costear su edición:

Desde 1900 en que fue impreso el tomo II hasta ahora, puedo asegurar a V. que excepto las temporadillas pasadas en el campo, no he cesado ninguna mañana de ir al archivo de protocolos y figúrese en 6 años lo que tendré reunido. No crea V., bastante me apena la consideración del paradero que tendrán esos centenares de papeletas, cuando sea llamado para hacer el gran viaje, pero, dígame V ¿voy a hacer a sabiendas un gasto que sé que es tirarlo a la calle? Como no salga un mecenas, ahí se quedarán para envolver especias³³.

Este pesimismo fue superado al contar con el apoyo del hispanista Archer Milton Huntington, quien finalmente costeó la publicación de esas noticias en 1908, y que conformaron el tercer tomo del *Ensayo de un diccionario...* (1909). Sin embargo, no siempre se contaba con la fortuna de tener cerca a personajes como el filántropo americano. Antes de comenzar la elaboración de los catálogos monumentales, Gómez-Moreno compartía ese sentimiento de desesperanza, pues él también se encontraba elaborando notas para un diccionario de artífices granadinos:

[...] cada día me quedan menos ganas de ponerme al habla con el público [...]. A no ser que me tocara la lotería creo que todas nuestras papeletas [de artífices] acabarán en cartuchos de especias, pues tenemos en nuestras corporaciones y paisanos un tesoro de animalidad artística, a prueba de todo estímulo en contrario³⁴.

Pero después de emplearse a fondo en el trabajo de campo con la elaboración de los catálogos, su actitud pasó a ser bien distinta, hasta el punto de transmitirle a Gestoso su preocupación sobre la falta de estudio y conocimiento del patrimonio histórico-artístico que existían a comienzos del siglo XX: «¿Sabe V. lo que ahora me trae preocupado y desmayado? Pues simplemente el ver lo muchísimo que nuestra historia artística convida a trabajar, lo mucho que hay por hacer y lo escasos que andamos de operarios». Seguidamente, elogiaba la labor de sus contemporáneos: «¡Qué bien vendrían una docena de Gestosos, Martí y Pastor».

Casualmente, los tres autores que mencionó, a saber, nuestro ya conocido Gestoso, José Martí y Monsó, y Cristóbal Pérez Pastor, tenían en común su afición por la búsqueda de noticias y datos en los archivos de protocolos notariales, labor que desde luego, Gómez-Moreno juzgaba necesaria, aunque con las debidas matizaciones: «Pero aún logrando el acopio de materiales, ¡cuánto no hace falta para edificar, para medir y aquilatar tanta y tan variadísima cosecha»³⁵. Esta opinión última está en sintonía con la aguda crítica que hizo al tercer tomo del *Diccionario de Artífices*, donde queda de manifiesto el apego de Gestoso por la búsqueda de

33. AIGM, Correspondencia digital, fol. 7214-7217, 24/06/1906.

34. BCC, FG, Correspondencia, 1899-1900, n.º 144, 23/04/1900.

35. BCC, FG, Correspondencia, 1901-1902, n.º 181, 07/01/1902.

datos en los archivos, y su falta de tratamiento posterior en trabajos que superaran el mero positivismo:

Después de recorrer el libro y espigar en su abundante mies, no puede menos de reprobarse algo al autor su desgarbo al ofrecernos tal cosecha en terreno árido y fatigoso, cuando bien pudo trazar el cuadro del arte sevillano como crítico e historiador, que no como simple erudito, haciendo algo de lo que el Sr. Martí y Monsó respecto de Castilla, pues el Sr. Gestoso tiene competencia, medios y buen gusto para llevar a cabo la empresa³⁶.

El método de trabajo de Gómez-Moreno, caracterizado por su interseccionalidad, y que fue adquirido gracias a sus investigaciones en torno a la confección de los catálogos monumentales, era mucho más completo que el de la generación anterior e integraba distintas tendencias, de la misma forma que lo hace el historiador del arte actual³⁷. José Gestoso, en cambio, demostró ser un investigador apasionado por el trabajo en los archivos, recopilando documentación y datos de interés para la historia del arte sevillano. Si bien este es un aspecto de su práctica historiográfica que puede conocerse perfectamente a través de la lectura y análisis de su obra, además puede corroborarse gracias a comentarios que al respecto hizo a Gómez-Moreno: «No tengo más Dios y Sta. María que registrar papeles y papeles. Con nadie cumplo, mis amigos todos se me quejan y yo acometido ya del vértigo de la investigación a ella dedico todo mi tiempo en absoluto»³⁸. Su entusiasmo por la investigación documental y la constancia con la que ejecutaba esta tarea se percibe en comentarios como el que le hizo a su colega granadino mientras trabajaba en su *Notice historique et biographique des principaux artistes flamands qui travaillèrent a Séville depuis le XVI siècle jusqu'à la fin du XVIII* (1912):

Ahora ando en la compañía de los artistas flamencos que vivieron en Sevilla del siglo XVI al XVIII, buenas personas todas, que no me proporcionan más que complacencias, y de cuyas vidas sé no pocas cosas, hasta ahora ignoradas; que me han revelado los legajos del Archivo de Protocolos, en los cuales he investigado durante todo el verano, con ahínco y con gran fruto³⁹.

Otro tema recurrente en la correspondencia entre estos dos amigos y que reviste de importancia para la institucionalización de la Historia del Arte fue la fotografía. Gómez-Moreno reconocía que su uso e incluso su práctica, era esencial para esta índole de estudios, y en algunas ocasiones recriminaba a su colega que no le prestara la atención merecida; una actitud que extiende a toda Sevilla: «me admira lo atrasados que están Vs. en el arte [de la fotografía] y lo poco que hay reproducido entre tantas bellezas soberanas como esa ciudad atesora»⁴⁰. En otra ocasión y a raíz de haber

36. Gómez-Moreno, Manuel: «Notas bibliográficas», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 5-6 (1910), pp. 484-489.

37. Sobre esta cuestión véase el reciente estudio de: Moreno Martín, Francisco J.: *op. cit.*

38. AIGM, Correspondencia digital, fol. 5710, 25/06/1900.

39. AIGM, Correspondencia digital, fol. 7217, 28/11/1906.

40. BCC, FG, Correspondencia, 1903-1904, n.º 53, 10/03/1903.

recibido un opúsculo escrito por Gestoso sobre sus trabajos de ordenación de parte de la colección pictórica de la catedral de Sevilla, a saber, *Una requisa de cuadros en la catedral de Sevilla* (1909), en el que redescubre algunas pinturas de la seo hispalense, le insistió diciendo: «Vs. los sevillanos se venden caros en reproducciones»⁴¹.

Es bien conocido que Gómez-Moreno supo de la importancia de la fotografía desde el principio de su carrera, cuando aprendió la técnica en sus excursiones como miembro del Centro Artístico y Literario de Granada. Así nos lo demuestra que en los primeros momentos de la elaboración del Catálogo Monumental de Ávila y hasta que pudo comprarse una cámara, le pidiera una prestada a Riaño⁴². No en vano, su labor ha sido reconocida como pionera en los estudios de arqueología⁴³, y añadiríamos que también lo fue para los de historia del arte. Gestoso en cambio prefirió centrarse en la investigación de archivo y en la publicación de documentos relacionados con el arte y la historia de Sevilla, y es por esta razón, que declinó la sugerencia de su colega granadino para que aprendiera a fotografiar. La excepción a esta tendencia sería la monografía sobre el pintor Juan de Valdés Leal, en la que Gestoso estuvo trabajando durante años, y que finalmente pudo publicar poco antes de morir. En este último caso sí que consideró, evidentemente, la fotografía como la base sobre la cual analizar la obra pictórica del citado artista.

PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

Otro aspecto que tuvieron en común nuestros protagonistas fue la tutela del patrimonio histórico-artístico; cada uno lo desarrolló tanto a título personal, especialmente manifestando su relevancia a través de sus publicaciones, y también desde su defensa a través de distintas asociaciones y organismos: Gestoso fue vicepresidente de la Comisión Provincial de Monumentos de Sevilla y Gómez-Moreno fue nombrado secretario en el Patronato de la Alhambra (1917), vocal de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades (1917), Director General de Bellas Artes (1930) y presidente de la Junta Superior del Tesoro Artístico Nacional (1936), por citar los cargos más relevantes.

Si Gestoso fue elegido vicepresidente de la Comisión Provincial de Monumentos y llegó a ser tan influyente en las actuaciones sobre el patrimonio monumental de Sevilla, se debió a su amplio conocimiento acerca de la historia y el arte de su ciudad. Como hemos señalado, el estudio y la investigación del patrimonio histórico-artístico son actividades que están estrechamente vinculadas a la protección del mismo. Para poder conservar, primero hay que conocer, y esta máxima la tenía muy clara Juan Facundo Riaño cuando ideó el proyecto del Catálogo Monumental de España.

41. BCC, FG, Correspondencia, n.º 92, 17/03/1909.

42. Gómez-Moreno Rodríguez, María Elena: «Prólogo», en Gómez-Moreno, Manuel: *Catálogo Monumental de la Provincia de Ávila*. Ávila, Institución Gran Duque de Alba y Dirección General de Bellas Artes, 1983, pp. XVIII-XIX; Gómez-Moreno Rodríguez, María Elena: *Manuel Gómez-Moreno...*, p. 117.

43. González Reyero, Susana: *La fotografía en la arqueología española (1860-1960). 100 años de discurso arqueológico a través de la imagen*. Madrid, Real Academia de la Historia, 2007, p. 221.

Consecuentemente, Gómez-Moreno, comprometido con esta tarea, profesionalizó su práctica historiográfica a través de la elaboración de uno de los instrumentos necesarios para la protección del patrimonio histórico-artístico, el catálogo⁴⁴. Esta experiencia le valió para conformar un método interdisciplinar de investigación, que implementó en el CEH y con el que formó a sus discípulos. Como ya ha señalado María del Pilar García Cuetos, ejerció una influencia clave en la formación de toda una generación pionera de arquitectos-restauradores, entre los que se encontraban Alejandro Ferrant –hijo– y Leopoldo Torres Balbás: «la asimilación de la teoría moderna de la Restauración en España fue inseparable de la aplicación de la nueva metodología historiográfica difundida desde el CEH»⁴⁵.

La acción de Gestoso también fue muy influyente aunque no llegara a asumir responsabilidades de rango nacional; reivindicó desde muy joven a través de sus escritos en la prensa local, la necesaria protección del patrimonio histórico-artístico. A partir de su entrada en la Comisión Provincial de Monumentos de Sevilla, tuvo un margen de maniobra más amplio para conseguir sus objetivos en materia de conservación y restauración patrimonial, si bien simultaneó esta dedicación con tareas de consultoría independiente. Se ocupó de supervisar restauraciones y de preservar piezas, edificios y entornos de su destrucción; así ocurrió con las murallas de Sevilla, la capilla del antiguo Seminario, o la de San José⁴⁶. Especialmente relevante fue su participación como asesor de las obras de restauración de la Torre del Oro⁴⁷, sobre la que mantuvo informado a Manuel Gómez-Moreno, quien se alegró de esta responsabilidad:

Mucho celebro que la restauración de la torre del Oro haya caído en sus manos pues cuando leí en los periódicos que iba a ser pasto de nuestros arquitectos me eché a temblar y la di por muerta. Ahora, por el contrario, espero que saldrá limpia y despojada de sus embellecimientos; si alguien opina porque le quiten el cucurucho terminal téngame V. a mí también por agregado.

En este comentario se alude al nombramiento del ingeniero Carlos Halcón como restaurador de la obra, aunque se contara con la participación de Gestoso como asesor. Es notoria la desconfianza de Gómez-Moreno hacia la ausencia de criterios de restauración de edificios históricos que guiaran a los técnicos (arquitectos e ingenieros) a finales del siglo XIX, por lo que no nos sorprende que décadas después se preocupara por adoptar planteamientos propios de la escuela italiana de restauración monumental, que transmitiría a través de una completa formación histórico-artística

44. Hernández Núñez, Juan Carlos: «Reflexiones sobre el catálogo monumental de España», *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 15 (1996), pp. 162-166.

45. García Cuetos, María del Pilar: «Alejandro Ferrant y Manuel Gómez-Moreno: aplicación del método científico del CEH a la restauración monumental», *Loggia: arquitectura y restauración*, 21 (2008), p. 23.

46. Acerca de la labor de Gestoso ejercida en favor de la protección del patrimonio histórico-artístico, véase: Ruiz de Lacanal Ruiz-Mateos, María-Dolores: «José Gestoso y Pérez: teoría y praxis de la conservación», *Ge-Conservación*, 4 (2013), pp. 59-70; De Tena Ramírez, Carmen: *José Gestoso y su labor de estudio y protección del patrimonio histórico sevillano*. Sevilla, Diputación Provincial, 2020, pp. 151-253.

47. Este episodio, tratado por varios autores, fue dado a conocer primero en: Falcón Márquez, Teodoro: «La Torre del Oro en el siglo XIX: documentos inéditos», *Laboratorio de Arte*, 6 (1993), pp. 221-244.

a los futuros profesionales de este campo, como el ya citado Torres Balbás. No obstante, llama la atención la tendencia historicista ante la intervención del monumento que apoyaba por estos años; se posicionaba a favor de la unidad de estilo, y por tanto de la recuperación de su apariencia original almohade, aún a costa de la desaparición de otros elementos históricos, de épocas posteriores. La respuesta de Gestoso a esta comentario no se hizo esperar:

Mucho me alegré ¿a qué negarlo? de que se me encargase en parte la restauración de la Torre del oro; pero yo no contaba con la huésped que ha sido en este caso la persona de un señor ingeniero naval, que si en parte atendió mis ruegos, en otras no; de lo cual ha resultado que lo que pudo haberse hecho muy bien, con arreglo a las exigencias arqueológicas, se ha realizada deficientemente.

Para Gestoso, el problema residía en que el proyecto había sido supervisado por el Ministerio de Marina, propietario del monumento, pero sin consultar a la Academia de San Fernando acerca de cómo practicar la restauración. Esta falta de reconocimiento generó controversias y desacuerdos entre él y el ingeniero, hasta el punto de plantearse el abandono del proyecto, por tener que transigir con prácticas que claramente alteraban la realidad histórica de la torre: «En lo de menos bulto he cedido pero me planté cuando mi hombre quiso hacer ajimeces de cemento en los huecos y pintar de una media tinta uniforme los muros por creer que ya esto era una atrocidad». Finalmente Gestoso no abandonó el proyecto pero sin duda hubo de sentirse decepcionado con el resultado final de la restauración, negándose incluso a escribir una monografía sobre el monumento, basada en el conocimiento directo del mismo, tal y como le sugirió Gómez-Moreno:

No es posible hacer la monografía que V. me aconseja. Habría que decir la verdad y hay mucha gente a la que se podría hacer responsable de las deficiencias de la restauración, empezando por el Ministro de Marina, hermano de mi íntimo amigo D. Manuel Gómez Imaz. Otro cualquiera podría hacerla mejor que yo por las circunstancias referidas⁴⁸.

De esta sensación de desidia generalizada en todo cuanto se relacionaba con el patrimonio histórico-artístico, eran perfectamente conscientes nuestros dos investigadores, y también del peligro que corría este conjunto ante la desprotección y el desinterés social e institucional. Así nos lo ilustra el relato del hallazgo por Gómez-Moreno de la laude de Alonso de Madrigal «el Tostado» (FIGURA 3) en la catedral de Ávila en 1906:



FIGURA 3. MANUEL GÓMEZ-MORENO (FOT.). TALLER FLAMENCO. LAUDA SEPULCRAL DE ALONSO DE MADRIGAL, «EL TOSTADO». HACIA 1520. CATEDRAL, ÁVILA. © CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás

48. AIGM, Correspondencia digital, 5613, 17/03/1900. Cuenta M.^a Elena Gómez-Moreno que en una ocasión, estando en la catedral de Ávila, tuvo que corregir a un guía que contaba a unos visitantes que la laude de «el Tostado» había sido descubierta «por un sabio alemán», cf. Gómez-Moreno Rodríguez, María Elena: «Prólogo»..., p. xxv.

Estaba completamente oculta detrás de una costra de pintura del s. XVIII, imitando con color lo que se tapaba, cosa horrenda, y que produjo el que nadie se fijase en ella; pero avisado yo con algún indicio de libros viejos y con un pedacito del grabado que se descubría, obtuve licencia para limpiarla y resultó una cosa tan bella y tan vistosa, que ahora dan los miles de duros por ella –cuando yo pude quedarme con ella de balde– y temo que al fin se pierda. Después de descubierta resultó el bronce negro y sin efecto de color, por lo que decidí lijara toda –con estas mis propias manos y con un trabajo más que regular– así quedo dorada, resaltando sus nielados, como había de ser, y para preservarla la barnicé. Se conserva muy bien⁴⁹.

Otro ejemplo fue el descubrimiento de unas pinturas del sevillano García Fernández que conformaban un retablo del convento de las Úrsulas de Salamanca. Se trataba de tres tablas que representaban *La Matanza de los Inocentes*, *La Presentación del Niño Jesús* (FIGURA 4) y el *Arcángel San Gabriel* (FIGURA 5). Según se lee en la correspondencia, en mayo de 1902, mientras se encontraba elaborando el Catálogo Monumental de Salamanca, las localizó e identificó como de «un gíotesco del siglo XIV [...] una obra, muy estimable para su tiempo, firmada en esta guisa: ‘G FRRE PITOR DE SEVILLA’». Aunque reveló en su carta toda clase de datos iconográficos y técnicos, solicitó expresamente que esa información no fuera revelada, pues le preocupaba que «cualquier chamarilero se tome la delantera y nos evapore tan grande página de nuestro arte andaluz. Además yo tengo proyectos a ver si logro que pase al Estado para el Museo, y así aseguraremos su conservación»⁵⁰. La preocupación por la posible venta de este conjunto y su salida al extranjero vuelve a aparecer en 1908, cuando adelantó a Gestoso que había escrito un artículo sobre el mismo para la revista *Cultura Española*: «Yo escribí unas cuartillas sobre el G. Fernández [...] reservándome la noticia del emplazamiento por miedo a los judíos»⁵¹. Efectivamente, en dicho artículo se dan a conocer las pinturas, pero obviando su emplazamiento:

[...] yacen bajo el misterio de una clausura, tan lejos de la tierra donde se crearon, cuanto dista el Tormes del Guadalquivir. Allí se me deparó, ha seis años, el ver estas desdeñadas tablas, y bien quisiera que otros se solazasen igualmente con ellas; pero no es cosa fácil salvar los umbrales de un convento de monjas, y aunque tanto merecen salir a donde brillen para la historia patria, temo si algún día será más allá de nuestras fronteras donde halle digno refugio la primer tabla con firma española que hasta hoy se conoce⁵².

Gestoso tampoco era ajeno a la captación de obras de arte por parte de agentes y su posterior venta en el mercado extranjero. Aparentemente todas las acciones que emprendía públicamente estaban encaminadas a la protección del patrimonio español, pero este papel en algunos momentos se tornaba ambiguo, ya que actuó

49. BCC, FG, Correspondencia, 1907-1908, n.º 24, 13/04/1907 (en este volumen de cartas y con el n.º 25 se conserva anexa una fotografía de la obra, enviada por Gómez-Moreno).

50. BCC, FG, Correspondencia, 1905-1906, n.º 230, 21/06/1906; previamente ya le había mandado una fotografía de la obra, cf. 1901-1902, n.º 273, 10/11/1902.

51. BCC, FG, Correspondencia, 1907-1908, n.º 231, 10/06/1908.

52. Gómez-Moreno, Manuel: «García Ferrández, pintor de Sevilla», *Cultura Española*, XI (agosto de 1908), p. 770. Desafortunadamente el *Arcángel San Gabriel* que pertenecía a este conjunto está en paradero desconocido, cf. Valdivieso, Enrique: *Historia de la pintura sevillana*. Sevilla, Guadalquivir, 2002, pp. 24-26.

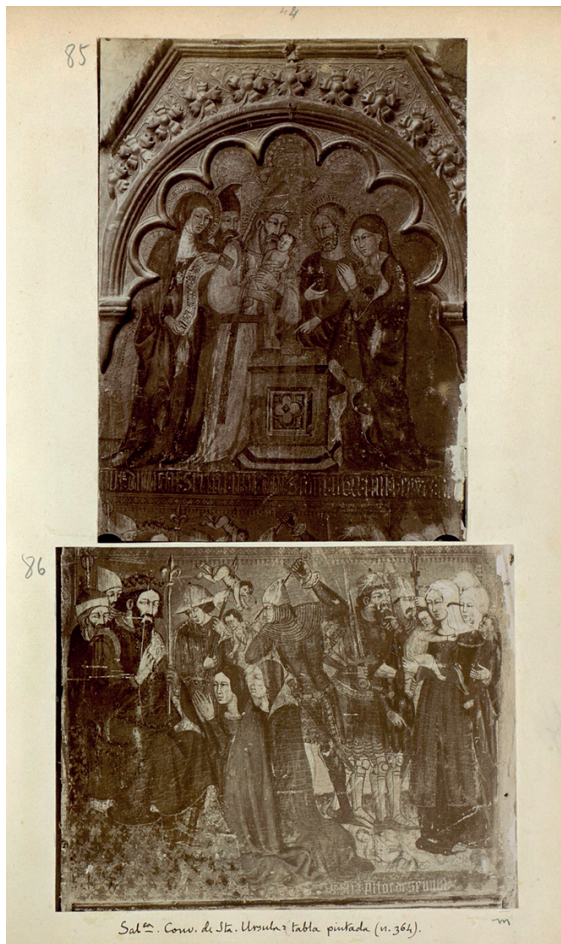


FIGURA 4. MANUEL GÓMEZ-MORENO (FOT.). GARCÍA FERNÁNDEZ. *MATANZA DE LOS INOCENTES Y PRESENTACIÓN DEL NIÑO JESÚS EN EL TEMPLO*. PRINCIPIOS DEL SIGLO XV. CONVENTO DE LAS ÚRSULAS, SALAMANCA (ACTUALMENTE MUSEO DE LAS ÚRSULAS). © CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás



FIGURA 5. MANUEL GÓMEZ-MORENO (FOT.). GARCÍA FERNÁNDEZ. *ARCÁNGEL SAN GABRIEL*. PRINCIPIOS DEL SIGLO XV. CONVENTO DE LAS ÚRSULAS, SALAMANCA (ACTUALMENTE EN PARADERO DESCONOCIDO). © CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás

como intermediario en la compra-venta de antigüedades para coleccionistas extranjeros, como Archer Milton Huntington⁵³. También fue el asesor de confianza del arzobispado sevillano en la valoración de obras de arte procedentes de conventos, cuyas comunidades, por necesidades económicas tenían que enajenar. En cierta forma, respecto a los bienes muebles, Gestoso pensaba más en su conservación a largo plazo, que en ocasiones iba a ser más efectiva en colecciones privadas o museos extranjeros, conocedor como era de la falta de aprecio que por estos asuntos había en España⁵⁴.

53. Socias Batet, Immaculada: *La correspondencia entre Isidre Bonsoms Sicart y Archer Milton Huntington: el coleccionismo de libros antiguos y objetos de arte*. Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres, Associació de Bibliòfils de Barcelona, 2010, pp. 131-135; Lenaghan, Patrick: «José Gestoso y Archer M. Huntington: una amistad dedicada a la cultura española», en Pleguezuelo, Alfonso; De Tena Ramírez, Carmen (coords.): *op. cit.*, pp. 229-250.

54. De Tena Ramírez, Carmen: «El comercio de antigüedades en España a comienzos del siglo XX: el caso de José Gestoso y Pérez (1852-1917)», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII. Historia del Arte*, 6 (2018), pp. 193-210.

CONCLUSIONES

Desde el comienzo de estas líneas hemos querido subrayar la relevancia de la documentación epistolar para la historiografía. En este caso, nos hemos valido de ella para explorar el desarrollo de los estudios histórico-artísticos en España, y su proyección en la defensa del patrimonio. A través de las cartas de dos de los protagonistas de este proceso, José Gestoso y Manuel Gómez-Moreno, hemos podido testimoniar la falta de reconocimiento disciplinar de la Historia del Arte, aún a comienzos del siglo XX, y de sus investigadores, así como las dificultades que en ocasiones conllevaba su estudio. Esta situación fue generada tanto por el abandono de las instituciones como por la falta de interés de la sociedad, que no se identificaba, o bien no alcanzaba a ponderar la relevancia de estos estudios. La indiferencia de unos y de otros motivó el desconocimiento del patrimonio cultural español, y por extensión, su eventual desaparición, propiciada en ocasiones por aquellos que debían velar por su tutela.

Por otro lado, hemos evidenciado la presencia de dos tendencias a la hora de estudiar el fenómeno artístico en esta época: la erudición histórica, vinculada al positivismo y a la investigación de archivo, y la historiografía profesional, que se caracteriza por la aplicación de una estrategia heurística, y por tanto, de una asunción metodológica transversal. Las investigaciones sistemáticas de José Gestoso, vinculado esencialmente con la primera, generaron un amplio corpus documental cuya utilidad ha estado vigente durante más de un siglo entre los historiadores del arte. Las de Manuel Gómez-Moreno continúan inspirando también a las nuevas generaciones, especialmente cuando se trata de plantear investigaciones transversales, que buscan superar la mera recogida de datos para profundizar en el análisis del fenómeno artístico.

Quizás lo más valioso de la actividad de estos estudiosos, al margen de sus aportaciones historiográficas, sea que alternaron la investigación con acciones concretas en favor de la defensa y protección del patrimonio histórico-artístico. Este compromiso, materializado a través de su participación institucional y de sus estudios, debe inspirarnos a los historiadores del arte para reflexionar sobre nuestra disciplina, especialmente acerca de las condiciones que propiciaron su profesionalización. Consecuentemente, también nos podríamos plantear si no es esa unión entre conocimiento y protección uno de los objetivos irrenunciables hacia los que debe aspirar el historiador del arte. La reflexión disciplinar a través del análisis del legado de los que nos precedieron, nos enseña cuán valioso es repensar y replantear la razón de ser de nuestro trabajo, con el fin de que este sea beneficioso para nuestra sociedad, presente y futura.

REFERENCIAS

- Bellón, Juan Pedro: «Gómez-Moreno y Luis Síret: correspondencia y prácticas de investigación», en VV.AA.: *La tutela del patrimonio prehistórico*. Sevilla, Junta de Andalucía, 2011, pp. 97-108.
- Bellón, Juan Pedro: «Manuel Gómez-Moreno. 100 años de arqueología española», en Gómez-Moreno Martínez, Manuel: *Adán y la Prehistoria*. Pamplona, Ugoiti Editores, 2015, pp. I-CCLXIV.
- Cabañas Bravo, Miguel: «La investigación en Historia del Arte en el Centro de Estudios Históricos de la JAE», en García Velasco, José & Sánchez Ron, José Manuel: *100 JAE. La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas en su centenario*. Madrid, Residencia de Estudiantes, 2010, T. II, pp. 181-193.
- Casquete de Prado Sagrera, Nuria: *José Gestoso y Sevilla. Biografía de una pasión*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2016.
- Casquete de Prado Sagrera, Nuria: «El Fondo Gestoso en la Biblioteca Capitular y Colombina: historia y descripción», *Isidorianum*, 51-52 (2017), pp. 315-361.
- De Tena Ramírez, Carmen: «El comercio de antigüedades en España a comienzos del siglo XX: el caso de José Gestoso y Pérez (1852-1917)», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII. Historia del Arte*, 6 (2018), pp. 193-210.
- De Tena Ramírez, Carmen: «El epistolario de José Gestoso (1917-1852) como fuente para el estudio de la historiografía artística española: índice de autores», *Ars Longa*, 27 (2018), pp. 173-181.
- De Tena Ramírez, Carmen: «José Gestoso y la historiografía artística de su tiempo (-1852 1917)», *Liño. Revista Anual de Historia del Arte*, 25 (2019), pp. 151-162.
- De Tena Ramírez, Carmen: *José Gestoso y su labor de estudio y protección del patrimonio histórico sevillano*. Sevilla, Diputación Provincial, 2020.
- De Tena Ramírez, Carmen: «Noticias sobre los catálogos monumentales de España en el epistolario de José Gestoso (1852-1917)», *Accadere. Revista de Historia del Arte*, 1 (2021), pp. 49-68.
- Falcón Márquez, Teodoro: «La Torre del Oro en el siglo XIX: documentos inéditos», *Laboratorio de Arte*, 6 (1993), pp. 221-244.
- García Cuetos, María del Pilar: «Alejandro Ferrant y Manuel Gómez-Moreno: aplicación del método científico del CEH a la restauración monumental», *Loggia: arquitectura y restauración*, 21 (2008), pp. 8-25.
- Gómez-Moreno, Manuel: «Garcí Ferrández, pintor de Sevilla», *Cultura Española*, XI (agosto de 1908), pp. 765-770.
- Gómez-Moreno, Manuel: «Notas bibliográficas», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 5-6 (1910), pp. 484-489.
- Gómez-Moreno Calera, José Manuel: *Manuel Gómez-Moreno Martínez (1870-1970)*. Granada, Atrio, 2016.
- Gómez-Moreno Rodríguez, María Elena: «Prólogo», en Gómez-Moreno, Manuel: *Catálogo Monumental de la Provincia de Ávila*. Ávila, Institución Gran Duque de Alba y Dirección General de Bellas Artes, 1983, pp. xvii-xxviii.
- Gómez-Moreno Rodríguez, María Elena: *Manuel Gómez-Moreno Martínez*. Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 1995.

- González Reyero, Susana: *La fotografía en la arqueología española (1860-1960). 100 años de discurso arqueológico a través de la imagen*. Madrid, Real Academia de la Historia, 2007.
- Hernández Núñez, Juan Carlos: «Reflexiones sobre el catálogo monumental de España», *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 15 (1996), pp. 162-166.
- Imízcoz Beunza, José María; Arroyo Ruiz, Lara: «Redes sociales y correspondencia epistolar. Del análisis cualitativo de las relaciones personales a la reconstrucción de redes egocentradas», *REDES. Revista hispana para el análisis de redes sociales*, 21, 2 (2011), pp. 98-138.
- Lenaghan, Patrick: «José Gestoso y Archer M. Huntington: una amistad dedicada a la cultura española», en Pleguezuelo, Alfonso; De Tena Ramírez, Carmen (coords.): *José Gestoso (1852-1917) y Sevilla: erudición y patrimonio*. Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2020, pp. 229-250.
- López-Yarto Elizalde, Amelia: *El catálogo monumental de España (1900-1961)*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010.
- López-Yarto Elizalde, Amelia: *El catálogo monumental de España (1900-1961): investigación, restauración y difusión*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012.
- Lorenzo Arribas, Josemi; Pérez Martín, Sergio: *Excursiones zamoranas, 1903-1904. Epistolario de Manuel Gómez-Moreno y Elena Rodríguez Bolívar*. Zamora, Editorial Semuret, 2017.
- Mederos Martín, Alfredo: «La formación arqueológica y en historia del arte del joven Manuel Gómez-Moreno Martínez (1870-1899)» en España Chamorro, Sergio, Arranz Santos, Rebeca; Romero Molero, Alberto (eds.): *Colecciones, Arqueólogos, Instituciones y Yacimientos en la España de los siglos XVIII al XX*. Oxford, Archaeopress, 2018, pp. 109-126.
- Mestre Sanchís, Antonio: «La carta, fuente de conocimiento histórico», *Revista de Historia Moderna*, 18 (2000), pp. 13-26.
- Morales Gallego, Matilde: *Contribución a la historia artística y cultural de Granada en la primera mitad del siglo XX. Epistolario de Antonio Gallego Burín y Manuel Gómez Moreno*. (Tesis doctoral inédita), Universidad de Granada, 2012.
- Moreno Martín, Francisco J.: «Arqueología, Arquitectura e Historia del Arte altomedieval: Gómez-Moreno y el reto de la interdisciplinariedad en el Centro de Estudios Históricos», *Veleia*, 37 (2020), pp. 95-119.
- Moya Morales, Javier: *Manuel Gómez-Moreno Morales. Obra dispersa e inédita*. Granada: Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta, 2004.
- Peiró Martín, Ignacio: *Los guardianes de la historia: la historiografía académica de la Restauración*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1995.
- Pleguezuelo, Alfonso; De Tena Ramírez, Carmen (coords.): *José Gestoso (1852-1917) y Sevilla: erudición y patrimonio*. Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2020.
- Ruiz de Lacanal Ruiz-Mateos, María-Dolores: «José Gestoso y Pérez: teoría y praxis de la conservación», *Ge-Conservación*, 4 (2013), pp. 59-70.
- Socias Batet, Immaculada: *La correspondencia entre Isidre Bonsoms Sicart y Archer Milton Huntington: el coleccionismo de libros antiguos y objetos de arte*. Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres, Associació de Bibliòls de Barcelona, 2010.
- Valdivieso, Enrique: *Historia de la pintura sevillana*. Sevilla, Guadalquivir, 2002.

LOS PRIMEROS AÑOS DEL PINTOR BARROCO CRISTÓBAL GARCÍA SALMERÓN: ¿UN DISCÍPULO DE PEDRO ORRENTE?

THE EARLY YEARS OF THE BAROQUE PAINTER CRISTÓBAL GARCÍA SALMERÓN: A DISCIPLE OF PEDRO ORRENTE?

Sonia Casal Valencia¹

Recibido: 29/06/2021 · Aceptado: 20/10/2021

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.10.2022.30140>

Resumen

Cristóbal García Salmerón fue un pintor barroco nacido en Cuenca en torno al año 1603 y cuya biografía ha sido tratada por pocos estudiosos a lo largo de los siglos. Estos autores, además de difundir escuetos datos del conquense, en ocasiones lo hacían con errores que se han ido repitiendo durante centurias. Una de las informaciones perpetradas acerca del artista vincula su formación con el maestro murciano Pedro Orrente, aprendizaje que se habría producido bien en Toledo, bien en la propia ciudad de Cuenca, en una presumible estancia que el murciano habría tenido en estas localidades.

El objetivo de este trabajo es intentar verificar este dato para lo que se ha tenido que buscar información en archivos y bibliotecas diversas que han dado como resultado la obtención de una serie de documentos que no sitúan a Orrente en ninguna de dichas ciudades el tiempo suficiente como para haber formado a un discípulo, por lo que habría que valorar otras opciones en torno al aprendizaje de García Salmerón.

Palabras clave

Cristóbal García Salmerón; Pedro Orrente; maestro; discípulo; pintura; Cuenca; siglo XVII

Abstract

Cristóbal García Salmerón was a Baroque painter born in Cuenca around 1603 whose biography has been treated by few scholars over the centuries. These authors, apart from giving brief information about the painter, sometimes made errors that have been repeated for centuries. This data about the artist links his learning to the

1. Universidade de Santiago de Compostela. C. e.: soniacv94@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0967-5819>

Murcian master Pedro Orrente. This learning would have taken place in Toledo or in the city of Cuenca, presumably during a stay Orrente would have had in these places.

The aim of this work is to try to verify this information, for which purpose we have had to search for information in various archives and libraries that have resulted in a series of documents that do not place Orrente in any of these cities for long enough to have taught a disciple, so it seems necessary to assess other options for García Salmerón's learning.

Keywords

Cristóbal García Salmerón; Pedro Orrente; master; disciple; painting; Cuenca; 17th century

.....

EL NACIMIENTO, infancia y primeros años de juventud de Cristóbal García Salmerón son una incógnita debido a los nulos documentos que sobre este período se han podido hallar, lo que dificulta poder conocer el contexto familiar, económico o social en el que se crio. No obstante, los pocos estudiosos que dan cuenta de su vida sitúan su alumbramiento en la ciudad de Cuenca en torno al año 1603. Pese a haber realizado una consulta exhaustiva del Archivo Diocesano de Cuenca no ha sido posible encontrar la partida de bautismo del artista por lo que la fecha exacta de su nacimiento es absolutamente desconocida.

Al contrario de lo que ocurre con la fecha de su muerte, situada erróneamente por numerosos escritores en 1666, lo cierto es que la propuesta para su nacimiento sí parece acertada pues el historiador Barrio Moya publica un artículo en 1994 en el que saca a la luz un documento donde se advierte que García Salmerón tasa unas pinturas en el año 1673, firmando el pintor dicho escrito a la edad «de cincuenta y quatro años poco más o menos emd^o. diez y seis»², es decir, con 70 años, pues cabría sumar esas dos cifras. Por tanto, la fecha de su nacimiento habría que situarla, efectivamente, en el ya citado período de 1603.

El origen conque se del pintor, nunca puesto en duda, se confirma en el propio documento de su testamento³ en el que se indica que es «natural dela Ciu^d de Cuenca», desconociendo, por el momento, la parroquia en la que fue bautizado. En este extenso documento se apunta que el artista es hijo legítimo de Cristóbal García y Juana de Salmerón, ya difuntos en el momento de la firma del testamento. El hecho de que el pintor se señale como «hijo legítimo» de ambos indica que los progenitores estuvieron legalmente casados y, fruto de este matrimonio, nació, al menos, Cristóbal García Salmerón.

Sin embargo, poco o nada se sabe de la vida de sus padres y, por ende, de su familia directa pues la frecuencia del nombre y apellido del varón dificulta su identificación, mientras que la condición de género de la madre reduce las posibilidades de encontrar un documento en el que sea la protagonista. De esta forma se advierten numerosos escritos en los protocolos del Archivo Histórico Provincial de Cuenca en que un tal Cristóbal García aparece, bien como testigo, bien como parte activa, de diferentes cartas de poder, obligación o, incluso, venta sin que ninguna de ellas haya sido determinante para poder afirmar que se refieran al padre del artista. Además, en ninguna se destaca el oficio desempeñado por ellos por lo que tampoco es posible conocer en qué condiciones sociales y económicas nació el pintor ni cómo pudieron ser sus primeros años de vida.

Fuera como fuese, lo cierto es que el único escrito que se puede afirmar como verídico relacionado con los padres de Cristóbal García Salmerón es el testamento de su madre, Juana de Salmerón, expedido en el año 1638⁴, del que cabría destacar

2. Barrio Moya, José Luis: «Algunas noticias sobre Cristóbal García Salmerón, pintor conque del siglo XVII», en *Tiempo y espacio en el arte: homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, Editorial Complutense, 1994, vol. II, pp. 901-910.

3. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), T. 9301. Sebastián Carrillo, 1673-1677, fol. 213-216.

4. Archivo Histórico Provincial de Cuenca (AHPC), P-1021, Juan de Solera, 1636-1638, fol. 204-205v.

un par de aspectos relevantes que podrían ayudar a proponer alguna hipótesis sobre la infancia del pintor.

En primer lugar, Juana de Salmerón advierte en su última y postrimera voluntad que es viuda de Francisco Sanz. Este dato revela que su matrimonio con Cristóbal García había acabado y, en el siglo XVII, un enlace de estas características solo podría finalizar con la muerte de uno de los cónyuges, por lo que el padre del pintor habría fallecido varios años antes de este testamento, pues la protagonista había tenido tiempo de casarse y enviudar de nuevo.

Seguidamente se pone de manifiesto que el propio Francisco Sanz había dejado una cláusula en su testamento por el cual pedía que se le diesen cuarenta ducados a Luisa de Almodóvar, de quien Juana de Salmerón indica que es «mi nieta hija de ju^o de almodobar difunto y de fran^{ca} de Saldaña»⁵. Junto a Luisa añade otras dos nietas más, Juana y Francisca de Almodóvar, que fueron criadas y alimentadas por ella misma, pues vivían en su casa. Esta circunstancia es de suma importancia ya que la no coincidencia de apellidos entre el difunto marido de Juana de Salmerón y los padres de sus nietas indica que, al menos, contrajo matrimonio una tercera vez.

Por último, Juana de Salmerón deja como sus universales herederos «a mis hijos xpobal g^a y fran^{ca} de Saldaña»⁶. Esto revela que la madre del pintor se casó con un hombre apellidado de Saldaña, después de enviudar de Cristóbal García y antes de su último marido, Francisco Sanz. Con el citado de Saldaña tuvo una hija, Francisca, quien, por su parte, contrajo matrimonio con Juan de Almodóvar, con el cual llegó a tener tres hijas: Luisa, Juana y Francisca.

Este dato proporciona una nueva idea de familia del pintor pues tuvo una hermana por parte de madre y tres sobrinas, de las que se desconoce el grado de proximidad y afecto que pudieron llegar a alcanzar. Además, el hecho de que Juana de Salmerón, en el año 1638, cuando su hijo contaba con 35 años, fuese abuela de tres niñas por parte de una hija fruto de un segundo matrimonio, indica que tuvo que enviudar tempranamente de su primer marido, Cristóbal García, quizás cuando su primogénito no contaba con más de diez años.

Esta circunstancia de cierto desamparo económico al encontrarse una mujer viuda con un niño pequeño al que cuidar, criar y alimentar, pudo propiciar su precoz entrada como aprendiz en un taller junto a un maestro pintor. Aunque no deja de ser una conjetura, lo cierto es que la orfandad por parte de padre podría ser un motivo fundamental para la madre de encontrar a alguien que enseñase un oficio y, así, diese un futuro a su hijo. Sin embargo, en otras ocasiones podría ser un pretexto «para alejarlo de casa ante una mala situación económica o un nuevo matrimonio»⁷, circunstancias que podrían coincidir con la coyuntura de García Salmerón.

De la formación del artista conquense tampoco se ha hallado ninguna documentación que lo sitúe fehacientemente en el taller de un determinado maestro entre unas fechas concretas. No obstante, ya Antonio Palomino, primer estudioso

5. AHPC, P-1021, Juan de Solera, 1636-1638, fol. 204v.

6. AHPC, P-1021, Juan de Solera, 1636-1638, fol. 205v.

7. Hernández Dettoma, María Victoria: «El contrato de aprendizaje artístico: pintores, plateros, bordadores», *Revista Príncipe de Viana*, 50/188 (1989), pp. 493-520.

que perfila la biografía de García Salmerón, indica que «fué discípulo de Pedro Orrente»⁸, artista murciano formado en Toledo.

Lo dicho por Palomino es asumido y repetido por todos los autores posteriores que tratan la vida y obra del conquense. Así, a comienzos del siglo XIX, el crítico de arte ilustrado Ceán Bermúdez realiza un diccionario de artistas en el que incluye al pintor conquense. Pese a que los datos sobre su vida y las obras que cita son exactamente los mismos que los mencionados por Palomino y Ponz, lo cierto es que en el apartado biográfico añade un dato relevante a tener en cuenta. Este autor afirma que Salmerón fue discípulo de Pedro Orrente en la ciudad de Cuenca, es decir, que el murciano estuvo establecido un tiempo en dicha localidad, imitando a su maestro «así en las tintas venecianas como en la fuerza de claro-oscuro»⁹.

Otro diccionario, esta vez de Frédéric Quilliet, un francés muy vinculado a la corona española, repite casi palabra por palabra lo expresado por Ceán Bermúdez en relación con García Salmerón advirtiendo que «plusieurs connaisseurs prétendent souvent que des tableaux de Salmerón sont d'Orrente»¹⁰, es decir, que muchos expertos afirman que las pinturas de Salmerón son realmente de Orrente, lo que se puede vincular con la falta de estudios relacionados con el primero y la reiteración de la obligada relación entre ambos.

Desde estos documentos del siglo XIX parece que se pierde el interés por conocer más información sobre la vida del pintor hasta el año 1971, momento en que Angulo Íñiguez publica un artículo en el que, repitiendo ciertos datos ya conocidos, puntualiza que el supuesto aprendizaje de Salmerón con Orrente en Cuenca dista de la ausencia de obra del murciano en dicha ciudad. No obstante, asume que el estilo del conquense tiene ciertas similitudes con su atribuido maestro lo que, «unido a ciertos ecos de Mayno y Tristán, inclinan a pensar en su formación en Toledo o tal vez en Madrid»¹¹, suponiendo este dato una novedad con respecto a lo que se venía diciendo hasta el momento.

Este mismo autor publica, un año después, junto a Pérez Sánchez, una obra capital para el conocimiento del catálogo pictórico de García Salmerón. El estudio se centra en la pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII por lo que, el hecho de incluir al conquense en una investigación sobre Toledo, viene dado por la creencia de ambos en que el pintor, por las influencias de Orrente, Maíno, Tristán o Carducho, pudo, no solo realizar un viaje a la ciudad, sino pasar una estancia más larga en ella, quizás entre los años 1620 y 1625 cuando el conquense estaría en edad de aprender y, una vez finalizada su formación, hubo de volver a su ciudad natal y establecerse allí¹².

8. Palomino de Castro y Velasco, Antonio: *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Madrid, M. Aguilar Editor, 1947, p. 942.

9. Ceán Bermúdez, Juan Agustín: *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Tomo I. Madrid, Real Academia de San Fernando, 1800, p. 175.

10. Quilliet, Frédéric: *Dictionnaire des peintres espagnols*. Paris, Chez l'auteur Rue du Gros-Chenet, 1816, p. 132.

11. Angulo Íñiguez, Diego: «Pintura del siglo XVII», *Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico*, 15, Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1971, p. 224.

12. Angulo Íñiguez, Diego; Pérez Sánchez, Alfonso Emilio: *Historia de la pintura española. Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1972, p. 359.

Como queda patente, todos los autores citados que han tratado la biografía del conqueense apuntan a su formación con el pintor murciano Pedro Orrente, bien en una estancia de este en Cuenca, bien en un período asentado en Toledo.

Nacido en Murcia en 1580, resulta difícil afirmar si la formación de Orrente tuvo lugar en su ciudad natal pues, por estas fechas, la citada localidad no era un centro artístico importante y no se conocen pintores relevantes que pudiesen enseñar la buena técnica que presenta Orrente en sus obras. Lo cierto es que su primer trabajo lo sitúa en Toledo en el año 1600, cuando contaba con 20 años. Por ello, algunos autores han querido vincular su aprendizaje con la figura de El Greco¹³. No obstante, existe un vacío documental hasta 1612, período en el que Orrente pudo haber estado en Italia asumiendo las influencias de Leandro Bassano pues, «aunque el Basano fué tan excelente y superior en hacer animales, no fué ménos nuestro Pedro Orrente»¹⁴.

Tras este periplo en tierras italianas, se asienta en su Murcia natal donde contrae matrimonio. Así, en el año 1614, Orrente ejecuta un San Sebastián para la Catedral de Valencia, lo que podría suponer una breve estancia en la ciudad truncada, probablemente, por la formación del Colegio de Pintores que, defendiendo los derechos de pintores, decoradores de cortinas y doradores, impulsó la salida de muchos otros artistas considerados intrusos¹⁵. No obstante, María José López Azorín publicó en 2007 la importante noticia de que dicha pintura fue enviada a Valencia desde Murcia, es decir, no fue realizada en la ciudad levantina tal como se creía¹⁶. De hecho, esta misma autora ha sacado a la luz documentación al respecto que retrasaría la estancia del murciano en Valencia hasta el año 1632¹⁷.

Fuera como fuese, hay constancia de que, en 1617, Pedro Orrente cobra un cuadro en Toledo pero lo hace como vecino de Murcia¹⁸, un dato a tener en cuenta pues, por estas fechas, García Salmerón contaba con 14 años, una edad perfectamente factible para iniciar su formación que, como podría probar ese documento, no tendría por qué haberse producido en Toledo con Orrente.

Sin embargo, su «carácter inquieto y poco propenso a estacionarse en ninguna población indefinidamente», hizo que el murciano pudiese visitar o residir brevemente en otras ciudades. Es aquí donde muchos autores vinculan un posible viaje o estancia en Cuenca con el aprendizaje de García Salmerón de quien se llega a decir que, «sin salir de Cuenca, y solo con las enseñanzas de Orrente, llegó a ser un pintor estimable»¹⁹.

13. Baquero Almansa, Andrés: *Los profesores de las Bellas Artes Murcianos*. Murcia, Imp. Sucesores de Nogués, 1913, p. 81.

14. Martínez, Jusepe: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura. Sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia, con los ejemplares de obras insignes de artífices ilustres*. Madrid, Real Academia de San Fernando, 1806, p. 454.

15. Tramoyeres Blasco, Luis: *Un colegio de pintores. Documentos inéditos para la Historia del Arte pictórico de Valencia en el siglo XVII*. Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1912, p. 15.

16. López Azorín, María José: «En defensa de los acuerdos artísticos: un proceso entre pinturas en Valencia promovido por Joan Sardiñena», en *In Sapientia Libertas. Escritos en homenaje al Profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 263-267.

17. López Azorín, María José: *Documentos para la historia de la pintura valenciana en el siglo XVII*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006.

18. Angulo Íñiguez, Diego; Pérez Sánchez, Alfonso Emilio: *op. cit.*, p. 229.

19. Baquero Almansa, Andrés: *op. cit.*, p. 82.

Quizás, este tipo de afirmaciones tan rotundas sean algo arriesgadas porque no se tiene, de momento, constancia documental de ese viaje ni, al parecer, existen obras de Orrente en la ciudad manchega. Además, en las últimas décadas se han hallado interesantes documentos del murciano entre los que cabría destacar una carta de aprendizaje fechada en 1614 en Murcia en que Orrente acepta como aprendiz a Juan Suárez por espacio de seis años²⁰, es decir, durante este período el pintor tuvo que residir de manera permanente en su ciudad natal. Esto situaría al artista en Murcia, al menos, hasta 1620, cuando García Salmerón contaba con 17 años y podría haber empezado ya su aprendizaje con otro maestro.

Más revelador todavía es un documento, también de 1614, en que Luisa Guirao entra para servir a Pedro Orrente por espacio de diez años²¹. Esto ampliaría la estancia del pintor en su ciudad natal hasta el año 1624, lo cual no quiere decir que no pudiese realizar pequeños viajes a otras localidades para ejecutar obras, cobrarlas o firmar algún tipo de documento, como ocurre con Toledo en 1621²². Sin embargo, la duración de estos desplazamientos no parece ser compatible con la enseñanza de un oficio como el de pintor, pues los tiempos de aprendizaje se solían situar en torno a los cuatro o cinco años.

A partir de esa fecha, desde 1624 hasta 1633, se lleva a cabo el desarrollo de todo un proceso de negociaciones entre el Tribunal Supremo y el de Murcia para aceptar a Pedro Orrente como familiar del Santo Oficio, pues el origen francés de su padre lo hacía sospechoso de herejía protestante. Tal como afirma Morales y Marín, «en todos los documentos se insiste en que Orrente es natural y vecino de la ciudad de Murcia, a lo largo de los nueve años que duró el proceso, debiendo entenderse que sus estancias en Toledo en este período fueron siempre ocasionales y por motivos profesionales»²³, algo extensible, por tanto, a la ciudad de Cuenca.

En definitiva, por lo que revelan los documentos, parece que Pedro Orrente residió parte del primer tercio del siglo XVII en Murcia de manera continua, exceptuando sus más o menos continuos desplazamientos a otros lugares, algo que no implicaría una mudanza de su familia, aprendices o sirvientes, pues su residencia seguía siendo la misma.

Con esto, no se pretende desvincular totalmente a Orrente de García Salmerón pues es probable que en un viaje del primero a Cuenca pudiese haber conocido al segundo, pero la brevedad de la estancia no permitiría un aprendizaje total, sino más bien una asimilación por parte del conquense de ciertas influencias del murciano, similar a lo que el propio Orrente habría experimentado en Italia con Leandro Bassano.

De hecho, cabría destacar que, efectivamente, hay rasgos en la pintura de García Salmerón que recuerdan indudablemente al murciano. Una de estas características vendría de la asimilación de la manera de realizar temas bíblicos que proponían los

20. Muñoz Barberán, Manuel: *Pedro Orrente, nuevos documentos murcianos*. Murcia, s. n., 1981, p. 11.

21. *Idem*, p. 16.

22. Lafuente Ferrari, Enrique: «Pedro Orrente y el perdido retablo de Villarejo de Salvanés», *Archivo Español de Arte*, 14/48 (1941), pp. 503-516.

23. Morales y Marín, José Luis: «El pintor Pedro Orrente familiar del Santo Oficio», *Aula Universitaria*, 1 (1997), s. p.

Bassano «llenos de bodegones y representaciones de paisajes y animales»²⁴. Muchas de las obras de García Salmerón incluyen excelentes naturalezas muertas y diversos animales, algo que bien podría haber adquirido de Orrente pues una de sus virtudes más aclamadas es, sin duda, la habilidad con la que representa todo tipo de animales, desde vacas a camellos, pasando por burros, ovejas y perros²⁵.

De su formación bassanesca también derivan sus continuas referencias a la naturaleza y el paisaje como fondo de sus escenas, «percibiendo del mismo su condición lumínica de alejadas perspectivas y luces de atardecer»²⁶, elemento que García Salmerón incluye en muchas obras de su primera etapa tales como el Altar de San Juan Bautista, situado en una de las capillas de la Catedral de Cuenca; un San Jerónimo penitente, que cuelga de una de las estancias del Palacio Episcopal de la misma ciudad; o un San Juan Bautista en el desierto, obra del Museo Diocesano de Sigüenza.

Mostrando tanto García Salmerón como Orrente interés por los asuntos pictóricos claves del siglo XVII, como la luz, el claroscuro y el naturalismo²⁷, lo cierto es que muchas veces reflejan «una cierta dificultad técnica»²⁸ que contrarrestan, en ocasiones, con «sólidas figuras de gran tamaño»²⁹ que ocupan buena parte del lienzo. De estas figuras cabría destacar el «tono de casera cotidianidad»³⁰ que presentan, creando, de esta forma, escenas mucho más cercanas con ropajes contemporáneos y alejadas de todo halo divino. Asimismo, el murciano acostumbra a repetir los mismos modelos para personajes y temáticas totalmente diferentes³¹, peculiaridad también llevada a cabo por el conquense, especialmente en las figuras femeninas.

Por último, cabría destacar la paleta del murciano, que comparte con García Salmerón, basada «en tonos pardos, ocre y sienas»³² con cierto recuerdo veneciano, especialmente en sus paisajes, donde suele haber efectos de luz «dignos de Ticiano»³³.

Sin embargo, pese a las evidentes similitudes entre ambos pintores, cabría destacar que el conquense asimila otras influencias de artistas coetáneos como Carducho, Tristán o Maíno, que pudo haber adquirido al observar sus obras *in situ* en algún breve viaje, no constatado documentalmente, realizado a Toledo, centro artístico de gran relevancia por estas fechas. Del primero de ellos, el italiano Vicente Carducho, es probable que pudiese haber visto algunos de sus lienzos o dibujos cuyas composiciones habría seguido para la realización de algunas de sus pinturas, como el ya citado Altar de San Juan Bautista³⁴. En cuanto al segundo, Luis Tristán,

24. Brown, Jonathan: *La Edad de Oro de la pintura en España*. Madrid, Editorial Nerea, 1990, p. 83.

25. Pérez Sánchez, Alfonso Emilio: «En el centenario de Orrente. 'Addenda' a su catálogo», *Archivo Español del Arte*, 53/209 (1980), pp. 1-18.

26. Belda Navarro, Cristóbal; Hernández Albadalejo, Elías: *Arte en la Región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración*. Murcia, Editora Regional de Murcia, 2006, p. 280.

27. Lafuente Ferrari, Enrique: *op. cit.*, p. 509.

28. Brown, Jonathan: *op. cit.*, p. 83.

29. Milicua, José; Cuyàs, María Margarita (coords.): *Caravaggio y la pintura realista europea*. Exposición del 10 de octubre del 2005 al 15 de enero de 2006. Barcelona, Patronato del Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2005, p. 226.

30. Pérez Sánchez, Alfonso Emilio: *op. cit.*, p. 2.

31. *Idem*, p. 9.

32. Belda Navarro, Cristóbal; Hernández Albadalejo, Elías: *op. cit.*, p. 280.

33. Baquero Almansa, Andrés: *op. cit.*, p. 84.

34. Pérez Sánchez, Alfonso Emilio: *Pintura barroca en España. 1600-1750*. Madrid, Cátedra, 2010, p. 140.

su formación con El Greco provoca que sus primeras obras todavía reflejen las influencias propias en los cuerpos y rostros alargados, así como ciertas reminiscencias manieristas en los movimientos que luego va abandonando en pro de un mayor tenebrismo y naturalismo³⁵.

Sin embargo, cabría destacar a Juan Bautista Maíno como una de las influencias más evidentes de García Salmerón. El pintor, de origen italiano, aunque nacido en Pastrana, se le presupone una más que posible formación en Italia donde, sin duda, tuvo la oportunidad de ver, analizar y estudiar las obras de Caravaggio, de quien bebe indudablemente. Tras este período, regresaría a España hacia 1608 para instalarse en Toledo y, una década después, en Madrid, trabajando como maestro de dibujo del futuro rey Felipe IV³⁶. Pese a que su obra es escasa, por su condición de fraile y sus quehaceres religiosos, lo cierto es que es excelente y se caracteriza por una iluminación contrastada, pincelada lisa y un espíritu intimista y devocional. No obstante, su vinculación con el mundo del sacerdocio lo alejó de lo que muchos de sus coetáneos estaban realizando pictóricamente hablando, esto es, «rehuyó el patetismo, la violencia y la sangre, y eligió lo que podría llamarse una teología visual del amor que podría elevar a los fieles»³⁷. Esto último podría haber sido recogido por García Salmerón, al mismo tiempo que copia, sin lugar a dudas, ciertas figuras y modelos que plasma en algunas de sus obras. Los efectos de claroscuro y el tratamiento de las telas realizados por el conquense también parecen tener cierta evocación con aquellos realizados por Maíno.

Este dispar cúmulo de influencias y la ausencia de su carta de aprendizaje dificulta la asignación de un maestro para el conquense. No obstante, lo cierto es que García Salmerón hubo de formarse con algún pintor pasando por las diferentes fases de aprendizaje que cualquier oficio de la época reclamaba y cuyo tiempo podría llegar alcanzar los cuatro o cinco años en total.

En primer lugar, debería pasar por una etapa de aprendiz entrando al taller de su maestro en una edad no estipulada pero que solía rondar los 13 o 14 años. El tipo de aprendizaje que se llevaba a cabo era esencialmente práctico por lo que la base principal que cualquier futuro pintor debía aprender en este período era el dibujo, de modo que el aspirante copiaría repetidamente «los dibujos del maestro y las estampas y obras ajenas que éste ha logrado reunir, completando su instrucción con el estudio del natural»³⁸. Ya advertía, de hecho, Jusepe Martínez que «se ha de elegir maestro muy fundando en el dibujo [...], muy práctico en ejecución y amigo de enseñar con todo amor, y muy aficionado al trabajo, y que se emplee siempre en obras grandes y de grande magnificencia, y que no se oculte con sus obras, sino que libremente se vea su manejo»³⁹.

35. Pérez Sánchez, Alfonso Emilio; Navarrete Prieto, Benito: *Luis Tristán*. Madrid, Real Fundación de Toledo, 2001, pp. 178-180.

36. Angulo Íñiguez, Diego; Pérez Sánchez, Alfonso Emilio: *Historia de la pintura española. Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1969, p. 300.

37. Ruiz, Leticia (coord.): *Juan Bautista Maíno. 1581-1649*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009, p. 57.

38. Revenga Domínguez, Paula: *Pintura y sociedad en el Toledo barroco*. Toledo, Monografías 13, 2002, p. 63.

39. Martínez, Jusepe: *op. cit.*, p. 53.

Dentro de este pragmatismo, los aprendices podrían practicar diferentes actividades útiles para su futuro profesional al mismo tiempo que ayudaban a su maestro, por lo que era habitual que moliesen colores, preparasen las imprimaciones de los lienzos o cuadriculasen la superficie para encajar el diseño general realizado por su mentor⁴⁰.

Tras la etapa de aprendiz, el aspirante pasaría a ser oficial lo que le permitiría percibir un salario y realizar obras, aunque no ejercer de manera pública y libre como un maestro. El último paso consistiría, precisamente, en alcanzar ese último grado que posibilitaría la creación de su propio taller donde podría recibir aprendices y emprender su labor pictórica a todos los efectos. No obstante, en aquellos lugares donde no existe una corporación específica de pintores que ordene su actividad tampoco existen los veedores ni examinadores de tal oficio por lo que no es posible encontrar cartas de examen de pintores, «bastando que un maestro responsable del aprendizaje lo diera por apto»⁴¹.

Este es el caso de Toledo y muy probablemente de Cuenca, pues no se han encontrado, por el momento, cartas de examen del oficio de pintor, pero sí de otras actividades como las de tundidor y peraile en las que se pone de manifiesto que la persona examinada ha respondido las preguntas realizadas por los veedores de manera correcta, además de contar con cierta experiencia acreditada que los habilita a ejercer su oficio ya en la categoría de maestro. Cabría suponer, por tanto, que, de haber cartas de examen de pintor, el procedimiento llevado a cabo sería similar, aunque se sabe que muchos pintores tuvieron que demostrar su valía con la realización de un lienzo en las formas concretas pedidas por los examinadores.

En cualquier caso, lo cierto es que Cristóbal García Salmerón hubo de alcanzar la categoría de maestro, pues ya en 1624 está asentado en su ciudad natal con un taller en el que recibía aprendices para que el conyuense les enseñase el oficio de pintor⁴². Por ello, y habiendo puesto en duda su educación pictórica con Pedro Orrente, cabría considerar su período de aprendizaje en su Cuenca natal junto a un maestro asentado en la ciudad. La destacada falta de estudios relativos a la producción artística conyuense del siglo XVII y a sus artífices provoca un desconocimiento casi absoluto de los pintores que trabajaban en la ciudad y en la que establecían sus talleres a los que, presumiblemente, llegarían aprendices⁴³. Por este motivo, entre los documentos que atesora el Archivo Histórico de Protocolos de Cuenca, se encontraron una serie de artistas que cabría destacar para arrojar más luz sobre esta ignorada centuria subrayando que, de no ser maestros de García Salmerón, sí pudieron, por fechas, coincidir en el tiempo o, incluso, trabajar juntos en algunos encargos.

El primer documento⁴⁴ cabría remontarlo al penúltimo año del siglo XVI pues, en 1598, Juan de Castro, pintor vecino de Huete, localidad relativamente cercana a

40. Martín González, Juan José: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, Cátedra, 1993, p. 27.

41. *Idem*, p. 20.

42. Existe una carta de aprendizaje de Francisco Barranco en AHPC. P- 873, Gaspar Alonso, 1624, fol. 5-5v.

43. Salvo Andrés de Vargas que goza de una situación historiográfica similar a la de García Salmerón.

44. AHPC. P-424, Diego González de Nájera, 1598-1599, fol. 400-401v.

la conqueñense, recibe la promesa de dote de su mujer, Catalina de las Fraguas, hija de María y Nor Manuel, ya fallecido. Para ayudar a mantener los gastos del matrimonio, la madre de la futura esposa, María de Fraguas, casada en segundas nupcias con el platero Jorge de Alcántara, ambos vecinos de Cuenca, dio al pintor la cantidad de 600 ducados repartidos entre diferentes objetos como jarrones de plata y porcelana, alfombras o camas, a lo que habría que sumarle el alquiler de unas casas de morada.

En uno de los folios que componen el escrito, aparece el artista citado como Juan de Castro el Menor, distinción que suele significar la existencia de un ascendiente de mismo nombre y, probablemente, dedicado a la misma labor. No obstante, se desconocen más datos acerca de su persona, pero su casamiento podría indicar una edad joven por parte de los cónyuges por lo que no es descabellado pensar que, en las siguientes décadas, pudiese Juan de Castro tener algún tipo de contacto o relación con García Salmerón.

Siguiendo un orden cronológico, se encuentra un documento fechado en 1608 en el que un pintor, Francisco Gómez, y su mujer, Inés Caja, reclaman el pago de dos censos a unos vecinos de la villa de la Ventosa, pues quieren vender y traspasar dichos censos a tres nuevos propietarios⁴⁵. La importancia de este escrito no radica, aparentemente, en la información que contiene, sino en el nombre del artista que aparece citado, pues cabría destacar la existencia en la centuria anterior de una familia de pintores encabezados por Martín Gómez el Viejo.

Uno de sus hijos, Gonzalo, tuvo, al menos, siete retoños, entre los que destacan Juan, Martín y Francisco. Mientras que los dos primeros aparecen ya como pintores en las décadas de los setenta y ochenta del siglo XVI, habrá que esperar diez años más para que ocurriese lo propio con Francisco, pues habría nacido tiempo después que sus hermanos. Poco se sabe verazmente de este pintor pues fue considerado hijo de Francisca de Mora y Juan Gómez, ya que ambos tuvieron un descendiente tocayo del artista nacido hacia 1590 y otro anterior, del mismo nombre, fallecido prematuramente⁴⁶. No obstante, los pocos documentos en los que aparece Francisco Gómez revelan la habitual colaboración entre miembros de una misma familia, desde asuntos importantes como la contratación de obras, hasta los más intrascendentes como la compra de tocino y raso⁴⁷.

Unos años más tarde, en 1615, se encuentra un interesante documento en el que se encarga a Félix Rodríguez, pintor, la realización de seis cuadros para el retablo de la iglesia parroquial de San Juan de la ciudad de Cuenca por la cantidad de 80 ducados⁴⁸. El citado conjunto debería estar formado por una pintura principal, situada sobre el sagrario, con el tema del Bautismo de Jesús «que a de estar muy adornado e rico». A ambos lados de este cuadro, se habría de colocar uno representando a San Juan Bautista con el cordero, y otro a San Juan Evangelista con el águila. Sobre el Bautismo, se deberían situar sendos lienzos ilustrando a San Miguel, con

45. AHPC. P-903, Francisco de Salazar, 1608, fol. 304-307v.

46. Ibáñez Martínez, Pedro Miguel: *Los Gómez, una dinastía de pintores del Renacimiento*. Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1991, p. 11.

47. Ibáñez Martínez, Pedro Miguel: *op. cit.*, p. 60.

48. AHPC. P-736, Diego de Molina, 1614-1615, fol. 147-149v.

el demonio a los pies, y San Julián, obispo de Cuenca. Para rematar el retablo, un último cuadro de la Asunción de la Virgen con ángeles.

Además de las lógicas exigencias iconográficas, este documento revela que «los colores con que se an de pintar los dichos quadros an de ser muy finos y molidos con açeyte de nueçes para que siempre tengan buen lustre»⁴⁹, por lo que se podría entender que un encargo tan grande e importante solo se haría a un pintor de relevantes aptitudes técnicas y pictóricas. No obstante, si en el plazo dado por el comitente la obra no estuviese finalizada, la fábrica de la iglesia se reservaría el derecho de sustituir a Félix Rodríguez por otro artista.

En esta misma fecha de 1615, otro pintor, Quílez Moreno, emite una carta de obligación en la que afirma deber y se le exige pagar a un religioso trescientos reales por la compra de una mula negra de cuatro años de edad⁵⁰. Esta deuda se le vuelve a favor un lustro más tarde cuando un sastre, Damián de Lasos, asume deberle al artista treinta ducados de once reales por el arrendamiento de unas casas de morada que tiene Quílez Moreno en el barrio de San Lázaro de la ciudad de Cuenca⁵¹. El hecho de que un habitante tuviese en propiedad unas casas, además de su vivienda particular, para poder alquilarlas revela un cierto patrimonio y una situación económica que se podría calificar como saneada.

Probablemente, y obviando la posibilidad de aumentar las propiedades mediante herencias o dotes, la capacidad monetaria de un pintor derivaría, principalmente, de los ingresos obtenidos con su actividad artística. Y a este efecto se halla un escrito de 1620 en que Diego Ruiz, vecino del lugar de Aliaguilla, se obliga de pagar a Quílez Moreno la cantidad de 1282 reales en que se concertó con el pintor el cuadro de una Madre de Dios de la Asunción con seis ángeles, de gran tamaño, para la cofradía del citado lugar, suma que, al momento de la firma del documento, se había reducido en 220 reales pagados en esa fecha⁵².

Poco antes de finalizar esta segunda década del siglo XVII, aparecen dos nuevos pintores totalmente desconocidos hasta el momento que, al menos por lo que se deriva de un documento fechado en 1618, tenían algún tipo de relación profesional⁵³. Uno de ellos, Manuel de Acebedo, vecino de Cuenca, afirma por este escrito deberle a Juan Alonso López, también pintor y habitante de la localidad conquense, una hechura de una pintura al óleo de San Sebastián, sin marco, de tres varas de largo y dos varas de ancho⁵⁴.

Pese a esta colaboración entre ambos, la actividad pictórica de cada uno era también individual y, de hecho, se ha encontrado un documento de Manuel de

49. AHPC. P-736, Diego de Molina, 1614-1615, fol. 149.

50. AHPC. P-765, Baltasar de Pareja 'El Menor', 1615-1616, fol. 250-250v.

51. AHPC. P-768, Baltasar de Pareja 'El Menor', 1620, fol. 107-107v.

52. AHPC. P-768, Baltasar de Pareja 'El Menor', 1620, fol. 257-257v.

53. AHPC. P-888, Damián de Cuéllar, 1617-1618, fol. 17-17v.

54. Es posible que se tratase de un contrato de compañía, un acuerdo «por la que varios maestros, de igual o complementaria profesión se comprometían a realizar conjuntamente las piezas que cada uno por separado contratara en un plazo de tiempo determinado, o la establecida expresamente para llevar a término una obra en concreto» en Rodríguez Quintana, Milagros I: «La contratación artística en el arzobispado de Toledo durante la segunda mitad del siglo XVI», *Patronos, promotores, mecenas y clientes: VII CEHA. Actas, mesa I. 1988*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 223-234.

Acebedo en el que se obliga a hacer para el padre fray Alonso de Saavedra, prior del Monasterio de San Agustín de Cuenca, una serie de cuadros diversos compuestos por la imagen de Nuestra Señora del Popolo, de medio cuerpo, el Bautismo de San Juan, el Señor Agustín con el milagro de la Trinidad, un San Nicolás Tolentino, un San Guillermo, una Santa Catalina de Alejandría y un San Pablo predicando, lienzos que se cobrarían cada uno a 52 reales⁵⁵.

Por su parte, de Juan Alonso López no se han encontrado, por el momento, ningún contrato o escrito que documente su producción pictórica. No obstante, en 1617, confesando ser mayor de veinticinco años, confirma que debe a María de Páez, viuda de Constantino Cortés, 148 reales por el arrendamiento de unas casas de morada en la ciudad de Cuenca⁵⁶.

Ya en 1626 se hallan otros tres pintores que trabajan en Cuenca por estos años. El primero de ellos, Martín de Santiago, protagoniza un documento en el que acuerda dorar unas andas para la parroquial de San Salvador de la ciudad⁵⁷. Pese a ser pintor, alguno de los trabajos habituales que podía realizar este tipo de artistas para adquirir ingresos extraordinarios era precisamente el de dorar, bien sean andas, bien sean retablos o esculturas, algo que también sucede con un artista llamado Francisco de Bargas que, por esos años, dora y estofa diferentes piezas para la catedral conquense⁵⁸.

El siguiente pintor, Antonio Batalla, aporta otro documento muy habitual en la época independientemente de su actividad laboral. Este artista, en vecino de Cuenca, otorga poder de derecho a Pedro Díaz Romero, procurador de causas de número de la ciudad, para el pleito que tiene contra Miguel Hernández y para cualquier otro que en el futuro pueda llegar⁵⁹. Este escrito no aporta más datos sobre el litigio, pero la abundancia de documentos similares invita a pensar en las constantes causas criminales y civiles que se podrían producir entre los habitantes.

El último pintor descubierto este año de 1626, Gaspar Vistan, aparece en un memorial de deudas de los vecinos de Cuenca. En él se advierte que el artista debe 26 reales y 26 maravedíes, habiendo sido ejecutado y siendo depositario de sus bienes un sastre de nombre Gaspar Gutiérrez⁶⁰. De este dato se deriva que, así como algunos pintores gozaban de cierta holgura económica fruto de sus abundantes encargos, otros, como Vistan, tenían deudas importantes que no eran capaces de afrontar.

Tras los artistas citados, cabría destacar a otro, llamado Juan de Villanueva, que por los numerosos documentos que protagoniza, se podría situar entre uno de los pintores más importantes del siglo XVII conquense. En uno de los escritos, fechado en 1629, el artista, junto al escultor Martín Fernández, se obliga a dar una imagen de Santa María de escultura y pintura de tres cuartas de alto, sin la peana⁶¹. Este

55. AHPC. P-888, Damián de Cuéllar, 1617-1618, fol. 97-97v.

56. AHPC. P-766, Baltasar de Pareja 'El Menor', 1617-1618, fol. 107-107v.

57. AHPC. P-894, Damián de Cuéllar, 1624-1626, fol. 625-625v.

58. Archivo Catedralicio de Cuenca (ACC), Fábrica, Cuentas Generales, Leg. 3, Exp. 4 (1630-1631).

59. AHPC. P-824, Roque Pretel, 1622-1626, fol. 94-94v.

60. AHPC. P-979, Agustín Martínez, 1626, fol. 127-130.

61. AHPC. P-875, Gaspar Alonso, 1628-1629, fol. 96-96v.

encargo exigiría a Villanueva una serie de conocimientos sobre cómo policromar una imagen que, habitualmente, cualquier pintor solía tener.

Su presumible buen hacer pictórico le valdría una serie de encargos para la Catedral de Cuenca, cliente para el que aspira trabajar cualquier artista. En 1636, primeramente, cobra el encarnamiento del niño Jesús y el rostro de la Virgen del Sagrario, trabajo por el que cobra 28 reales. Unos meses más tarde, admite haber cobrado 20 reales por encarnar las manos de la Virgen del Sagrario, así como la mano de uno de los gigantes⁶².

Ya en 1640, el canónigo de la catedral le paga 350 reales por el dorado de la moldura realizada para un San Julián⁶³ para, diez años más tarde, encargarle la misma actividad pero con tres varas que portarían los prebendados para regir la procesión el día del Corpus⁶⁴.

Por último, en 1652 realiza un encargo menor al tener que trabajar por 50 reales en tres cabezas y siete manos de gigantes⁶⁵, y otro de mayor prestigio como es un retablo concertado en 500 ducados de vellón⁶⁶. El trabajo consistía en la realización y dorado de un altar dedicado a Santa Ana que actualmente se conserva en la Catedral de Cuenca y en cuyo ático se muestra la pintura de un San Juan Bautista con el cordero, lienzo que habría realizado el propio Juan de Villanueva, siendo, por el momento, la única obra conocida conservada del artista.

De su vida personal, por otra parte, se ha hallado su documento de dote en 1632 en el que se advierte que se casa con Ana Díaz de Teruel, hija de Mateo Díaz de Teruel y Ana de la Parrilla⁶⁷.

Este conjunto de pintores hallados a lo largo de la investigación finaliza con el descubrimiento de otro, de nombre Gabriel de León, del que solo se sabe que cobra a finales de 1650 cien reales por pintar una imagen de la Virgen y jaspear los balustres que cercan el altar mayor de la catedral conquense⁶⁸.

Otros artistas a tener en cuenta, por la estrecha relación profesional que podrían llegar a tener con los pintores, como ya se ha demostrado, son los escultores. Así, el ya citado Martín Fernández firma como testigo en el acuerdo de casamiento de su colega Juan de Prado con Antonia García⁶⁹. Precisamente Martín Fernández aparece en un documento que merece la pena destacar por lo insólito que resulta en el siglo XVII. Se trata de un escrito fechado en 1620 en el que una mujer, Mariana de Salmerón y Laso, acuerda dorar un sagrario que el citado escultor le habría de entregar previamente para que ella lo cubra de oro cobrando, por cada millar de pan de oro, 16 ducados⁷⁰. Asimismo, la doradora se compromete a tenerlo acabado «en toda perfection» para la fecha indicada en que cobraría las dos terceras partes del

62. ACC. Fábrica, Cuentas Generales, Leg. 6, Exp. 1 (1636-1637).

63. ACC. Fábrica, Cuentas Generales, Leg. 7, Exp. 3 (1638-1639).

64. ACC. Fábrica, Cuentas Generales, Leg. 8, Exp. 4 (1648-1649).

65. ACC. Fábrica, Cuentas Generales, Leg. 9, Exp. 1 (1652-1653).

66. AHPC. P-1013, Gerónimo de la Hoz y Villarreal, 1652-1653, fol. 199-199v.

67. AHPC. P-927, Francisco de Salazar, 1632, fol. 150-150v.

68. ACC. Fábrica, Cuentas Generales, Leg. 8, Exp. 4 (1648-1649).

69. AHPC. P-738, Diego de Molina, 1615, fol. 1013-1014v.

70. AHPC. P-768, Baltasar de Pareja 'El Menor', 1620, fol. 273-273v.

montante total, teniendo que esperar dos meses para el tercio restante. En caso de no cumplir con la entrega, el propio Martín Fernández podría buscar a otras personas para que finalizasen el trabajo. El documento está firmado por el escultor, no así por la doradora que afirma no saber escribir.

Primeramente, la importancia de este documento radica en la inclusión de una figura femenina como parte activa de una producción artística. La ya de por sí inusual circunstancia que supone la existencia de una mujer artista, parece tornarse todavía más inaudita si se repara en el contexto conquense, pues las pocas féminas pintoras de la época como Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana, Fede Galizia, Artemisia Gentileschi o Clara Peeters son extranjeras y, hasta hace relativamente poco tiempo, completamente desconocidas. De las cinco mujeres pintoras nombradas, cuatro nacieron en el seno de una familia de artistas siendo, tres de ellas, formadas por sus propios padres, debido al rechazo de academias y talleres de incluir entre sus aprendices a personas del género opuesto. Este hecho obliga a pensar en un circunstancia igual o similar para Mariana de Salmerón y Laso, cuyo primer apellido coincide sospechosamente con el segundo del pintor que atañe a esta investigación. No obstante, el documento encontrado es de 1620 cuando Cristóbal García contaba con 17 años, por lo que resulta imposible que hubiese sido su maestro. Por ello, cabría valorar la posibilidad de que algún otro familiar, de igual apellido, se dedicase al oficio de pintor o dorador, sin poder llegar a afirmar que Mariana y Cristóbal formasen realmente parte de una misma familia.

En definitiva, esta decena de artistas prácticamente desconocidos efectuaron la totalidad o parte de su trayectoria en la ciudad de Cuenca durante los años que Cristóbal García Salmerón habría pasado en su localidad natal. Por este motivo, la inclusión de estos nombres en el presente artículo se debe a la novedad que supone su descubrimiento como pintores del siglo XVII y, especialmente, a que cabría considerar a todos ellos, al menos, artistas con los que el pintor pudo tener cierta relación, bien sea profesional o, incluso, personal.

Fuera como fuese, y no pudiendo descartar absolutamente ninguna hipótesis, habría que sopesar la posibilidad de que alguno de ellos pudiese haber sido el maestro de García Salmerón, en vista de las informaciones últimas sobre Pedro Orrente que lo alejan de haber pasado estancias lo suficientemente largas en Cuenca o Toledo como para haber formado al manchego. De ser así, esta circunstancia supondría que el aprendiz habría llegado a superar a su mentor, pues todos los artistas citados han caído en el más absoluto de los olvidos y anonimatos mientras que García Salmerón goza de cierto nombre y prestigio a la vista de los estudiosos que han querido, como mínimo, mencionarlo en sus escritos.

REFERENCIAS

- Angulo Íñiguez, Diego: «Pintura del siglo XVII», *Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico*, 15, Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1971.
- Angulo Íñiguez, Diego; Pérez Sánchez, Alfonso Emilio: *Historia de la pintura española. Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1972.
- Barrio Moya, José Luis: «Algunas noticias sobre Cristóbal García Salmerón, pintor conquense del siglo XVII», en *Tiempo y espacio en el arte: homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, Editorial Complutense, 1994, vol. II, pp. 901-910.
- Baquero Almansa, Andrés: *Los profesores de las Bellas Artes Murcianos*. Murcia, Imp. Sucesores de Nogués, 1913.
- Belda Navarro, Cristóbal; Hernández Albadalejo, Elías: *Arte en la Región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración*. Murcia, Editora Regional de Murcia, 2006.
- Brown, Jonathan: *La Edad de Oro de la pintura en España*. Madrid, Editorial Nerea, 1990.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín: *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Tomo I. Madrid, Real Academia de San Fernando, 1800.
- Hernández Dettoma, María Victoria: «El contrato de aprendizaje artístico: pintores, plateros, bordadores», *Revista Príncipe de Viana*, 50/188 (1989), pp. 493-520.
- Ibáñez Martínez, Pedro Miguel: *Los Gómez, una dinastía de pintores del Renacimiento*. Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1991.
- Lafuente Ferrari, Enrique: «Pedro Orrente y el perdido retablo de Villarejo de Salvanes», *Archivo Español de Arte*, 14/48 (1941), pp. 503-516.
- López Azorín, María José: *Documentos para la historia de la pintura valenciana en el siglo XVII*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006.
- López Azorín, María José: «En defensa de los acuerdos artísticos: un proceso entre pinturas en Valencia promovido por Joan Sariñena», en *In Sapientia Libertas. Escritos en homenaje al Profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 263-267.
- Martín González, Juan José: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, Cátedra, 1993.
- Martínez, Jusepe: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura. Sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia, con los ejemplares de obras insignes de artífices ilustres*. Madrid, Real Academia de San Fernando, 1806.
- Milicua, José; Cuyàs, María Margarita (coords.): *Caravaggio y la pintura realista europea*. Exposición del 10 de octubre del 2005 al 15 de enero de 2006. Barcelona, Patronato del Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2005.
- Morales y Marín, José Luis: «El pintor Pedro Orrente familiar del Santo Oficio», *Aula Universitaria*, 1 (1997), s. p.
- Muñoz Barberán, Manuel: *Pedro Orrente, nuevos documentos murcianos*. Murcia, s. n, 1981.
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio: *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Madrid, M. Aguilar Editor, 1947.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio: «En el centenario de Orrente. 'Addenda' a su catálogo», *Archivo Español de Arte*, 53/209 (1980), pp. 1-18.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio: *Pintura barroca en España. 1600-1750*. Madrid, Cátedra, 2010.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio; Navarrete Prieto, Benito: *Luis Tristán*. Madrid, Real Fundación de Toledo, 2001.

- Quilliet, Frédéric: *Dictionnaire des peintres espagnols*. Paris, Chez l'auteur Rue du Gros-Chenet, 1816.
- Reventa Domínguez, Paula: *Pintura y sociedad en el Toledo barroco*. Toledo, Monografías 13, 2002.
- Rodríguez Quintana, Milagros I: «La contratación artística en el arzobispado de Toledo durante la segunda mitad del siglo XVI», *Patronos, promotores, mecenas y clientes: VII CEHA. Actas, mesa I*. 1988, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 223-234.
- Ruiz, Leticia (coord.): *Juan Bautista Maíno. 1581-1649*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009.
- Tramoyeres Blasco, Luis: *Un colegio de pintores. Documentos inéditos para la Historia del Arte pictórico de Valencia en el siglo XVII*. Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1912.

DE CARPINTEROS A NAVIEROS. JOSÉ TAYÁ E HIJOS, EXPANSIÓN Y DECLIVE DE LA CASA COMERCIAL

FROM CARPENTERS TO SHIPOWNERS. JOSÉ TAYÁ & SONS, EXPANSION AND DECLINE OF THE COMMERCIAL HOUSE

Rosa Maria Creixell Cabeza¹

Recibido: 24/09/2021 · Aceptado: 01/12/2021

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.10.2022.31615>

Resumen

La historia del mueble catalán en el ochocientos se ha articulado fundamentalmente centrándose en un reducido número de ebanistas y talleres vinculados al período modernista. Conocemos bien la Casa Busquets, empezamos a tener una aproximación certera de artistas de la madera como José Ribas o Francisco Vidal, pero poco o nada sabemos de un gran número de talleres de ebanistería y carpintería que formaban parte esencial del tejido industrial de la ciudad. El presente artículo rescata del olvido, a través de las fuentes archivísticas y de hemeroteca, la casa comercial José Tayá e Hijos, mueblistas y comerciantes de madera en la Barcelona decimonónica. Una de las más importantes en su época si atendemos a la fama adquirida por sus trabajos, el volumen de su negocio, la clientela o su participación en distintos certámenes industriales.

Palabras clave

Muebles; madera; Casa Tayá; exposiciones; artes decorativas

Abstract

The history of Catalan furniture in the 19th century is mainly focused on a small number of cabinetmakers and workshops associated with the Art Nouveau period. Prominent businesses such as the Casa Busquets is well documented, and we begin to have an accurate approximation of wood artists such as José Ribas or Francisco Vidal, but little or nothing is known about a large number of carpentry and cabinetmakers workshops that formed an essential part of the city's industrial fabric. The fame acquired by its work, the volume of its business, its clientele and its

1. Universitat de Barcelona. C. e.: creixell@ub.edu; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6072-0099>
Agradecer a Enric García Domingo, Andrés y Luis Espinós, y muy especialmente a Teresa Tayá las informaciones facilitadas en el curso de esta investigación.

participation in various industrial competitions make it one of the most important of its time. After deep research in archival sources and newspaper archives, this article brings to light the story of the furniture and wood merchants commercial house of José Tayá e Hijos, in the nineteenth-century Barcelona.

Keywords

Furniture; wood; Tayá House; exhibitions; decorative arts

.....

LOS INICIOS, el desarrollo y el declive de la Casa Tayá transcurren entre dos mitades de siglo y se desarrollaron por cauces inhabituales respecto a los patrones tradicionales de la industria de la ebanistería². Partiendo de un taller de muebles, heredado por José Tayá de un pariente lejano, pasaron a finales del ochocientos a ser reconocidos importadores de madera. En las décadas siguientes, estrenando el siglo XX, los tres hijos varones culminarían el éxito empresarial familiar gracias a que se convirtieron en reputados navieros, así como en los propietarios del diario *La publicidad*. Desafortunadamente, a los años de prosperidad se sumarían algunos infortunios personales y empresariales, que les conducirían inexorablemente a la ruina y el cierre de este emporio familiar³.

La aproximación a las fuentes documentales referidas a José Tayá y Llupart, iniciador de la estirpe, perfilan un hombre hecho a sí mismo, con extrema habilidad social y una gran visión empresarial; virtudes que, de alguna manera, heredaron sus vástagos manteniéndolas hasta su declive empresarial. La localización de su testamento, protocolizado pocos años antes de morir en 1908, nos permite avanzar en la reconstrucción de la figura, humana y profesional de este menestral de la madera enriquecido. Nacido en 1839, heredó de sus padres Jaume Tayá Riu y Teresa Llupart Robira el pequeño negocio de carpintería que regentaban. En 1903, a la edad de 64, y ya viudo de Josefa Raich Gibert (FIGURA 1), decidió poner sus asuntos personales y empresariales en orden, acudiendo a su notario para establecer unas más que detalladas últimas



FIGURA 1. PABLO AUDOUARD, RETRATO DE JOSEFA RAICH, ESPOSA DE JOSÉ TAYÁ, C. 1890. Fuente: Teresa Tayá

2. El estudio del mueble y los interiores en el siglo XIX, a pesar del camino que queda por recorrer, empieza a presentar un corpus científico sólido e importante. Teresa-M. Sala con su tesis doctoral dedicada al taller de ebanistería de *La casa Busquets (1840-1929)*, inició las investigaciones sobre el período que nos ocupa en Cataluña. Le siguieron los trabajos de Àngels Fondevila, conservadora del MNAC y comisaria de distintas exposiciones sobre ebanistas del período modernista. También son remarcables las aportaciones de distintos autores en la revista de la *Associació per a l'Estudi del moble*, donde destacaríamos los trabajos de Ricard Bru «Lluís Folch i Brossa: moble, art i indústria ala dècada del 1880», «A. Riquer i Cía (1892-1893): un projecte empresarial efímer d'arts del moble i la decoració d'interiors a Barcelona» o el artículo de Vicente de la Fuente Bermúdez «Vicenç y Francesc Mogas: recuperación histórica de un taller de ebanistería en Barcelona, 1863-1911». Del mismo autor reseñar «Los muebles de la familia Montal-Pascual, un conjunto de la ebanistería de Francesc Mogas», publicado en la revista *Res Mobilis. Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos* de la Universidad de Oviedo.

Estrechamente vinculados al conocimiento de los talleres debemos citar dos trabajos como esenciales para un primer marco de referencia. El primero «Els tallers, grans protagonistes de les indústries artístiques del Modernisme», de Pilar Vélez, y el segundo de Leire Rodríguez «Hablamos de los talleres de ebanistería de Barcelona (1875-1914)». Finalmente, destacar la labor que está llevando a cabo el Sr. Pepe Ribas respecto al estudio del taller de ebanistería de su familia. Junto con Mercedes Fernández han publicado ya algunas aportaciones fruto de la revisión y ordenación del «Archivo muebles José Ribas» de su propiedad. La *Associació per a l'Estudi del moble* dedicó a este taller una jornada de estudio en 2019.

3. Para su faceta como navieros es imprescindible la investigación de García Domingo, Enric: *Hijos de José Tayá (1916-1925). El miratge de la gran guerra*. Barcelona, Museu Marítim de Barcelona, 2007.

voluntades que nos permiten trazar, entre otros aspectos, sus inicios en el ramo de la madera, sus convicciones más íntimas y perfilar su carácter y personalidad.

Así pues, aspectos como el incierto origen de la Casa Tayá son despejados por el propio protagonista en la redacción de su testamento, al desvelarnos el origen de su fortuna en el arte de la madera. Algunos autores apuntaban los inicios empresariales a la relación de parentesco con un carpintero llamado Antonio Tayá, establecido a mediados del siglo XIX en la calle Baños Nuevos de la ciudad⁴. Esta hipótesis es incorrecta puesto que su progenitor respondía al nombre de Jaime. José Tayá al determinar el reparto de algunos muebles familiares no puede evitar indicar que dichas piezas son los

muebles y efectos que fueron de mis buenos padrinos Don José Lluport y Parera y Doña Antonia Peras y Sala consortes, hermano aquél de mi abuelo, quienes fueron mis protectores y a ellos debo el principio de mi fortuna, por haberse desprendido a mi favor de mil duros, sin embargo de ser modestísimo su capital, y de cuyas rentas vivían por ser ya ancianos y haberse retirado de la tienda de carpintero que cedieron a mis padres⁵.

Desvelada esta primera incógnita, se impone en primera instancia una tímida aproximación a su personalidad. Nuevamente, sus últimas voluntades nos permiten intuir que en él existió, de forma clara, una autopercepción sobre su papel y profesión que fue evolucionando paralelamente al discurrir de su negocio. Así, hasta 1886, en los documentos oficiales aparece citado como ebanista mientras que, a partir de ese mismo año en adelante, se calificó de comerciante, como sucederá también con sus herederos, los cuales se desvincularon totalmente de las formas artesanales y se adecuaron a los procesos de producción industrial, siguiendo la senda idiosincrática del período.

Como buenos empresarios, los Tayá, con el patriarca a la cabeza, no se limitaron al quehacer y buena marcha de su negocio, sino que también participaron activamente en distintas comisiones y asociaciones profesionales. Así, de José Tayá padre, entre los cargos que ostentó a lo largo de su vida profesional, destaca su labor en la presidencia de la sección de artes y oficios del Instituto del Fomento del Trabajo Nacional. A lo largo de una década, formó parte de la comisión arancelaria en la categoría correspondiente a la sección de carpintería junto a Juan Busquets, José Ribas y Pedro Clapés, entre otros. En 1910 ostentó el cargo de vocal en la comisión de la Bolsa de trabajo y al año siguiente, se integró como socio en la agrupación de «Artes dedicadas a la construcción de edificios» y en la de «Ebanistería, tapicería y decorado de habitaciones». Además, fue miembro de la Asociación española de jefes de taller y maquinistas y tomó parte como vocal en la constitución del «Centro de Artes Decorativas de Barcelona», llegando años más tarde, durante el período 1898

4. La citación a Antonio Tayá se localiza en la publicación de Mainar, Josep: *Moble català*. Barcelona, Destino, 1976, p. 220.

5. Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (AHPB), Not. Josep Fontanals Arater, Protocolos Notariales 1903, Testamento núm. 209, fol. 1091r. La familia Llopart Parera era oriunda de la población de Piera y entre los distintos miembros de la familia muchos ejercieron de carpinteros.

y 1899, a ocupar la vicepresidencia⁶. El 15 de enero de 1894, un grupo de reconocidos industriales de los más diversos sectores –partiendo de los preceptos anglosajones que defendían la necesidad de una educación sólida para el artesanado, y poniendo de relieve la necesidad de un equilibrio entre el binomio calidad-practicidad y belleza para los productos industriales–, impulsaron la creación de este Centro de Artes Decorativas. Fue un proyecto de orden económico e industrial pero también, y fundamentalmente, técnico y artístico, con el objetivo claro de fomentar «el arraigo y desenvolvimiento de las artes industriales en todas sus manifestaciones»⁷.

Un retrato fiel de la figura de Tayá pasa inexorablemente por intentar acercarse a su faceta más personal, íntima y familiar. Entre sus anhelos recogidos en su testamento es destacable la voluntad de crear un museo, al que deseaba llamarlo «museo de familia» según sus propias palabras. En él se exhibirían los muebles, libros, enseres y joyas heredadas del hermano de su abuelo, que había conservado con gran mimo al ser, no lo olvidemos, el benefactor inicial de su fortuna. Completaría la colección de objetos cotidianos con aquellos que componían su propio y «modesto ajuar en los principios de mi carrera industrial y mercantil»⁸. Para ello deja consignado con todo lujo de detalles dónde lo construiría, cómo sería, la previsión de fondos que destinaría para su conservación, así como la actuación a seguir por su primogénito si la muerte le aconteciera antes de llevarlo a la práctica.

Padre de tres varones –José, Ricardo, Antonio– y una fémina, en el momento de su deceso (FIGURA 2) (TABLA 1) se ocupó, siguiendo la costumbre de la época de proteger y dejar bien dispuesta a su joven y soltera hija Josefa⁹. Así en su testamento, entre otras disposiciones destinadas a proteger y asegurar una buena existencia



FIGURA 2. RETRATO FAMILIAR DE JOSÉ TAYÁ CON SUS HIJOS, C. 1900-1903. Fuente: Teresa Tayá

6. «Noticias de Barcelona», *La publicidad: Eco de la industria, comercio, diario de anuncios, avisos y noticias*, n.º 1080 (diciembre 1898), p. 2, y n.º 989 (enero 1899), p. 2.

7. *La publicidad: Eco de la industria, comercio, diario de anuncios, avisos y noticias*, n.º 5550 (abril 1894), p. 3.

8. AHPB, Not. Josep Fontanals Arater, Protocolos Notariales 1903, Testamento núm. 209, fol. 1092r.

9. Josefa Tayá Raich nació en 1882 y murió en 1848, a la edad de 66 años. Conocemos por una fotografía la existencia de una segunda hija de nombre Teresa, pero no hemos localizado ninguna referencia documental.

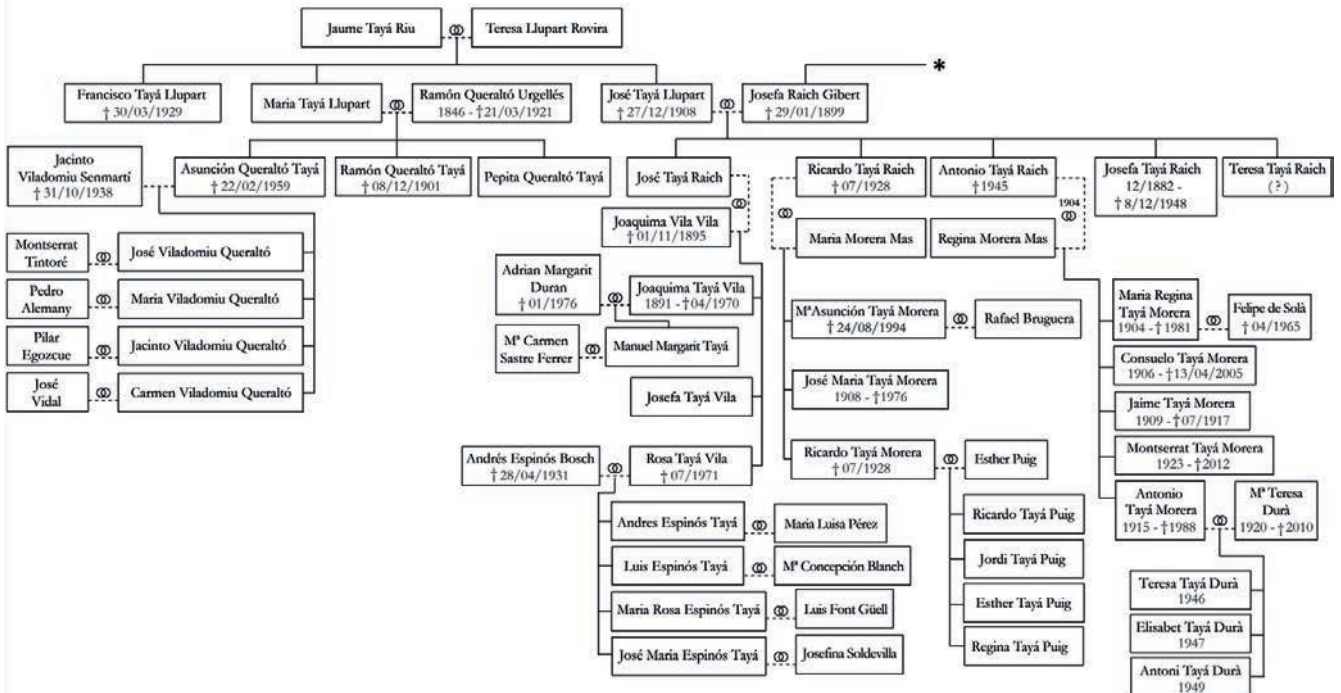


TABLA 1. GENEALOGÍA DE LA FAMILIA TAYÁ. Fuente: Rosa M. Creixell

a su hija, manifiesta que «prohibiendo empero que ninguno de sus hijos varones pueda retirar su parte de herencia, sin que previamente tenga asegurado la suya su referida hija doña Josefa». O estipulando, de forma clara, que todos sus hijos eran albaceas de su testamento sin diferencia por condición o sexo.

José Tayá tampoco descuidó los asuntos relativos a su alma y sepelio a pesar de dejar a discreción y piedad de sus albaceas la clase de entierro y funeral a realizar. Determinó que, siguiendo sus costumbres modestas, su entierro no fuera pomposo ni importante. O en todo caso que no superase el que había dispuesto a su querida difunta esposa Josefa Raich y Gibert. Pero instando que, si era más sencillo y de menor coste, la diferencia económica sería distribuida como limosna entre los obreros más pobres de su negocio, evidenciando la concepción proteccionista, propia de los patrones burgueses decimonónicos. A pesar de las intenciones manifestadas, destinó 20.000 pesetas para la construcción y ornato de su sepultura, concebida a manera de panteón familiar para dar reposo a los restos de su esposa, padres, suegros y padrinos junto a los suyos (FIGURA 3), y con la suficiente capacidad para albergar a sus descendientes¹⁰. No se puede negar que el modelo familiar de los Tayá se arraiga en el sistema de *pater familias*, tanto en su casa como en el taller, algo propio del ochocientos; el padre como cabeza de la misma provee, dictamina y conserva la memoria familiar. Inexorablemente, a su muerte, su primogénito del mismo nombre tomaría el relevo.

10. El panteón familiar corresponde al número 106 de la agrupación segunda en la vía San José del Cementerio del Montjuic.



FIGURA 3. PANTEÓN FAMILIAR DE LA FAMILIA TAYÁ EN EL CEMENTERIO DE MONTJUIC. Fuente: Teresa Tayá

Centrándonos en su faceta como hombre de negocios, Tayá supo posicionarse rápidamente en el sector, poseyendo un comercio de muebles y decoración relevante en el panorama de la Barcelona burguesa, que contó inevitablemente con el beneplácito de los clientes más exigentes de la ciudad. Avala lo expuesto hasta aquí, que en el año 1863 el taller se encontrara localizado en la popular y céntrica calle de Baños Nuevos siendo un «gran taller de ebanistería, tapicería, carpintería y sillería [además de] construcción y depósito de muebles de lujo y demás clases.

Sillerías de tapicería, de junco y de rejilla»¹¹. Además, ejercían de tasadores aprobados por el gobierno de muebles, ropas y adornos.

Indudablemente la casa de muebles y decoración de José Tayá gozaba del favor de los barceloneses pues era

uno de los establecimientos que más llaman la atención en Barcelona [...] Cuantas personas transitan por aquel sitio se detienen frente a aquella tienda, contemplando el rico mobiliario expuesto, admirándoles el exquisito gusto artístico que desde la suntuosa cama al sillón se observa¹²,

y se le reconocía públicamente su aportación en el arte del mobiliario¹³ junto a mueblistas como Busquets, Pons y Ribas, o Francisco Vidal.

El historiador, crítico y publicista, Salvador Sanpere y Miquel, sentenciaba en las conferencias del Ateneo Barcelonés, en 1889, que «delante de aquellos muebles del señor Tayá, que no parecía sino que habían sido vaciados en un molde por la maravillosa ejecución de sus líneas, decía que el señor Tayá tenía en sus talleres ebanistas que podían competir con los mejores del mundo»¹⁴. Sin lugar a dudas, la tienda de José Tayá iba más allá de la simple venta de muebles salidos de su propio taller, puesto que estaba concebido como un establecimiento de decoración e interiorismo donde también destacaban los trabajos de tapicería y ejercía de espacio expositivo para otros artistas locales¹⁵.

La prosperidad del negocio de los Tayá y su introducción en el comercio y venta de maderas fueron las causas más que probables de los distintos espacios que ocuparon en la ciudad. Iniciado el negocio en la calle de Baños Nuevos número 5, en la década de 1885 se establecieron en el número 30 de la calle de Fernando, no muy lejos del taller obrador originario. En 1886, manteniendo aún la tienda principal en el centro de la ciudad, la prensa se hace eco del traslado de la sucursal de maderas finas que poseían en la vecina villa de Gracia, pasando de la calle de San Joaquín a la Travesera¹⁶. Diez años más tarde un nuevo traslado les llevó de esta dirección a unos «espaciosos locales de la calle culebra 14»¹⁷.

Sin embargo, fue en el otro extremo de la ciudad, en los límites de las calles Tamarit, Manso y Viladomat, en el barrio de Pueblo seco, donde se estableció definitivamente la vida y negocio de maderas al por mayor de los Tayá. Es evidente que la localización no era baladí. No debemos olvidar que 1854 fue una fecha clave para

11. Caballero, Marty: *Anuario general del comercio, de la industria y de las profesiones [...]*. Madrid, Redacción-Imprenta-Oficinas del anuario, 1863, pp. 398, 778, 1009, 1011, 1045, 1049.

12. «Crónica», *La Vanguardia*, n.º 597 (diciembre 1885), p. 6.

13. *La ilustración española y americana*, XLVII (diciembre 1888), p. 367.

14. Sanpere y Miquel, Salvador: «Las artes industriales», *Conferencias dadas en el Ateneo Barcelonés relativas a la Exposición Universal*. Barcelona, Tipolitografía de Busquets i Vidal, 1890, p. 598.

15. *La Dinastía. Diario político, literario, mercantil y de avisos*, n.º 3588 (marzo 1890), p. 2, y *La publicidad: Eco de la industria y del comercio, diario de anuncios, avisos y noticias* (marzo 1889), p. 2.

16. *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, n.º 293 (octubre 1886), p. 8370.

17. *La publicidad: Eco de la industria y del comercio, diario de anuncios, avisos y noticias*, n.º 6218 (febrero 1896), p. 1. «Francisco Giner 14 (abans Culebra), Cosme Banyeras, sol·licita permís per col·locar un rètol sobre la porta de la botiga amb la inscripció: Almacén de Maderas finas José Tayá», 1896. Arxiu Municipal del Districte de Gràcia (AMG). Caixa-1982.

la nueva configuración de la ciudad, puesto que se empiezan a demoler las antiguas murallas. Este espacio se convirtió en un primer ensanche –anterior al proyectado por Idelfonso Cerdà–, que conectaba directamente con el puerto, facilitando la llegada de los cargamentos de madera (FIGURA 4).

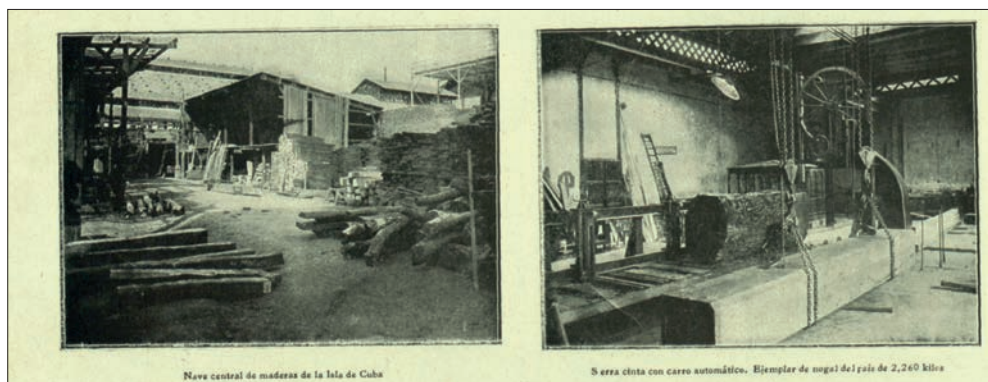


FIGURA 4. ESPACIOS DE LA MADERERA DE LA CASA TAYÁ. Fuente: *Mercurio. Revista comercial Ibero-Americana*, n.º 100 (1910)

Muy posiblemente, la razón social se mantuvo en la calle Fernando hasta la liquidación del negocio de muebles; acontecimiento que tuvo lugar en marzo de 1898. Curiosamente, en este mismo período, y reforzando la necesidad de aproximarse a la zona más industrial del puerto, se anunciaba en la prensa el traslado del almacén situado en la céntrica calle del Pino a una nueva ubicación a la calle del Carmen para comercializar maderas al detalle. Sea como fuere, a partir del siguiente año, de los almacenes de madera se localizaban en los terrenos colindantes a las calles Tamarit, Viladomat, Manso, Borrell y Floridablanca, ocupando lo que hoy serían dos manzanas del ensanche. También el inmueble que ocupaban los Tayá como domicilio particular se localizaba en estos terrenos, teniendo acceso por la calle Tamarit¹⁸. Además, también conocemos que a principios de los noventa se solicitaron los permisos al consistorio para poder establecer dos cobertizos en el interior de la manzana de la finca de la calle Tamarit para depositar las maderas (FIGURA 5). La concesión del permiso fue un trámite largo y lento que se consiguió en 1896, aunque un año más tarde una denuncia los obligó a derruir uno de los tres cobertizos pues habían construido uno sin la consiguiente y necesaria autorización. La ampliación y nuevas construcciones de cobertizos para el almacenamiento de maderas fue constante hasta 1905. La solicitud más antigua localizada hasta el momento está fechada en 1866. En ella se solicitaba permisos para construir 8 casitas, con sus accesorios, pozos, lavaderos, excusados y cuadras además de dos cobertizos para disponer talleres de ebanistería «arte al que se dedica el exponente»¹⁹.

18. Inicialmente, el primogénito ocupaba el principal, acogiendo a su hermana soltera Josefa. Los otros dos hermanos, Ricardo y Antonio, ocupaban el primer y segundo piso respectivamente.

19. Arxiu de la Corona d'Aragó (ACA), Diversos, comandancia, ingenieros. 049, exp. 21, leg. 49.

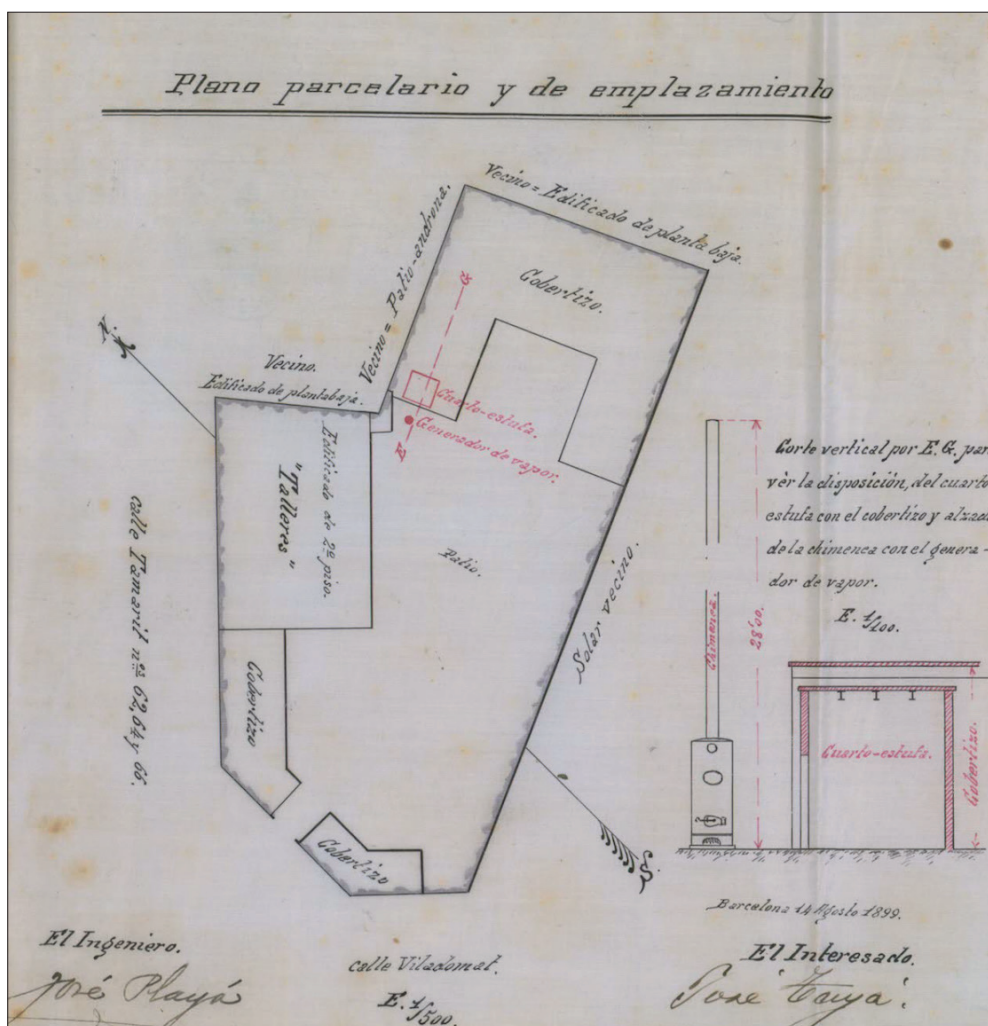


FIGURA 5. PROYECTO DE MEJORA DE LOS TALLERES, 1899. Fuente: Archivo Municipal Contemporáneo de Barcelona

La industria y comercialización de maderas de todo tipo se mantuvo después de la muerte del patriarca (FIGURA 6). A partir de su deceso en 1909, los tres hijos varones José, Ricardo y Antonio Tayá Raich, convinieron establecer una sociedad mercantil colectiva para seguir con «el comercio de maderas a que se hallaba dedicado su difunto y estimado padre»²⁰. Entre las disposiciones que se acordaron la primera y principal fue que se actuaría bajo la razón social de «Hijos de José Tayá», con domicilio en Barcelona. El negocio se centraría, como ya venía siendo, en el comercio de maderas y corte de chapas a cuchilla. Se partía de un capital social que ascendía a 505193 pesetas y 28 céntimos y estaba constituido por mercancías, máquinas, mobiliario y créditos a partes iguales, y cada uno de los socios ponía a disposición las fincas procedentes de la herencia paterna donde tenían establecidos los negocios. A cambio se les abonaba una compensación económica anual. Los largos pactos

20. AHPB, Not. Leopoldo Rodés Campderá, Protocolo de 1909, tomo I, fol. 87ov.

familiares no dejaban nada al azar. Se suscribía la duración de la sociedad por tiempo indefinido hasta el aviso de uno de los socios por escrito y con un año de antelación de finiquitar el acuerdo, dando la posibilidad de continuación para los otros hermanos. La gerencia se estipuló por orden de progenitura²¹ y se prohibió «dedicarse personalmente a ninguna clase de industria o comercio, fuera del que es objeto de la compañía, como también intervenir en negocios o operaciones iguales o análogas a las que constituye su fin social»²². Se reservaban la posibilidad de disponer de 30.000 pesetas al año a cargo de sus respectivos beneficios para sus atenciones personales, establecían cuentas y balances anuales, porcentaje de las amortizaciones, reparto de beneficios y pérdidas, etc.



FIGURA 6. ANUNCIO PUBLICITARIO DE LA CASA JOSÉ TAYÁ, C. 1905. Fuente: Colección Rosa M. Creixell

Después de muchos años dedicándose a la compra y venta de maderas, los hermanos Tayá decidieron diversificar sus intereses y probar fortuna en nuevos negocios. Así, además de las maderas, la inversión en minas, fábricas de papel, barcos y el diario *La publicidad* fueron algunos de sus activos, siendo estos dos últimos los más importantes. Aun así, nos gustaría señalar que según E. García²³, el negocio naviero se inició cuando, en 1915, Antonio Tayá apostó por comprar un primer barco para destinarlo al transporte de las maderas adquiridas. Fue una apuesta arriesgada que fructificó con éxito, llegando a poseer una flota de 12 naves,

21. Su primogénito José Tayá Raich se mantuvo en el cargo hasta su muerte en 1913.

22. AHPB, Not. Leopoldo Rodés Campderá, Protocolo de 1909, tomo I, fol. 87ov.

23. García Domingo, Enric: *op. cit.*, p. 58.

entre barcos y veleros. La posesión de este patrimonio desembocó en la creación, en solo dos años, de la «Tayá Line», destinada al transporte de personas y mercaderías en distintas rutas marítimas: Cuba, Nueva York, Alejandría, Las Palmas, Puerto Rico, Santo Domingo²⁴; rutas que se ampliaron con los años a Liverpool, Génova, Marsella, Sète, y Portugal.

La ampliación de la flota naviera fue una constante hasta su desaparición, poseyendo algunos de los buques más lujosos del momento. Entre ellos cabe destacar el vapor «José Tayá», botado en 1920 y construido en los astilleros Euskalduna, definido en la prensa del momento como una obra maestra. Los hermanos Tayá, Antonio y Ricardo encargaron su decoración al ebanista Gaspar Homar, reputado mueblista entre la burguesía decimonónica. *La publicidad* describía con detalle el interior de la nave, haciendo hincapié en el confort y el lujo pues

Todo con camarotes exteriores con dos literas metálicas cada uno, agua corriente en los lavabos, instalación eléctrica y un amplísimo comedor con mesas sueltas para el restaurant del buque. El comedor da un espléndido hall con una cúpula de cristales magnífica y elegante decorado en todas sus dependencias, de una manera especialísima la primera clase, bajo la dirección de don Gaspar Homar cuyo *savoir faire* y arte es de sobras conocido para que nosotros tengamos que hacer su elogio.

Dos escaleras de caoba interiores conducen a la toldilla superior, a un saloncito de señoras, otro saloncito biblioteca y un espléndido salón central, magníficamente decorado. Estos tres departamentos dan al paseo de bolos, donde se halla, para el servicio de los pasajeros, la telegrafía sin hilos, y unos camarotes individuales de preferencia, con cuarto de baño lavabo y wáter-closet, pudiendo descender por una escala exterior a la cubierta principal del buque²⁵.

La historia empresarial de los Tayá tocaría a su fin con la muerte de Antonio Tayá en 1948. Sin embargo, es necesario advertir que el declive de la Casa Tayá se empezó a forjar veinte años antes, donde se sucedieron desgracias personales, como el suicidio de Ricardo, algunos infortunios, como naufragios de algunos de sus barcos, malas decisiones empresariales, constantes pleitos y denuncias de trabajadores y problemas sindicales. En definitiva, aspectos todos ellos que llevaron a una merma económica que les precipitó inexorablemente a una bancarrota, escenificada finalmente en la suspensión de pagos en el año 1924²⁶. A pesar de los rumbos comerciales que la empresa había tomado bajo la dirección de los hijos de José Tayá es importante insistir en el hecho de que nunca se abandonó totalmente el negocio de la madera. Siendo siempre, además, un referente dentro del gremio de importadores y exportadores de madera de la ciudad.

Respecto a la clientela tenemos, gracias a algunas facturas localizadas, varios nombres que poco nos descubren. Pedro Domenech, Aureliano Moreno Ortega o Manuel Comas, por ejemplo (FIGURA 7). Muy posiblemente Pedro Domenech, quien

24. *Idem*, p. 58.

25. «Una gran vía transatlántica. El primer viaje del vapor "José Tayá" a la Habana», *La publicidad: Eco de la industria y del comercio, diario de anuncios, avisos y noticias*, n.º 101 (febrero 1920), p. 4.

26. La prensa dedicó distintos días a dicho asunto. *El Diluvio*, n.º 241 (octubre 1924), p. 13.

fuera el presidente de la Sociedad de Crédito Español, que obtuvo la concesión del Hotel Internacional, si atendemos a los adjetivos con que se reseña la noticia en la prensa de la época donde lo señalan como el cliente destinatario de unos lujosos muebles salidos del taller de los Tayá. Respecto al tercero, el hecho que en la minuta se estén facturando muebles en distintos años, y repitiendo iguales tipologías, nos hizo pensar rápidamente que este pudiera tratarse del arquitecto Manuel Comas y Thos, célebre por la dirección de algunas casas destinadas a la burguesía de la ciudad. La inclusión de una nota al final de la factura, donde se pone de manifiesto que existía un trato o relación profesional entre ellos, nos alentó a buscar entre la documentación el nombre del arquitecto que firmaba las tramitaciones de sus licencias municipales. Se pudo afirmar que se trata de dicho arquitecto y confirmado así que también fue el comprador de esos muebles.

Barcelona 22 de Diciembre de 1887

MUEBLES Y PAPIERERÍA

FERNANDO VII

à JOSÉ TAYÁ

Tr. Manuel Comas Debe:

			PESETAS	C ^o	PESETAS	C ^o
1890	Diciem.	31	1 sillon en seda color cuatravala	150	.	
1891	Diciem.	7	2 butacas forro peluche hilo	160	.	
		31	2 sillones en blanco y ferrados.	105	.	
			1 canifa reps con su pasamaneria	80	.	
1892	Diciem.	31	10 sillones mojal cuero repujado.	375	.	
			1 pedestal	30	.	
1894	Agosto	25	2 sillones tapizados de moleskin	500	.	
	Octubre	3	restaurar 1 mesa despacho.	78	.	
	Novbre.	14	1 sillón despacho tapiz. moleskin	175	.	
1895	Ebril	17	1 mesa centro mojal mármol verd.	60	.	
			Son Ptas. l. b.		1713	.

Jose Tayá

No liquidamos hasta el día 16. Enero 1897. aunque esta factura deba equitativa a Pedroja (de cuenta a' el = 2.061' Nueva Dos colita a' el = 2.755' 25 y la resp. a' mi = 1.713' 00 de Pedroja el saldo 12' 75 y quedamos liquidados.

FIGURA 7. FACTURA DE LOS TRABAJOS REALIZADOS A MANUEL COMAS, 1896. Fuente: Todo Colección

La familia del industrial textil José Maragall, padre del poeta Joan Maragall, también fue cliente de la casa Tayá²⁷. En su archivo particular se conservan tres presupuestos, para vestir salón, despacho, sala de confianza, dormitorio y comedor. Entre las tipologías de muebles adquiridos, se encuentran distintos tipos de asientos, marcos, dos étagères²⁸, una para el salón y otra para la biblioteca del despacho, así como una cama, distintos pufs, una mesa para el comedor, con su correspondiente bufet y trinchante. La propuesta decorativa incluye también tapicerías para vestir los balcones de las distintas habitaciones y los asientos.

A pesar de que ni en los presupuestos ni en la factura se indica el destino de dicho encargo, la fecha de los mismos nos permite pensar que fueron realizados con motivo del enlace del poeta con Clara Noble²⁹. Es importante apuntar que mientras los presupuestos están dirigidos a nombre de Joan Maragall, fechados a principios del mes de octubre de 1891, la factura final, a principios del siguiente año, está a nombre de su progenitor, quien debió asumir el alto coste del encargo. No sería extraño que estos muebles fueran realizados para su primera residencia de casados y años más tarde vistieran su hogar definitivo, su casa-torre en el barrio de San Gervasio, a la que el joven matrimonio se trasladaría en 1899; ocho años después de su enlace.

Las distintas propuestas realizadas no difieren en exceso, si no es por el número de piezas de un mismo prototipo o por el cambio de modelo propuesto en el caso de algunas tipologías (FIGURA 8). Un aspecto interesante a destacar que revelan estas distintas opciones decorativas es la existencia de un catálogo de la firma Tayá, que aun desconociéndolo, se hace evidente por las anotaciones existentes en los presupuestos. La mayoría de las tipologías están explicitadas aludiendo a una referencia fotográfica. Muy posiblemente fuera un catálogo amplio y extenso, muestra de la importancia de la casa comercial de muebles y tapicerías que regentaban José Tayá y sus hijos, puesto que se indica un cortinaje con el número 2185 y en lo referente al mobiliario encontramos un bufet con el número 571. Además, cabe pensar que recogía dicho catálogo las últimas novedades del mercado. Tanto en la factura como en la propuesta aparecen mencionadas dos sillas Maria Antonieta, muy posiblemente siguiendo el modelo presentado en 1880 por el francés L. Simon en su catálogo comercial³⁰. Y en lo referente a los asientos, en la sala de confianza se vistió con un confidente³¹, un *tête à tête*³², cuatro sillas, dos taburetes angulares dorados y dos banquetas³³.

27. Sala, Teresa-M.: «El parament interior de la Casa-Torre dels Maragall», *Rev. Haidé*, 2 (2013), pp. 43-52.

28. «Mueble de rangement ou d'exposition pour les objets spécifiques ou divers, constitué par un corps ouvert, à tablettes superposées [...]». Reynies, Nicole de; Chastel, André: *Mobilier domestique. Vocabulaire typologique*. Paris, Imprimerie National, 1987, p. 580.

29. El enlace tuvo lugar el 29 de octubre de 1891.

30. Puesto que también se citan en este mismo espacio un conjunto de sillas nos parece más factible que para este modelo se estén refiriendo a un modelo tapizado, más acorde con los gustos del momento, que al modelo original de silla Maria Antonieta. Reynies, Nicole de; Chastel, André, *op. cit.*, pp. 49, 81 y 165.

31. «Siège constitué de deux sièges juxtaposés en sens inverse, les dossiers dessinant généralement un S. Les dossier es plein ou en rampe. La siège peut être confortable». Reynies, Nicole de; Chastel, André, *op. cit.*, p. 170.

32. «Canapé dont le dossier comporte une courbe concave ou un appui horizontal au centre mettant en valeur les deux parties latérales (du dossier)», *Idem*, p. 156.

33. Archivo Maragall (AM). Mrgll-Arx 1/1/3-2, «Pressupostos i factures de mobles José Tayá».

MUEBLES Y TAPICERIAS
30. FERNANDO VII, 30.

José Tayá

*Presupuesto n.º 3 para el Sr. Juan Maragall
acordado definitivamente*

Barcelona 3 de Octubre 1891.

<i>Salon</i>					
1	Sofá moza			400	
6	Sillones	a	200	1200	
2	Sillas		100	200	
1	Bufole			300	
1	Marco sobre sofá			500	
1	Etegere			275	
2	Cortinajes completos p.º salon	a	600	1200	
2	" " portier		400	800	
2	Tap. bordados			300	
	Dorado de dichos muebles			525	
	Adornos p.º cambio tapiceria en peluche			250	6450
<i>Despacho</i>					
1	Etegere biblioteca			175	
1	Alfaja recta			150	
2	Sillones	a	75	150	
2	Caburetes		50	100	
3	Banquetas n.º 467		125	375	875
<i>Sala Confianza</i>					
1	Confidente			200	
1	Esti a.º telé			200	
	Sumas a la cuenta			400	7975

FIGURA 8. PRESUPUESTO REALIZADO PARA EL AMUEBLAMIENTO DE LA CASA DEL POETA JOAN MARAGALL, 1891. Fuente: Archivo Maragall

La casa Tayá no se limitaba a los clientes locales sino que comercializó tanto muebles como maderas en el resto de la Península. Cuenta de ello da, por ejemplo, el pleito por rescisión de partida de bienes entre los herederos de Enrique del Álamo Collado, rico hacendado en la población granadina de Loja. Los litigantes agraviados aportaron extractos de cuentas que la casa Tayá le había facturado al difunto, entre 1887 y 1889, en concepto de diversas partidas de muebles para demostrar que lo

percibido no se ajustaba al valor real de la herencia. Sea como fuere interesa sobremanera la descripción relativa al trabajo de la casa barcelonesa pues se indica que entre las obras se construyó «un magnífico oratorio, amueblándolo con verdadero lujo, como demostraba la cuenta del fabricante de Barcelona, José Tayá, relativa sólo a los muebles del salón, gabinete y algunos otros, que importaba 14387 pesetas 83 céntimos [...]»³⁴. Montante elevado sin lugar a dudas. Además de los clientes particulares debemos destacar, ya en el período de los hijos y como proveedores de madera, al consistorio barcelonés como uno de sus clientes³⁵.

Afortunadamente, más allá de las referencias documentales halladas que nos permiten una mejor aproximación a la clientela, también podemos congratularnos de la localización de algunas piezas que, sin estar firmadas, por su dominio técnico, la calidad de sus materiales, su estilo artístico, nos atrevemos a afirmar que son creaciones realizadas en los talleres Tayá. Refuerza esta hipótesis el hecho que se conservan en el ámbito familiar de las distintas ramas descendientes de los Tayá Raich. Se trata de una caja fuerte construida a manera de chifonier, un revistero de arquitecto, dos sillas y un buffet, piezas que se pueden fechar en torno a 1870-1890 (FIGURA 9).



FIGURA 9. REVISTERO DE ARQUITECTO REALIZADO EN MADERA DE CAOBA, C. 1890-1900. Fuente: Teresa Tayá

34. «Recisión de partición de bienes», *Jurisprudencia civil*. Tomo LIV, vol. II, Madrid, Hijos de Reus, 1916, p. 557.

35. *Gaceta municipal de Barcelona*, n.º 17 (abril 1915), p. 8.

El conjunto de estos muebles comparte una serie de características estilísticas y constructivas, pues todos ellos están realizados con la misma madera rojiza de gran belleza y calidad. Sin lugar a dudas madera de caoba. También presentan la misma idiosincrasia estilística, enmarcándose en el eclecticismo más puro, donde sobresalen las cariátides, las columnas acanaladas, los elementos vegetales, botones en forma de flor, tondos o enmarcados geométricos, todo de regusto renacentista, muy de moda en los interiores burgueses decimonónicos. Muy especialmente en el caso del bufet, la pieza más destacable de todo el conjunto.

Reinterpretando los modelos franceses del período renacentista, el bufet presenta una estructura arquitectónica con dos cuerpos ricamente tallados (FIGURA 10). El superior presenta tres columnas decorativas con forma de cariátide que sostienen la cubierta del mueble formada por un gran friso compuesto de tres cenefas (FIGURA 11). Dos con motivos de composición arquitectónica y una central, más ancha, ricamente tallada con finos elementos vegetales que se unen en el centro con dos grifos que sostienen una cartela, destinada a contener el escudo o las iniciales del posible propietario. El cuerpo inferior presenta dos cajones en su cintura y dos puertas que, a su vez, esconden una serie de cajoncillos (FIGURA 12). La ornamentación tallada se desarrolla en la superficie de los dos cajones, representando dos quimeras en cada uno, en los montantes que dividen los cajones y puertas de este cuerpo donde se han tallado las cabezas de unos lebreles y otros elementos renacentistas, así como en los paños de las puertas. Destacar que el montante intermedio en realidad esconde unos cajones secretos a los que se accede manipulando la cabeza del lebrele³⁶. Estas piezas conservadas nos permiten corroborar las afirmaciones de la época que describen las muebles salidos de sus talleres como obras de gran nivel tanto decorativo como técnico. Además son un claro ejemplo de las formas y tipologías imperantes en la producción de los talleres de ebanistería durante las últimas décadas del siglo XIX y primeras del siglo XX; siendo una libre reinterpretación de los estilos del pasado que dieron lugar al eclecticismo.



FIGURA 10. ARMARIO BUFET, C. 1880-1890.
Fuente: Andrés Espinós Tayá

36. Este montante se abre como si fuera una pequeña puerta y deja al descubierto 4 pequeños cajones. El complicado y sofisticado mecanismo realizado en latón se puede admirar sacando los cajones superiores. Durante la guerra se perdió parte de la cajonería interior de la puerta izquierda, siendo ahora unos simples estantes.



FIGURAS 11 Y 12. DETALLES CUERPO SUPERIOR Y INTERIOR BUFET, C. 1880-1890. Fuente: Andrés Espinós Tayá

Retornando a la comercialización de madera debemos indicar que, como sucedía con la venta de muebles, esta no se limitaba a la ciudad de Barcelona, puesto que se constata que se establecieron en distintas ciudades españolas. En Valencia, Sevilla, Alicante, Bilbao poseían almacenes y agencias de venta. En Madrid, Zaragoza y Palma de Mallorca, solamente oficina de venta. En Cartagena, sabemos que el Sr. Joaquín Pascual era su representante y en Madrid, bajo la representación de Juan Ramírez, se ubicaban en la calle Luis Vélez de Guevara. En la primera década del siglo XX en el encabezamiento de sus cartas comerciales se indicaba representación en Pasajes en la provincia de Guipúzcoa y Cádiz, pero no se aludía a Zaragoza, Alicante o Palma de Mallorca. En cambio sí que se indicaba Lisboa. En lo referente al extranjero, conocemos la venta e incautación de 110 cajas de chapas de maderas con destino a la *Custom House* de Liverpool, en 1918³⁷.

Más fortuna depara, a diferencia de lo que sucede con la clientela, la información que disponemos sobre la adquisición de la madera por parte de la compañía. La importancia de la Casa Tayá y su negocio de maderas los llevó a expandirse por otras ciudades, tanto extranjeras como españolas. Tal y como desvela Enric García, partiendo de las fuentes documentales del archivo familiar, «tenían dos sucursales en el extranjero: una en Nueva Orleans para la madera norteamericana y otra en Budapest (Hungría); que cubría el área de los Balcanes y que disponía de un almacén

37. La *Custom House* o casa de la aduana, es un edificio neoclásico construido entre 1781 y 1791, originariamente sede de la aduana del puerto de Dublín. AHPN, Not. Leopoldo Rodés Campderá, Protocolo de 1919, fol. 4779r.



FIGURA 13. PRIMERA PÁGINA DEL FOLLETO DE MADERAS Y PRECIOS DE LA CASA TAYÁ, C. 1900-1909.
Fuente: Colección Rosa M. Creixell

en Fiume, un buen puerto para dar salida a las maderas de Centroeuropa»³⁸. También podemos matizar, gracias a un folleto comercial del negocio, que Eslovenia, y Cuba fueron dos de los países proveedores de maderas finas para el negocio familiar (FIGURA 13). De la primera llegaba el roble y el olmo. De Hungría el fresno y de Cuba maderas más exóticas como la caoba, cedro, cañafistula, ocuje, uvillas, mulato, jocuma, atia y ayúa. En los primeros tiempos, adquirieron madera en hojas de la comuna de Yrvy, pequeña población en la îlle de France, que pasó en 1860 a formar parte de la capital francesa³⁹. Parte de la madera llegó a través de puertos franceses

38. García Domingo, Enric: *op. cit.*, p. 29.

39. *El diluvio: diario político de avisos y noticias y decretos*, n.º 16 (enero 1884), p. 442.

e italianos, como Marsella, Liorna o Génova⁴⁰. Finalmente, indicar que otro punto estratégico en la compra de madera fueron las colonias españolas en el puerto de Guinea, aspecto que debe ser estudiado con más profundidad, si consideramos que llegaron a importar cargamentos de 2 a 3000 toneladas⁴¹.

La importancia y extensión de la empresa se evidencia también en el alto número de procuradores de tribunal que, como gerente y primogénito, designó José Tayá Raich. Otorgó poderes para actos de conciliación, contenciosos administrativos, juicios, embargos y todo tipo de asuntos judiciales y extrajudiciales a individuos de Barcelona, Madrid, Valencia, Pamplona, Vitoria, Burgos, San Sebastián y Sevilla⁴².

El gran desarrollo y los rápidos cambios acaecidos en la industria a partir de la segunda mitad del siglo XIX, como es bien conocido, propició una cierta institucionalización de las muestras de productos y manufacturas a través de la organización de exposiciones de arte e industria, tanto a nivel nacional como internacional. Certámenes que se convertían en el escaparate público ideal para dar a conocer los adelantos del comercio y el poder industrial, tanto del país organizador como de aquellos expositores de los más diversos ramos que participaban.

En el ramo de la carpintería y ebanistería que se exhibía en estas muestras, la presencia de los productos surgidos de los talleres de los Tayá fue habitual. Así, en la Exposición General Catalana, celebrada en 1871, se presentó una cómoda y un armario, que consiguió el beneplácito de los cronistas por su elegancia y buen gusto, según la extensa crónica que se ofrecía en *La ilustración española y americana*⁴³. También el periódico *El Cascabel* describía extensamente algunos de los objetos pertenecientes al ramo de la carpintería, ebanistería, tornería y demás trabajos de carpintería fina. Nuevamente, se señala y reitera el buen gusto de las piezas presentadas por Tayá, Bonastre, Guitó o Pons y Ribas, además de los billares Amorós. Todos ellos compitiendo en calidad con los muebles extranjeros⁴⁴. Seis años más tarde volvieron a figurar entre los expositores del mismo certamen destinado a mostrar las excelencias del arte y la industria catalana, donde presentó muebles de ebanistería de lujo⁴⁵. La casa Tayá como miembro del Instituto del Fomento de Trabajo Nacional participó en algunos de los certámenes que dicha institución organizó. En el segundo, celebrado en 1884, presentó una arquilla y un pedestal de nogal, además de una jardinera con un jarrón artístico. La presencia constante de José Tayá, junto a nombres como los hermanos Busquets o Francisco Vidal, dan buena cuenta del nivel de sus aportaciones en el campo del mueble y su importancia como industrial de la madera, siendo laureado con la medalla de plata

40. En la llegada al puerto de Barcelona se consigán distintos cargamentos de madera para la casa Tayá: «18 cajas de maderas» el 11 de abril de 1896 o «5130 piezas de madera» en agosto del mismo año. *La publicidad: Eco de la industria y del comercio, diario de anuncios, avisos y noticias*, n.º 6272 (abril 1896), p. 4; n.º 6403 (agosto 1896), p. 4.

41. «L'objectiu era, naturalment, la fusta, «que existe en enormes cantidades en el continente [...] es susceptible de un gran consumo en España de millares de toneladas especialmente para la fábrica de chapas más que para gastar en macizo (la única fábrica de chapas en España es la nuestra)». García Domingo, Enric: *op. cit.*, pp. 160-161.

42. AHPB, Not. Leopoldo Rodés, Protocolo de 1909, núm. 223, fol. 907r-909r.

43. «La exposición catalana. II», *La ilustración española y americana*, XXXVI (noviembre 1871), p. 538.

44. *El cascabel*, n.º 777 (diciembre 1871), p. 69.

45. *Catálogo general de los objetos que figuran en la manifestación de productos catalanes de ciencias, letras y bellas artes, agricultura e industria*. Barcelona, Imprenta de Salvador Manero, 1877.

por algunas de las creaciones presentadas⁴⁶. Concretamente recibió dicha medalla por una arquilla de nogal, un pedestal elaborado con el mismo tipo de madera y una jardinera con un jarrón artístico.

Debemos destacar, también, su presencia en las de carácter internacional, donde hay que preponderar la Exposición Universal de 1888 en Barcelona, así como la exposición Colombina, celebrada en Chicago en 1883. Muestra, esta última, que no estuvo exenta de dificultades. Sin lugar a dudas, la participación en estos eventos industriales les permitía conocer de primera mano los últimos avances del sector en lo referido a modas, gustos y técnicas, además de establecer conexiones de carácter internacional.

La exposición Universal de 1888, con recinto expositivo de 465.000 metros cuadrados, fue un acontecimiento trascendental para la Barcelona finisecular. El espacio destinado a los pabellones de la provincia de Barcelona ocupaba 11.200 metros cuadrados repartidos en siete naves, lo que evidenciaba la importancia de dicha provincia si consideramos que el resto de territorio español ocupaba una superficie que no llegaba a la mitad. La exhibición contó con un nutrido grupo de industriales del ramo del mueble, entre los que cabe destacar a Francisco Viñas, Francisco Vidal, Bonastre y Feu o Pons y Ribas además de José Tayá. La representación de la Casa Tayá se desarrolló en distintos espacios del recinto. En el palacio de las ciencias José Pedro Rodó de Sabadell presentó un sillón cama del que se indicaba en el catálogo oficial que José Tayá era representante. También aparece reseñado en el apartado de maderas finas, que se localizaban al aire libre en los jardines del complejo expositivo, y en el palacio de la industria ocupando el stand número ocho, muy próximo al de José Ribas.

La prensa local destacaba en los diseños y muebles presentados en el certamen por la Casa Tayá por «sus elegantes y bien dispuestas instalaciones, ya en forma de salón, ya de dormitorio muebles en los que admirar riquezas en sus materiales, gusto exquisito en sus dibujos y sobre todo perfección esmeradísima»⁴⁷. Aspecto que los hacía, siempre según la prensa barcelonesa, superiores a las manufacturas extranjeras. Para la casa de muebles de lujo y ebanistería de los Tayá este certamen supuso un reconocimiento público a su trayectoria. Fueron junto al marqués de Campo, por su pabellón⁴⁸ y el taller Vidal por sus muebles, distinguidos con la medalla de oro por sus propuestas estilo neorrenacimiento⁴⁹. El jurado del certamen reconocía así «su esmerada construcción, buen gusto en la talla y la importancia del establecimiento»⁵⁰ (FIGURA 14).

46. «Distribución de premios», *La Vanguardia*, n.º 207 (mayo 1885), p. 2855.

47. «La Exposición Universal de Barcelona», *La república. Órgano del consejo federal*, n.º 14010 (agosto 1888), p. 1.

48. Franco, Borja; Creixell, Rosa M.: «El Chalet del Marqués de Campo en la Exposición Universal de Barcelona de 1888: aspectos sobre coleccionismo y ostentación nobiliaria a finales del siglo XIX», *Ars Longa: Cuadernos del arte*, 24 (2015), pp. 153-169.

49. «Impresiones de la Exposición Universal de Barcelona», *La ilustración ibérica. Seminario científico, literario, artístico*, n.º 302 (octubre 1888), pp. 647-651.

50. Lacal, Saturnino: *El libro de honor. Apuntes para la historia de la exposición universal de Barcelona*. Barcelona, Tipografía Fidel Giró, 1889. «José Tayá de Barcelona, demuestra con sus muebles que presenta, el especial gusto que le distingue [...] En su gran de instalación figura un elegante y rica sillería, un aparador de nogal admirablemente tallado, un espejo con marco estilo renacimiento, una mesa de centro y un estante para piezas de música. Esta

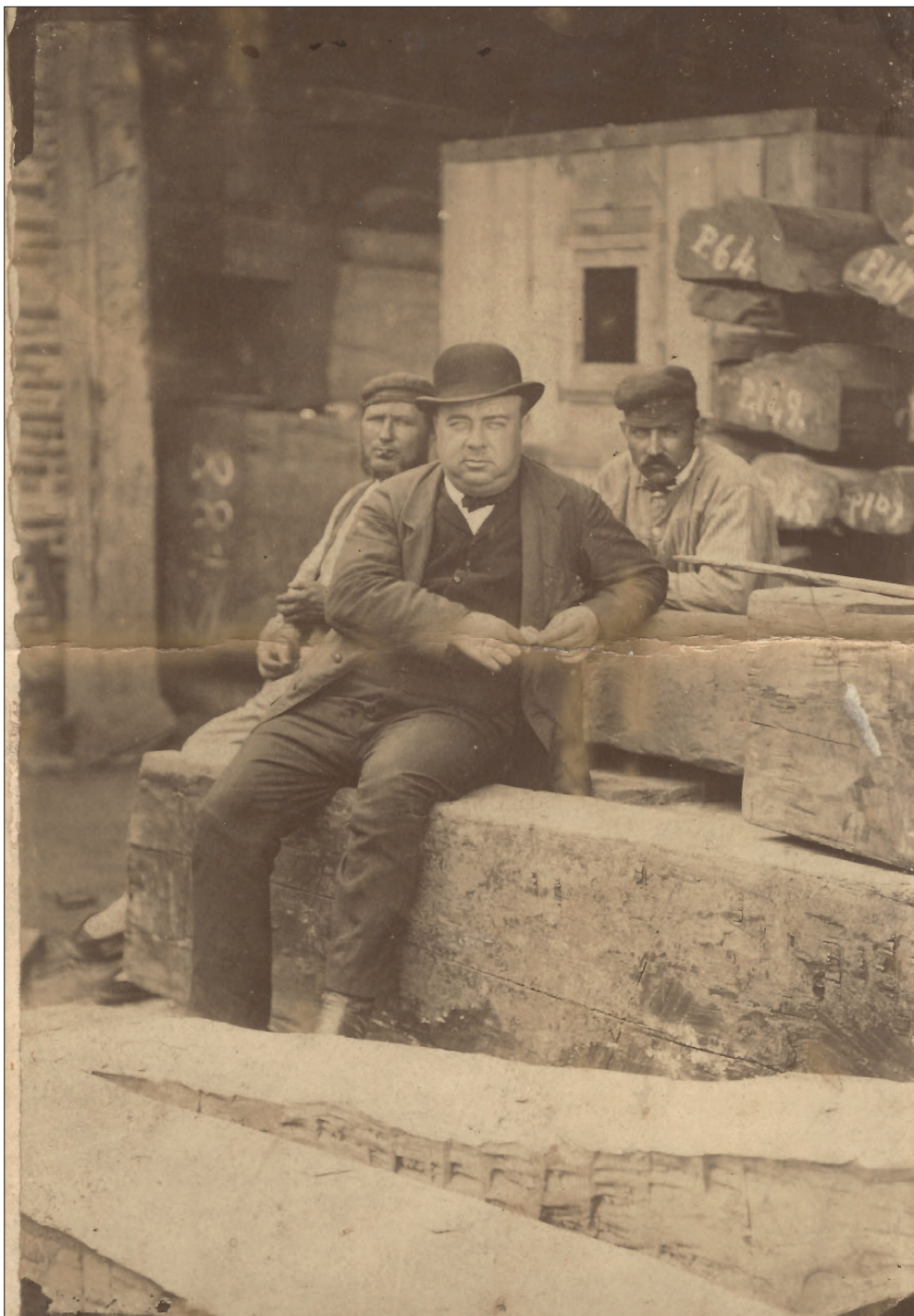


FIGURA 14. JOSÉ TAYÁ Y DOS OPERARIOS EN LAS INSTALACIONES DE SU ASERRADERO, C. 1880.
Fuente: Teresa Tayá

inteligente industria merece ostentar el título de maestro ebanista, ya que a ello darle derecho especial el gusto que se observa en sus obras». *La ilustración. Revista Hispano-Americana*, n.º 427 (enero 1889), p. 7.

A finales de ese mismo año, la prensa británica empezó a publicitar una exposición de arte y manufacturas españolas⁵¹, que se exhibiría en el West Brompton siguiendo la estela de las muestras en homenaje a Italia y Estados Unidos que se habían celebrado en años anteriores. El éxito de las dos anteriores muestras de industria y bellas artes no acompañó al proyecto español, capitaneado por un grupo de nobles residentes en Londres y presidido por el Duque de Wellington por estar en posesión del título de grande de España. Ni la prensa española, de gran dureza en su análisis, ni la inglesa, que destacó especialmente las fuertes pérdidas económicas, pudieron ocultar el fracaso del evento; aspecto que no debe de extrañar al lector si atendemos al hecho de que se denunciaba que muchas de las obras de arte y productos presentados no eran de procedencia española⁵².

Sin tener constancia de la presentación de piezas por parte del taller de José Tayá, sí que sabemos de su participación como miembro del comité de Cataluña⁵³. A pesar de la participación de 297 casas comerciales españolas, de las cuales 79 eran barcelonesas, es sorprendente y avala el camino al fracaso de la muestra que dicha comisión se compusiera a finales de mayo, concretamente en torno al día 26, un mes después de que el consejo de la exposición pidiera a la cámara de comercio su participación y teniendo en cuenta que la propuesta de inauguración estaba fechada para el 15 de mayo, siendo retrasada a los primeros días de junio⁵⁴. Ese mismo año, en su tienda de muebles de la calle Fernando, Tayá tuvo expuesto «un busto de gran tamaño representando al presidente de la república M. Sadi Carnot [...] hecho por el joven artista de esta E. Serra y tondo para exhibirlo en la próxima exposición de Paris [...]»⁵⁵.

Tampoco la participación en la Exposición Colombina resultó presentar las condiciones más óptimas para algunos de los expositores nacionales. Algunos muebles por su gran tamaño fueron situados en espacios poco apropiados, estrechos y sin luz. La razón de este inconveniente no fue otro que la premura del tiempo que impidió a los participantes indicar las condiciones más adecuadas para instalar sus géneros. Uno de los perjudicados fue José Tayá, según se recoge en la *Memoria sobre la exposición de Chicago desde el punto de vista industrial y comercial*⁵⁶. En el caso de Tayá, una de las propuestas expositivas pasaba por la creación de un espacio diseñado junto a la Casa Rigalt y Cía, con sus vidrios esmaltados y los pavimentos

51. *La época*, n.º 13155 (abril 1889), p. 4.

52. Hooper, Kirsty: «A tale of two Empires? The Earl's Court Spanish Exhibition (1889)», *Modern Languages Open*, 1 (2014), <https://hispanicbritain.wordpress.com/2015/01/19/the-failed-earls-court-spanish-exhibition-1889-or-the-benefits-to-the-author-of-open-access-publishing/>. [Consulta: 25 de noviembre de 2020]. El periodista J. M. Alonso de Beraza, responde a las críticas recibidas demostrando la presencia de industriales y artistas extranjero, e incluso la presencia de marcas y empresas inexistentes. Alonso de Beraza, J. M.: «La exposición española en Londres», *El liberal*, n.º 3727 (agosto 1889), p. 1.

53. *La Vanguardia*, n.º 890 (mayo 1889), p. 2.

54. El límite para la inscripción era hasta el 5 de mayo, pero se concedió una prórroga alegando que habían llegado muchos artefactos, así como un incremento en las peticiones de espacios para exponer.

55. *La publicidad: Eco de la industria y del comercio, diario de anuncios, avisos y noticias*, XII (marzo 1889), p. 2.

56. «y que el mueble de la casa Tayá no cabía, [...] sino bajo galería [...]», Puig Valls, Rafael: *Memoria de la exposición Colombina de Chicago desde el punto de vista industrial y comercial*. Barcelona, Fomento del Trabajo, 1895, p. 53.

de madera de Francisco Rossell y Garriga⁵⁷. Tayá completó su propuesta con unos muebles para una salita boudoir, un salón Luis XV y un gabinete dormitorio, con lo que consiguió ser premiado⁵⁸.

La presencia de la Casa Tayá en las distintas muestras de industria artística o decorativa celebradas en la ciudad se repitió en 1892, cuando presentó una serie de muebles en nogal entre los cuales destacaban un arrimadero, una otomana y una arquilla con escultura, siguiendo el gusto renacimiento⁵⁹. En esta ocasión, al igual que el ebanista Juan Busquets, fue premiada con una medalla de primera clase. Es importante indicar que su papel en algunas de ellas no fue exclusivamente como participante, pues en esta última, junto a Francisco Rossell y José Ribas fueron jurado de admisión de los 46 expositores que se presentaron en sección de carpintería y ebanistería⁶⁰. A pesar del éxito, no se puede ocultar la decepción que produjo dicha sección, si atendemos a las palabras dirigidas al reputado mueblista José Ribas como parte del jurado. El autor Mira Leroy le recrimina e interpela duramente por las piezas mostradas, sucediéndose frases como «ninguno ha expuesto nada que merezca la aprobación de los inteligentes», o «ninguno está a la altura del justo renombre y fama que gozaba en provincias y en el extranjero». Argumentando que

el ramo de ebanistería está sumamente adelantado en Barcelona, y de los talleres de usted, como de los de Vidal, Riquer, Tayá, Canals, Busquets y muchos otros, salen piezas que compiten con ventaja á los muebles extranjeros, y sin embargo, V. como los otros muy importantes talleres de ebanistería, se excusaron de acudir a la lucha que se les ofrecía en la actual Exposición; y los pocos que concurrieron han salido del compromiso colocando en sus instalaciones muebles que ya fueron presentados en otras Exposiciones o que no están a la altura de los talleres en que se han labrado, hallándose en este caso los Sres. Tayá, Canals, Busquets y muchos otros. [...]»⁶¹.

La liquidación del negocio de venta de muebles, así como el nuevo rumbo empresarial centrado en la importación de maderas, supuso una menor presencia en los certámenes. Aun así, pocos meses antes de la muerte de José Tayá, la firma participó en la Exposición Hispano-francesa, celebrada en Zaragoza durante el otoño de 1908. En el pabellón de las máquinas

José Tayá, casa dedicada a la importación directa de maderas y corte de chapas a cuchilla plana o circular, ofrece una hermosa instalación de marcado carácter industrial. En una gran casilla presenta enormes troncos de variadas maderas, indígenas y exóticas, así

57. «Como mueblistas figuran en el catálogo [...] José Tayá, Barcelona, que envió mueble propio, exhibiendo los mosaicos de madera para pavimentos de la Casa Francisco Rossell y Garriga, de Barcelona, y sus muebles para boudoir, salón Luis XV y gabinete dormitorio, siendo lo mejor presentado una arquilla de talla de muy buen gusto [...]». *Idem*, pp. 56-57.

58. *Relación de los expositores premiados en la Exposición Universal de Chicago de 1893*. Madrid, Imprenta de Ricardo Rojas, 1894, p. 271.

59. *Catálogo de la Exposición nacional de industrias artísticas e internacional de reproducciones*. Barcelona, Imprenta Henrich y Cía, 1892.

60. *Idem*, p. 40.

61. *La publicidad: Eco de la industria y del comercio, diario de anuncios, avisos y noticias*, n.º 4910, (enero 1893), p. 2. En términos similares se expresaba A. García Llansó en el *Boletín de la Asociación Artístico Arqueológica barcelonesa*, n.º 4 (abril 1893), pp. 405-409.

como muestras de sus especialidades de chapas magníficamente presentadas. Es una verdadera instalación de casa seria e importante⁶².

Eduardo Gallego recogía que «en el pabellón independiente, sin cuidarse de la estética, permitía contemplar soberbias piezas de maderas finas y algunos trabajos con ellas hechos, la fábrica José Talla, de Barcelona»⁶³.

No queda lugar a dudas, a partir de todo lo expuesto y en base a la documentación localizada y analizada, de la importancia de la empresa familiar de los Tayá como comerciantes de muebles y maderas finas. En este sentido, se hace evidente la contribución que tuvieron en el desarrollo de la vida económica y social en la Barcelona de entre siglos; papel que debe ser reivindicado con prontitud en la historia del mueble en Cataluña.

Sin embargo, y a pesar de ello, lejos estamos de poder cerrar la historia de la Casa Tayá pues el propio avance en el conocimiento abre nuevas vías de estudio que necesitan nuevas respuestas. Sin ánimo de extendernos, y a modo de ejemplo, resta todavía por dar respuesta a aspectos importantes en el oficio de la madera como el consumo y negocio de madera, tema poco atendido por parte de la historiografía del mueble. O también a las cuestiones referentes a la organización del trabajo, los mecanismos de producción o la vida en el taller de los que casi nada sabemos. Y en el caso concreto que nos ocupa discernir la veracidad o alcance de sentencias como «trayéndose operarios de Paris, no reparando en sacrificio alguno» o «por otra parte en los talleres industriales Artes y Oficios de los Sres. Tayá, aquí donde estamos tan faltos de Escuelas de obreros, han encontrado manera de perfeccionar su arte, adquiriendo habilidad y buen gusto, pues trabajaban aprendiendo»⁶⁴, escritas por autor anónimo en un artículo laudatorio de la revista *Mercurio*.

62. «La exposición Hispano-francesa de Zaragoza. El pabellón de máquinas», *Industrias e invenciones*, n.º 8 (agosto 1908), p. 2.

63. Gallego, Eduardo: «Zaragoza y la exposición Hispano francesa de 1908», *La construcción moderna*, 21 (1908), p. 405.

64. «La Casa Tayá y el comercio de maderas finas», *Mercurio. Revista comercial Ibero-Americana*, 100 (1910), pp. 106-107.

REFERENCIAS

- Antoni Gaudí, *tocador, a Convidats d'honor: exposició commemorativa del 75è aniversari del MNAC*. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya; Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009.
- Bru, Ricard: «A. Riquer y Cía (1892-1893): un projecte empresarial efímer d'arts del moble i de decoració d'interiors a Barcelona», *Estudi del moble*, 24 (2017), pp. 15-19.
- Bru, Ricard: «Lluís Folch i Brossa: moble, art i indústria a la dècada de 1880», *Estudi del moble*, 26 (2018), pp. 22-27.
- Caballero, Marty: *Anuario general del comercio, de la industria y de las profesiones [...]*. Madrid, Redacción Imprenta oficinas del anuario, 1863.
- Carbonell, Sílvia: «Arquitectes, decoradors i clients. El modernisme tèxtil a 4 mans: Lluís Domenech, Ricard de Capmany, Gaspar Homar i els Tayá», *Data tèxtil*, 31 (2014), pp. 1-9.
- Catálogo de la Exposición nacional de industrias artísticas e internacional de reproducciones*. Barcelona, Imprenta Henrich y Cía, 1892.
- Catálogo general de los objetos que figuran en la manifestación de productos catalanes de ciencias, letras y bellas artes, agricultura e industria*. Barcelona, Imprenta de Salvador Manero, 1877.
- De la Fuente Bermúdez, Vicente: «Vicenç y Francesc Mogas: recuperación histórica de un taller de ebanistería», *Estudi del moble*, 28 (2019), pp. 32-37.
- De la Fuente Bermúdez, Vicente: «Los muebles de la familia Montal-Pascual, un conjunto de la ebanistería de Francesc Mogas », *Res mobilis. Revista internacional de investigación en mobiliario y objeto decorativo*, 12 (2021), pp. 75-93.
- Estatutos del Centro de Artes Decorativas de Barcelona*. Barcelona, Tipolitografía de Luis Tasso, 1894.
- Franco, Borja; Creixell, Rosa M.: «El Chalet del Marqués de Campo en la Exposición Universal de Barcelona de 1888: aspectos sobre coleccionismo y ostentación nobiliaria a finales del siglo XIX», *Ars Longa: Cuadernos del arte*, 24 (2015), pp. 153-169.
- Fondevila, Mariàgels: «Francesc Vidal i el bon gust a l'interior burgès?», *Eclecticisme, l'avantsala del modernisme: espais i mobiliari*. Barcelona, Associació per a l'estudi del moble, 2015, pp. 51-62.
- García Domingo, Enric: *Hijos de José Tayá (1916-1925). El miratge de la gran guerra*. Barcelona, Museu Marítim de Barcelona, 2007.
- Gaspar Homar, moblista i dissenyador del modernisme*: Museu d'Art Modern del MNAC , Fundació «la Caixa», 1998 [cat. exp.]
- Hooper, Kirsty: «A tale of two Empires? The Earl's Court Spanish Exhibition (1889)», *Modern Languages Open*, núm.1 (2014), <https://hispanicbritain.wordpress.com/2015/01/19/the-failed-earls-court-spanish-exhibition-1889-or-the-benefits-to-the-author-of-open-access-publishing/> [fecha de consulta: 25 noviembre 2020]
- Lacal, Saturnino: *El libro de honor. Apuntes para la historia de la exposición universal de Barcelona*. Barcelona, Tipografía Fidel Giró, 1889.
- Mainar, Josep: *Moble català*. Barcelona, Destino, 1976.
- Piera, Mónica: «Hablamos de José Ribas (1850-1984)», *Estudi del moble*, 28 (2019), pp. 10-18.
- Puig Valls, Rafael: *Memoria de la exposición Colombina de Chicago desde el punto de vista industrial y comercial*. Barcelona, Fomento del Trabajo, 1895.
- Relación de los expositores premiados en la Exposición Universal de Chicago de 1893*. Madrid, Imprenta de Ricardo Rojas, 1894.

- Reynies, Nicole de; Chastel, André: *Mobilier domestique. Vocabulaire typologique*. Paris, Imprimerie National, 1987.
- Rodríguez, Leire: «Hablamos de los talleres de ebanistería de Barcelona (1875-1914)», *Estudi del moble*, 14 (2011), pp. 26-29.
- Sala, Teresa-M. «El parament interior de la casa-torre dels Maragall», *Haidé*. 2 (2013), pp. 43-52.
- Sanpere y Miquel, Salvador: «Las artes industriales», *Conferencias dadas en el Ateneo Barcelonés relativas a la Exposición Universal*. Barcelona, Tipolitografía de Busquets i Vidal, 1890.
- Serrahima, Maurici: *Vida y obra de Joan Maragall*. Barcelona, Ed. Bruguera, 1966.
- Vélez, Pilar: «Els tallers, grans protagonistes de les indústries artístiques del Modernisme», en *Modernisme. Art, tallers, indústries*. Barcelona, Fundació Catalunya-La Pedrera, 2015, pp. 53-81.

ARTHUR BYNE, MILDRED STAPLEY, JOSÉ COSTA Y EL PATIO DE LA CASA AYAMANS (PALMA DE MALLORCA): DETALLES DE UN DESPOJO ARTÍSTICO EN EL CONTEXTO DE LA PROMOCIÓN TURÍSTICA BALEAR

ARTHUR BYNE, MILDRED STAPLEY, JOSÉ COSTA AND THE PATIO OF THE «AYAMANS» HOUSE (PALMA DE MALLORCA, SPAIN): DETAILS OF AN ARTISTIC SPOILIATION IN THE CONTEXT OF BALEARIC TOURISTIC PROMOTION

José Miguel Merino de Cáceres¹ y María José Martínez Ruiz²

Recibido: 20/12/2021 · Aceptado: 26/04/2022

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.10.2022.32472>

Resumen³

Entre el nutrido conjunto de bienes artísticos que Arthur Byne y Mildred Stapley adquirieron y exportaron desde España con destino a Estados Unidos, durante los años veinte y treinta del siglo XX, se encontraba el patio de la casa del conde de Ayamans (Palma de Mallorca). Nuevos datos permiten ilustrar esta operación que tenía como principal objetivo satisfacer las demandas de su principal cliente: el magnate de la comunicación W. R. Hearst. El negocio fue desarrollado gracias a José Costa Ferrer, conocido en su faceta de dibujante como «Picarol», quien dotó a Mallorca del primer negocio estable dedicado al comercio internacional de arte y antigüedades; fue quien puso en manos de Byne el valioso conjunto. El estudio de la correspondencia entre José Costa y Arthur Byne ofrece pistas sobre el carácter de esta transacción que terminó con el traslado a EE.UU. del bello patio; pero también sobre la estrecha relación que en esos años se tejió entre el estudio de arte, el mercado de antigüedades y la promoción turística y cultural. Prueba de ello, los homenajes que los Byne recibieron por tal labor.

1. Universidad Politécnica de Madrid (ETSA). C. e.: mdekaceres@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7137-6193>

2. Universidad de Valladolid. C. e.: mjmruiz@fyl.uva.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3696-7147>

3. Los autores desean expresar su agradecimiento a Elena Costa Gispert por la documentación facilitada sobre José Costa Ferrer y las Galerías Costa. M. J. Martínez Ruiz es miembro del GIR Arte, Poder y Sociedad en la Edad Moderna (UVa) y del Proyecto de Investigación: HAR2017-84208-P.

Palabras clave

Arthur Byne; Mildred Stapley; José Costa Ferrer; Mallorca; casa; Ayamans; arquitectura; Renacimiento; turismo; expolio; antigüedades

Abstract

Among the vast collection of artistic patrimony that Arthur Byne and Mildred Stapley acquired and exported from Spain to the United States between the 20s and 30s of the twentieth century, was the patio of the house of the Count of Ayamans (Palma de Mallorca, Spain). New data has illustrated this operation which had as its principal objective the intent to satisfy the demands of their main client: the media tycoon, W. R. Hearst. The transaction was carried out thanks to José Costa Ferrer, who was known as «Picarol» in his facet as an illustrator/artist and who also provided Mallorca with the first stable business dedicated to the international commerce of art and antiques. He was the one who put the valuable patio in Arthur Byne's hands. The study of the correspondence between José Costa and Arthur Byne offers clues not only to the character of this transaction that culminated in the relocation of the beautiful patio to the United States, but also, the close relationship that was woven in those years between the study of art, the antique market and the promotion of tourism and culture. Proof of this was the honours paid to the Bynes for their work.

Keywords

Arthur Byne; Mildred Stapley; José Costa Ferrer; Mallorca; house; Ayamans; architecture; Renaissance; tourism; spoliation; antiques

.....

Durante la década de 1920 el arquitecto norteamericano Arthur Byne (1884-1935)⁴ y su esposa, la escritora Mildred Stapley (1875-1941)⁵, se convirtieron en visitantes habituales de Mallorca; para los isleños eran curiosos viajeros dedicados a recorrer su entorno, pintar y tomar fotografías. Su presencia hubo de resultar interesante para aquellos que deseaban impulsar el turismo balear y ofrecer una imagen de la isla como lugar de acogida a artistas y a turistas internacionales. Los Byne eran miembros destacados de la colonia norteamericana en Madrid; desde su llegada al país como representantes de la Hispanic Society of America (Nueva York) habían ido fraguando una respetable fama de hispanófilos entre la élite social y cultural de la capital. Si bien, su inicial labor como estudiosos pronto dio paso a una más lucrativa actividad comercial, pues emplearon sus habilidades y contactos en la adquisición y exportación antigüedades con destino a EE.UU. La intensidad de esta actividad, desarrollada en la sombra tras la pública imagen de hispanistas, medió en el fin de su relación con la sociedad neoyorquina fundada por Archer Milton Huntington (1870-1955)⁶, especialmente con la llegada de otros clientes poderosos. Entre ellos se encontraba W. R. Hearst (1863-1951), magnate de la prensa norteamericana para quien los Byne trabajaron como agentes de compras en España prácticamente durante toda esa década y hasta la muerte del arquitecto en 1935⁷.

En sus estancias mallorquinas frecuentaron las Galerías Costa, que en esos años se convirtieron en uno de los principales motores de la dinamización cultural y turística balear. Su propietario, José Costa (1876-1971), conocido entre otros pseudónimos como «Picarol»⁸ (FIGURA 1), debía su fama a su actividad como dibujante, con la cual había alcanzado un amplio reconocimiento nacional e internacional. Tras finalizar el bachillerato en Palma, entre los últimos años del siglo XIX y primeros del siglo XX había vivido en Barcelona el ambiente bohemio de Els Quatre Gats,



FIGURA 1. RETRATO DE JOSÉ COSTA «PICAROL». Archivo Elena Costa Gispert, Palma de Mallorca

4. Merino de Cáceres, José Miguel: «En el cincuentenario de la muerte de Arthur Byne», *Academia*, 61 (1985), pp. 145-210; Merino de Cáceres, José Miguel: «Arthur Byne, un expoliador de guante blanco», en: Socías Batet, Inmaculada y Pérez Mulet, Fernando (eds.), *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona-Cádiz, 2011, pp. 241-272.

5. Martínez Ruiz, María José: «Mildred Stapley: 'Esta mujer trabajadora, que tiene un experto conocimiento de la arquitectura española ¿Es acaso una feminista inaguantable?'», en Zalama, Miguel Ángel; Andrés González, Patricia (eds.): *Ellas siempre han estado ahí*, Alcalá de Henares, Doce Calles, 2020, pp. 189-210.

6. Gkozkgkou, Dimitra: «El matrimonio Byne, dos hispanistas al servicio de Archer Milton Huntington 1914-1924», *Cuadernos de arte e iconografía*, 47 (2015), pp. 123-138.

7. Merino de Cáceres, José Miguel; Martínez Ruiz, María José: *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst 'el gran acaparador'*, Madrid, Cátedra, 2012.

8. Perelló Paradelo, Rafael: *José Costa Ferrer «Picarol»: 1876-1971*, Palma de Mallorca, Gráficas Miramar, 1980.

donde se formó como dibujante al calor de profesionales como Rusiñol, Casas, Picasso, Juan Gris, Nogués...⁹

Nuevos documentos permiten avanzar sobre el conocimiento de la operación de venta y exportación del patio de Ayamans¹⁰ que unió a José Costa y al matrimonio Byne. De igual modo, abordar la cercana relación entre tales negocios, vinculados al comercio de arte y antigüedades, con la difusión turística y cultural de Mallorca durante los años veinte y treinta de la pasada centuria.

1. GALERÍAS COSTA: CENTRO DE LA VIDA CULTURAL Y ARTÍSTICA DE MALLORCA

José Costa evidenció su interés por las antigüedades y la arqueología cuando entre 1913-1914 realizó excavaciones en la isla de Ibiza y en el Cau Ferrat de Sitges. Abrió entonces un establecimiento en Barcelona dedicado a la venta de antigüedades: La Vicaría, que pronto se convirtió en lugar de encuentro de importantes representantes de la vida cultural catalana. Colecciones como la de Lluís Plandiura, Rómulo Bosch, Santiago Espona o Joan March, entre otras, debían prenda a la labor comercial de Costa. El éxito de esta actividad y su visión sobre las grandes posibilidades del mercado americano le llevó a trasladarse a Chicago en 1927¹¹, donde un año después estableció con el artista español Agustí Lluís Urgelles (1888-1935), pintor muralista y litógrafo¹², un negocio dedicado a la decoración y venta de antigüedades procedentes de España: Urgelles & Costa Ink¹³. Hizo gala con ello de una excelente perspectiva mercantil, pues supo aprovechar el periodo de mayor demanda de antigüedades españolas en EE.UU. coincidiendo con una moda por la decoración de interiores con estilos históricos europeos y, particularmente, de fascinación por todo lo español¹⁴.

La galería de arte que fundó en Palma de Mallorca en diciembre de 1928 llegó a ser mucho más que un espacio dedicado a la exposición de la obra de artistas contemporáneos, también fue un centro de exhibición y venta de antigüedades, así como lugar de encuentro y desarrollo de animadas tertulias. Las Galerías Costa se ubicaron en la calle Conquistador, en la antigua sede del periódico *La Almudaina*, si

9. Torres Planells, Sonya: *Josep Costa Ferrer «Picarol» (1876-1971): un dibuixant eivissenc i el seu temps*, Sant Jordi de Ses Salinas, Res Pública, 2001.

10. Merino de Cáceres, José Miguel y Martínez Ruiz, María José: *op. cit.*, pp. 482-487.

11. Costa Gispert, María Elena y Gozábez Ferrer, Esther: «'Picarol' y sus Galerías Costa», en Marimon Riutort, Antoni y Serra Busquets, Sebastià, (coord.): *Els anys vint a les Illes Balears. XVII Jornades d'Estudis Històrics locals*, Institut d'Estudis Baleàrics, Palma de Mallorca, 1999, pp. 173-178.

12. Lluís Urgellés trabajó en la decoración mural de la Exposición Panamericana de San Francisco en 1915, en Chicago realizó unos plafones decorativos para el Banco de Illinois en 1926, Alcolea, Fernando, «El pintor Ramón Shiva (1893-1963) precursor de las vanguardias de Chicago (1920-1930) y de la química del color», p. 3: https://www.academia.edu/41513402/el_pintor_ram%c3%b3n_shiva_1893_1963_precursor_de_las_vanguardias_de_chicago_1920_1930_y_de_la_qu%c3%admica_de_los_colores (fecha de consulta: 13/03/22).

13. «Urgelles & Costa, Inc. 157 E. Ontario St., Chicago», Emmerson, Louis L. (compilación): *Certified list of Domestic and Foreign Corporations for the year 1928*, Danville, Illinois Printing Company, 1928, p. 1532.

14. Kagan, Richard: *The Spanish Craze: America's Fascination with the Hispanic World, 1770-1939*, Lincoln, University of Nebraska, 2019.

bien pronto ampliaron dependencias a un local contiguo, destinado a la celebración de exposiciones, que se conocería como sala Barberini. Además de erigirse en centro de la vida cultural de Mallorca, las galerías dieron un impulso extraordinario al negocio de arte en la isla y contribuyeron a su difusión en el mercado internacional. En este sentido, los contactos sociales de su propietario se convirtieron en un elemento clave para el éxito del negocio. Costa contaba, además, con la experiencia del ambiente artístico barcelonés y norteamericano. Por todo ello, la relación entre Costa y los Byne estaba llamada a prosperar y desde luego dio sus frutos en la compra, venta y exportación de tesoros artísticos desde las islas con destino al ávido mercado de antigüedades estadounidense. Mallorca ofrecía unas condiciones inmejorables, pues las antiguas casas señoriales¹⁵, venidas a menos, llevaban décadas liquidando buena parte de los tesoros que atesoraban. Desde el siglo XIX, la llegada de viajeros y la difusión de descripciones sobre la riqueza natural y artística de la isla, e incluso el abandono de algunas de dichas casonas, como describiera una de las insignes visitantes de la isla, Georges Sand (1804-1876), habían ayudado a activar tal mercado¹⁶.

Con la apertura de sus galerías, Costa ofreció a la isla una excelente vía comercial para canalizar la oferta de antigüedades, procedentes de tales rincones retratados por Sand y otros viajeros¹⁷, desde Mallorca hacia los coleccionistas y agentes internacionales. Tengamos presente que el desmantelamiento de numerosas casas señoriales en Mallorca, así como los trabajos arqueológicos desplegados en la isla, fueron acompañando, ya desde el siglo XIX, la dinamización de su mercado de antigüedades, como así describía Charles Wood en 1889:

Palma es sin duda uno de esos sitios donde se podían encontrar toda clase de curiosidades, vidrios antiguos, muebles incrustados, cerámica. Muchas de esas cosas provienen de las casas de los nobles... Pero estos días han pasado ya, y creo que alguien se ha ido apoderando de cuanto era de valor¹⁸.

Aún así, no existían espacios estables, con proyección exterior, dedicados a la exposición y venta de arte. En los primeras décadas del siglo XX era común la llegada a la isla de anticuarios procedentes de la península, quienes alargaban su estancia durante unos días con el propósito de hacerse con toda suerte de antigüedades con destino al mercado internacional. Acostumbraban a convertir un hotel de Palma en su centro de operaciones y se brindaban a recoger en cada localidad cuanto de interés los propietarios de las nobles casas estuvieran dispuestos a vender. Por esta

15. Sanz de la Torre, Alejandro: «Las casas señoriales de Palma y los viajeros románticos», *BSAL* [Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana], 55 (1999), pp. 389-398.

16. Sand, George: *Un invierno en Mallorca*, Barcelona, Orbis, 1989, p. 64. (Recuerdos de su estancia en Mallorca, publicados por Sand por primera vez en 1841 como artículos en *Revue des Deux Mondes*).

17. Tugores Truyol, Francesca: *La descoberta del patrimoni: viatgers decimonònics i patrimoni historicoartístic a Mallorca*, Palma de Mallorca, L'Hiperbòlic Editions, 2008. Tugores Truyol, Francesca, «Viatgers i patrimoni a les Illes Balears (1837-1962): un procés de descoberta, valoració i oblit», en Riera, Carme (ed.): *La mirada forana. Les Illes Balears vistes pels viatgers*, Palma de Mallorca, Conselleria de Presidència, 2011, pp.75-89.

18. Tugores Truyol, Francesca: *op. cit.*, pp. 35-37. Capellà Galmés, Miquel Àngel: «Els col·leccionistes catalans i el mercat de les arts decoratives a Mallorca (1900-1936): els cas del vidre», en Bassegoda, Bonaventura; Domènech, Ignasi (eds.): *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus 2017*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2018, pp. 13-41.

razón, durante los días de estancia en la isla de ciertos anticuarios, no era extraño hallar anuncios en la prensa mallorquina acerca de la compra de antigüedades con destino al extranjero, así por ejemplo, se publicitaba en *La Tarde* en 1904:

SE COMPRA. A grandes precios para el extranjero, antigüedades, telas, joyas, tapices, terciopelos, alfombras, esmaltes, encajes, abanicos, cuadros, muebles y mármoles. Avisando por escrito se pasa a domicilio y a los pueblos de la isla. Gran reserva en las compras. Restaurant Oriente, Constitución 108. Manuel Ruiz¹⁹.

Andrés Massot era otro de los habituales en Mallorca. Véase, por ejemplo, el anuncio de su presencia en la isla en 1906: «AVISO. D. Andrés Massot, anticuario residente en la calle de Montesión 16, 1ª Barcelona, llegará el próximo martes día 9 hospedándose en el Grand Hotel y dedicándose durante los días que permanezca en ésta a la compra de toda clase de antigüedades tales como Tapices, Damascos, Terciopelos, Esculturas tanto en piedra como en mármol, cerámicas, etc.»²⁰. Además de anticuarios establecidos en Barcelona, arribaban periódicamente a Baleares otros mercaderes desde Madrid, permaneciendo a lo largo de varios días en los cuales atendían los avisos recibidos sobre posibles ventas. Véase, como ejemplo, el anuncio de la llegada del representante de la casa M. G. de Eiris a Mahón (Menorca):

ANTIGÜEDADES. El representante de la casa M. G. De Eiris de Madrid, compra a grandes precios toda clase de objetos antiguos consistentes en: Muebles de todas clases, abanicos, joyas, telas, relojes de sobremesa y de cajas cuadros, retablos, retratos, tallas, figuras de porcelana, jarrones y floreros id. hebillas de pedrería falsa y fina, etc. Se reciben los avisos, calle Nueva 25. También pasará dicho Sr. a los predios donde se tenga algún objeto de este ramo²¹.

En este horizonte, cabe entender la importancia que adquirieron las modernas galerías de arte y antigüedades fundadas por Costa, pues vinieron a vivificar tal mercado. Dotaron a la isla de un centro de encuentro estable para el negocio del arte, frente al mercado ambulante que dominaba en las primeras décadas del siglo XX. Este resultaba un negocio muy lucrativo en aquellos años, pues la demanda era altísima y, desde luego, la venta de obras con destino a las colecciones norteamericanas ofrecía importantes márgenes de beneficio. José Costa Ferrer conocía muy bien el mercado en el que la nueva galería iba a desarrollar su actividad. Ya desde su etapa como anticuario en Barcelona, según Federico Marés, Junyent y Costa fueron quienes más intervinieron en la liquidación del patrimonio de las casas nobles de Palma, en un tiempo repletas de obras de arte y bibliotecas magníficas²². Desde su establecimiento en la calle Conquistador 32, proporcionaría numerosos elementos

19. *La Tarde*, n.º 559, 29/11/1904, p. 3.

20. *La Tarde*, n.º 901, 10/01/1906, p. 2.

21. *El Grano de Arena*, n.º 6911, 03/08/1904, p. 4.

22. Acerca de este ambiente del comercio de arte catalán durante este período, véase: Bassegoda i Hugas, Bonaventura; Doménech Vives, Ignasi (eds.): *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus*, 2020. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2021; *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus*, 2019, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2020; *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus*, 2018, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2019; *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus*, 2017, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2018.

arquitectónicos (de acarreo) para la construcción del palacio de Juan March Ordinas, destacando la ventana renacentista que abre a la calle Palau Reial, la portada de mármol de Carrara de la logia de honor y los artesonados mudéjares del siglo XVI del despacho y la sala de espera del millonario²³.

Bien es verdad que para el dibujante y galerista ibicenco tal labor suponía también una posibilidad de difusión cultural y turística de las islas, que podía resultar provechosa para su desarrollo económico. Esta era una visión muy común en la época, y era compartida con otros grandes representantes de la vida cultural española, como el marqués de la Vega-Inclán, Benigno de la Vega-Inclán y Flaquer (1858-1942), comisario regio de turismo, quien de igual modo veía en el comercio internacional de antigüedades una forma excelente de promover y difundir la imagen de España en el mundo. Esto podía servir para atraer la atención de los turistas, y a la postre obtener beneficios con los cuales promover iniciativas culturales que de igual modo redundaran en un mayor desarrollo económico²⁴.

En este sentido, es preciso tener en cuenta que las Galerías Costa cobraron gran protagonismo en la promoción internacional de Mallorca. Prueba elocuente de ello es la edición de diversas guías sobre su riqueza artística²⁵. Una de ellas fue la dedicada a la Catedral de Mallorca, como así quedó consignada en la documentación capitular²⁶. Una actividad editorial, con el propósito de difundir las riquezas artísticas de la isla, que coincidió con unos años de importante impulso al turismo en Mallorca. En 1928 el Hotel Reina Victoria, que había sido inaugurado en 1910, fue completamente remodelado; cinco años antes había abierto sus puertas el Hotel Mediterráneo; además, otros espacios de hospedaje comenzaron a funcionar a lo largo de la isla por los mismos años. Un incremento de las hosterías que fue acompañado de una progresiva mejora en las comunicaciones²⁷.

En un contexto de despegue del turismo balear, puede decirse que la actividad comercial y cultural animadas por las Galerías Costa se nutrieron mutuamente. De ahí el éxito de la firma. En las tertulias allí organizadas se propició el encuentro de viajeros llegados desde lugares de Europa y de América: artistas, escritores, estudiosos... En tal espacio encontraban orientación y ayuda; además, las galerías se convirtieron, al propio tiempo, en un nexo de unión de aquellos con sus lugares de origen²⁸.

Era habitual que los ecos de la actividad de las galerías llegaran a la prensa nacional, tanto por las exposiciones allí organizadas²⁹, como por los homenajes

23. Marés, Federico: *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades: Memorias de una vida como coleccionista*, Barcelona, Bachs, 1977, pp. 227-229.

24. Menéndez Robles, María Luisa: *El marqués de Vega Inclán y los orígenes del turismo en España*, Madrid, Ministerio de Industria, Turismo y Comercio, 2006. Kagan, Richard: «El marqués de Vega-Inclán y el patrimonio artístico español ¿protector o expoliador?», en Socías Batet Inmaculada; Gkozgkou, Dimitra (eds.): *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo y las antigüedades*, Gijón, Trea, 2013, pp. 193-203.

25. Costa Ferrer, José (con la colaboración de Furió, Vicente y Mulet, Antonio): *Guide and maps of Mallorca – Mallorca Guía gráfica*, Palma de Mallorca, Galerías Costa, 1930 (Traducción Mary Lake).

26. Forteza Oliver, Miquela: «Los orígenes del turismo cultural en la catedral de Mallorca (1905-1936)», *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 13 (2015), pp. 609-610.

27. Barceló y Pons, Bartomeu: «Història del turisme a Mallorca», *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 50, XV, 2020, pp. 40-41.

28. Costa Gispert, María Elena; Gozábez Ferrer, Esther: *op. cit.*, p. 175.

29. «Baleares», *El Sol*, n.º 3586, 29/1/1929, p. 6.

tributados a artistas, como fue el caso de Santiago Rusiñol³⁰; un pintor muy cercano a los ambientes de antigüedades nacional e internacional, como gran coleccionista. Este llegó a afirmar, no sin ironía, que esta era una de las principales actividades de las islas: «De les meravelles d'art que han arribat a sortir d'aquesta illa n'hi hauria per a omplir vint-i-cinc o trenta museus. Els nobles mallorquins i els seglars varen buidar tots els salons, les sales, les saletes i les golfes [...]»³¹.

2. ARTHUR BYNE Y MILDRED STAPLEY EN MALLORCA

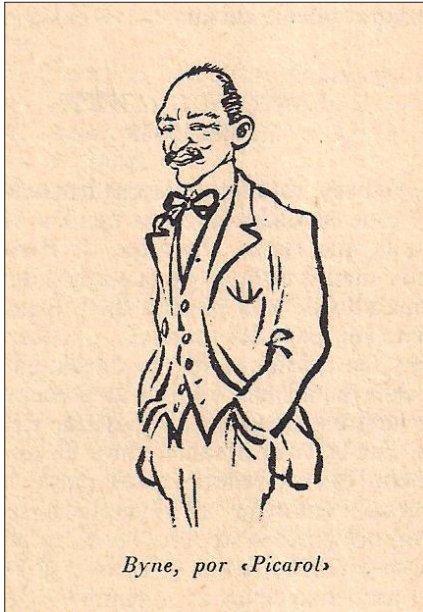


FIGURA 2. CARICATURA DE ARTHUR BYNE POR «PICAROL». Archivo Elena Costa Gispert, Palma de Mallorca

Puede decirse, por tanto, que las oportunidades que se les ofrecían a los Byne en Mallorca eran fantásticas; el trabajo para la edición de su libro sobre casas y patios mallorquines –*Majorcan houses and patios*³²– acompañó a una viva labor comercial con buena parte de los bienes que aquellas viejas residencias, ilustradas en su publicación, atesoraban. El propio estudio acabó revelándose como un verdadero catálogo de venta para sus clientes norteamericanos. Para Arthur Byne (FIGURA 2), Costa era una pieza clave pues, como anticuario local, conocía los lugares, conocía las gentes, y lo que adquiriría mayor importancia: tenía los contactos necesarios para que a los americanos se les abrieran las puertas de aquellas casas señoriales y sus colecciones. También para extraer de la isla cuanto pudiera satisfacer las querencias de sus clientes al otro lado del Atlántico. En 1927 ya encontramos noticias de

la presencia del matrimonio en la isla: «Se halla en Palma de Mallorca el arquitecto y dibujante norteamericano Arthur Byne, con su esposa, Mildred Stapley, escritora. Byne realizará una breve Exposición de acuarelas pintadas en Mallorca»³³.

Por tanto, en ese tiempo debía haber contactos entre el arquitecto norteamericano y Costa, como así atestigua la correspondencia conservada por los herederos del anticuario balear³⁴. Fue con la preparación y final publicación por parte de Byne y Stapley de su libro sobre los patios y jardines mallorquines cuando se pueden recoger

30. «Correo de las Artes», *El Heraldo de Madrid*, n.º 14.403, 30/3/1932, p. 10.

31. Rusiñol, Santiago: «Antiquarisme», *Des de les Illes*, (ed. Casacuberta, Margarida), Barcelona, Abadía de Montserrat, Universitat de Les Illes Balears, 1999, p. 94.

32. Byne, Arthur; Stapley, Mildred: *Majorcan houses and gardens. A spanish island in the Mediterranean*, New York, William Helburn, 1928.

33. «Baleares», *El Sol*, n.º 2.989, 04/03/1927, p. 3.

34. Archivo Privado de Elena Costa Gispert (APECG), Palma de Mallorca. José Costa. Correspondencia.

claros testimonios de la cálida acogida y atenciones recibidas por el matrimonio en Palma de Mallorca. Desde luego se valoró tal estudio, así como las exposiciones de fotografía de Byne, pues a través de su cámara recogía rincones desconocidos de la geografía isleña que estaba dando a conocer internacionalmente, y estaban siendo muy bien recibidas en el exterior:

Algunes d'aquestes fotografies han estat darrerament a Londres a petició de la «Royal Horticultural Society» en la Exposició de Vistes de Jardins d'Europa, organitzada per aquella entitat. El Museo de Moterrey (Califòrnia) ha adquirit una sèrie de fotografies de Mr. Byne i igualment l'Institutu Carneggie. No és aquesta la primera vegada que ens ocupam de la important tasca del s senyors Byne. Després de la publicació del seu llibre «Cases i Jardins de Mallorca» se'ns presenta ocasió de donar fe novament de l'atenció que mereix Mallorca als senyors Byne³⁵.

Se apreciaba la gran labor de difusión en el extranjero de las riquezas artísticas mallorquinas desarrollada por los Byne, algo estimado como un verdadero honor para la isla, en la medida que podía repercutir en una mayor afluencia de turistas.

Ciertamente, *Majorcan houses and gardens* dio una proyección extraordinaria a las riquezas artísticas de la isla, lo cual revirtió en el interés de nuevos viajeros norteamericanos por visitar y conocer tales rincones del Mediterráneo. Como otras publicaciones de los Byne, el libro adquirió la dimensión de reportaje de tesoros artísticos disponibles para los más acaudalados coleccionistas al otro lado del Atlántico. Dada la doble faceta del matrimonio norteamericano, como estudiosos y clandestinos comerciantes de antigüedades, era un libro en el que se volcaba su curiosidad por la isla y en el que buscaban deparar modelos constructivos y decorativos para arquitectos y coleccionistas norteamericanos en plena moda del estilo español en California y Florida fundamentalmente. Es fácil de entender así la relación de Costa y los Byne, y con ello el destino del patio de la casa de Ayamans que uniría a los tres.

3. EL SEÑOR HEARST DESEA EL PATIO DE UNA HERMOSA CASA

En 1925, tras la compra del claustro del monasterio cisterciense de Sacramenia (Segovia)³⁶, Byne había recibido instrucciones del magnate norteamericano W. R. Hearst (1863-1951), su principal cliente, para la búsqueda de «otro claustro o similar», sin duda con destino al museo que por entonces proyectaba construir en Berkeley (California), así como otro edificio completo, fachada o patio, para incorporar a la casa que estaba pensando erigir en Los Ángeles. De fecha 18 de agosto de 1925 es una interesante carta dirigida a Byne por Julia Morgan (1872-1957), la arquitecta de Hearst, en la que explicaba tales peticiones:

He wants you, if interested to find him a fine, even celebrated house that could be taken apart and rebuilt here, (with changes of course) or a patio from one house and

35. Dethorey, María: *La nostra terra*, n.º 13, 01/01/1929, p. 40.

36. Merino de Cáceres, José Miguel; Martínez Ruiz, María José: *op. cit.*, pp. 421-449.

the doors, trim, cornice, etc. from another –or a fine cloister and a house exterior, etc. (as your imagination can make it). He would pay the price necessary to obtain something really fine. You could buy the properties maybe and if necessary to have a special permit to get out of Spain, perhaps we could help from this end³⁷.

El magnate, como vemos, deseaba una hermosa, incluso célebre casa, que pudiera ser adquirida y desmontada en todas sus partes con destino a Los Angeles; para ello estaba dispuesto a pagar lo que fuera necesario, incluso apoyar la operación desde EE.UU. a fin de permitir su exportación. Pocos días después, el 25 de agosto de 1925, en plena gestión del proceso de compra de las estructuras del monasterio cisterciense de Sacramenia, y sin que este se hubiera resuelto aun definitivamente, Julia Morgan escribió a Byne una carta en la cual la arquitecta hacía saber al agente las intenciones de su jefe de construir un museo para la Universidad de California donde irían destinadas las dependencias del monasterio segoviano³⁸, mientras que para él mismo deseaba algo diferente:

But he does want for himself something really very fine, gothique, transitional, or Renaissance and I am sure if you would find the something the question of expense would not enter. I imagine you are laughing-you request, but Mr. Hearst announced last night «You know we sent Mr. Byne a perfectly good list of pictures of possible looking patios and cloisters and surely some of these Signors, Dukes, etc are hard enough up to part with one of them»³⁹.

El tema de los gastos, afirmaba Julia Morgan, no presentaría problema alguno a la hora de gestionar la adquisición de algo exquisito, de fines del gótico o renacentista, y estaba segura de que hallaría algunos nobles, lo suficientemente apretados económicamente, como para desprenderse de un bello edificio. A partir de ese momento se sucedió un intercambio de misivas entre Byne y Julia Morgan en las que el arquitecto, además de afirmar no haber recibido lista alguna de posibles patios y claustros para adquirir –algo que en su opinión le hubiera ayudado mucho en su labor de marchante–, le expresó las dificultades que conllevaba extraer un patio de España sin las debidas cautelas. Así se había evidenciado tras el frustrado intento de exportación del patio de la casa Miranda de Burgos⁴⁰. Pese a lo cual, en sucesivas cartas se percibe el deseo de Byne de satisfacer a su cliente y para ello le ofrece diversos patios que podría adquirir en España: el de «Casa de los Torres» en Úbeda, el del palacio de Peñaranda de Duero, un palacio de la provincia de Cádiz y otro de la provincia de León, todos ellos, en su opinión, a buen precio⁴¹. En el primer

37. California Polytechnic State University, Robert E. Kennedy Library (Cal Poly), San Luis Obispo, Special Collections, Julia Morgan Collections, Julia Morgan Correspondence. Carta de J. Morgan a A. Byne, 18/08/1925.

38. Se refiere al del monasterio segoviano de Sacramenia; además de este, Hearst compró otro importante conjunto de claustros y estructuras medievales. Véase: Merino de Cáceres, José Miguel; Martínez Ruiz, María José: *op. cit.*, p. 360.

39. Cal Poly, Carta de J. Morgan a A. Byne con fecha 25/08/1925.

40. Martínez Ruiz, María José: «La Casa Miranda de Burgos. La defensa ante la posible salida al extranjero de su patio», Valladolid, *BSAA*, 66 (2000), pp. 182-197.

41. Merino de Cáceres, José Miguel; Martínez Ruiz, María José: *op. cit.*, pp. 374-383.

y segundo caso cita sus propias obras: *Provincial houses in Spain*⁴² y *Spanish Architecture in the Sixteenth Century*⁴³, donde dichas casas señoriales aparecían recogidas⁴⁴. Lo cual evidencia, como antes comentábamos, el doble interés, académico y comercial, que tenían estos estudios editados por Arthur Byne y Mildred Stapley.

No obstante, tras ello se abrió un prolongado paréntesis en el asunto de los palacios en la correspondencia entre Julia Morgan y su agente en España hasta que el 5 de marzo de 1926 aquella hacía saber a Byne que no había interpretado especial interés en W. R. Hearst sobre las propuestas hasta el momento recibidas, entendía que sus deseos parecían ir en otra dirección:

Mr. Hearst was not interested particularly in any of the buildings you have offered to date. If I catch his idea correctly he would not be interested in anything more of the Cistercian period because he does not consider it residential enough [...] something more richly ornamented rather than something of value from the purity of its architecture. He is planning, when San Simeon is completed, building a Winter residence near Los Angeles and it is for this that he wants the material [...]⁴⁵.

Unos días después, el 25 de marzo de 1926, en una nueva carta dirigida a Julia Morgan, Byne seguía dando vueltas al asunto del patio y se lamentaba de que el Sr. Hearst no estuviera interesado en ninguno de los palacios ofertados, principalmente en el de León, que él consideraba particularmente fino: «I am sorry Mr. Hearst is not interested in any of the palaces submitted; that of Leon I thought rather fine. His taste, I imagine, leans more to the extravagant. However, perhaps I shall have better luck next time, knowing better what he likes»⁴⁶.

Meses más tarde, el 20 de julio de 1926, Julia Morgan escribía a Byne desde San Francisco, haciéndole llegar el deseo del Sr. Hearst sobre este asunto: «He wants a patio not as ecclesiastical as de Cistercian one, also big and really fine architectural elements»⁴⁷. Con tal demanda en el horizonte, el arquitecto norteamericano no cejó en su empeño de buscar en España aquella construcción que complaciera a su principal cliente, y halló en Mallorca la solución a tal búsqueda.

4. CASA DEL CONDE DE AYAMANS: MODELO DE CASONA HISTÓRICA MALLORQUINA

Como la mayoría de las viviendas del área mediterránea, la casa mallorquina se caracteriza por su disposición en torno a un patio, generalmente porticado y con rasgos distintivos que varían según las zonas. Así, mientras en Castilla y Aragón

42. Byne, Arthur; Stapley Byne, Mildred: *Provincial houses in Spain*, William Helburn, New York, 1925.

43. Byne, Arthur; Stapley Byne, Mildred: *Spanish Architecture of the Sixteenth Century*, New York, The Knickerbocker Press, 1917.

44. Byne se está refiriendo aquí al Palacio de los Vega, condes de Grajal, en la localidad leonesa de Grajal de Campos, declarado Monumento Nacional en 1931.

45. Cal Poly, Carta de J. Morgan a A. Byne, 05/03/1926.

46. Cal Poly, Carta de A. Byne a J. Morgan, 25/03/1926.

47. Cal Poly, Carta de J. Morgan a A. Byne, 20/07/1926.

el patio presenta una morfología muy cerrada, de carácter pesado, con la escalera interior en rincón de claustro, en el levante peninsular y en las islas adquiere una bien diferente conformación, más abierto y ligero, con soportes de gran esbeltez y la escalera al exterior, sobre una o dos zancas de gran vuelo. La escalera adquiere, por tanto, un protagonismo único en las residencias señoriales mallorquinas⁴⁸.

Uno de los ejemplares más hermosos de Palma, que había llegado a las postrimerías del siglo XIX sin modificaciones sustanciales, era el de la casa llamada del conde de Ayamans, a cuatro pasos de la catedral. Perteneció primero a los Morey, *linatge* de viejos caballeros cuyo nombre adquirió la calle donde se asentaba, antes llamada de la Barbacana. En el siglo XVI pasó a la poderosa familia Fuster, cuyos progenitores se firmaban Pax-Fuster y eran señores de s'Estorell, desde que comprase este predio el caballero Joan Fuster en 1438⁴⁹. Uno de sus descendientes, *mossèn* Felipe Fuster, compró esta casona a Joanot Morey el 26 de enero de 1531, pasando desde entonces a ser conocida como Posada de s'Estorell. El nuevo propietario reformó el viejo edificio gótico, superponiéndole elementos renacentistas, reforma que ha sido atribuida al escultor Juan de Salas, activo en Mallorca entre 1529 y 1536. Sin embargo, según una inscripción que rezaba en una de las columnas de la galería norte del patio, la obra se realizó en 1549. Se convirtió así en uno de los edificios más bellos y valiosos de la ciudad, como lo atestigua el precio que alcanzó en el catastro de 1576 (3.000 £). Sin embargo, como veremos luego, esta casa no conserva hoy su fisonomía renacentista, pues fue destruida en el siglo XIX por una bárbara reforma de la que se lamentaba ya Quadrado en 1888⁵⁰.

De la familia Fuster pasó a la de los Togores, entroncada luego con los Ballester. El 11 de noviembre de 1634 Felipe IV concedía el título de conde de Ayamans a Miguel Luis Ballester de Togores y Salas, Señor de Ayamans y Caballero de Calatrava. En 1833 figuraba allí domiciliado Pascual Ballester de Togores i Roselló, y a su muerte se llevó a cabo la brutal reforma aludida. En los albores del siglo pasado el inmueble fue vendido y posteriormente dividido en varias viviendas, perdiendo definitivamente su carácter. Antonio Vives se lamentaba de su triste destino en la redacción del *Catálogo Monumental de Baleares*: «Uno de los más interesantes patios fue el de la casa del conde de Ayamans, en la calle de Morey, hoy desfigurado»⁵¹. Los mejores elementos del patio fueron desmontados, y permanecieron almacenados hasta que en 1925 los descubrió el dibujante y anticuario José Costa, quien los compró por 3.000 pesetas, con ánimo de recomponerlo en algún otro edificio, empeño que nunca lograría.

48. Capellà Galmés, Miquel À.; Domenge i Mesquida, Joan: «La escalera en los patios señoriales de Palma de Mallorca: tipología y ornamantación», *Lexicon: Storie e Architettura in Sicilia*, 2 (2021), pp. 397-410.

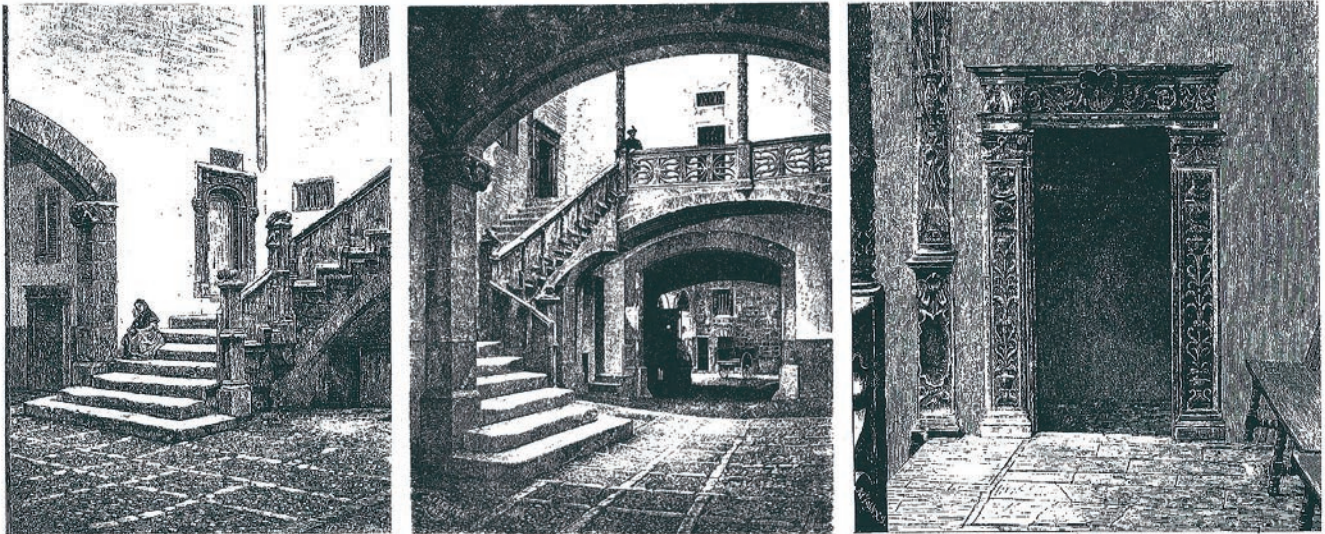
49. Murray, Donald G.; Pascual, Aina: *La casa y el tiempo. Interiores señoriales de Palma*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1999, p. 62.

50. Piferrer, Pablo; Quadrado, José María: *Islas Baleares. España. Sus monumentos y Artes. Su naturaleza e Historia*, Barcelona, Daniel Cortezo y Cía.1888. p. 654. Ramis de Ayreflor, Josep: «Catastro de la Ciudad de Mallorca (1576)», *BSAL*, XV (1914), n.º 412-417, pp. 113-200.

51. Vives Escudero, Antonio: *Catálogo Monumental de la Provincia de Baleares*, (1905-1909), p. 550. f. 344. (Manuscrito). CSIC-IPCE. http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_baleares.html (fecha de consulta: 26/10/2021).

Hoy quedan apenas algunos vestigios de la fábrica del siglo XVI: un gran blasón con las armas de Pax y Fuster en la fachada, y en el primer patio, en el que es reconocible su estructura antigua, dos portales de traza renacentista⁵². Una descripción particularmente interesante de dicho patio es la que nos daba en 1869 el Archiduque Luis Salvador en su monumental obra *Die Balearen*.⁵³ El texto venía ilustrado con varias imágenes: una de las cuales reproduce el conjunto de la escalera y la galería en la que desembarca, otra con un pormenor de la escalera y dos más de una ventana gótica y la puerta que abre a la galería alta (FIGURAS 3, 4 y 5).

Contamos, además, con algunas imágenes que nos ayudan a entender cómo era el patio que nos ocupa. Una única fotografía, cromolitografiada por Xumetra, publi-



FIGURAS 3, 4 Y 5. VISTAS DEL PATIO DE LA CASA AYAMANS. Fuente: Luis Salvador de Habsburgo-Lorena y de Borbón, *Die balearen...*, 1869-1884

cada en el tomo correspondiente a Baleares de la obra *España. Sus monumentos y Artes. Su naturaleza e Historia*, de Piferrer y Quadrado, editada en 1888⁵⁴; la vista es muy parecida a la del dibujo del archiduque, bien que con campo ligeramente más amplio, que nos permite ver parte de la arquería en planta baja que había frente a la escalera. En el *Cronicón Mayoricense*, de Álvaro Campaner y Fuertes⁵⁵, aparece un dibujo de A. Ribas, imagen muy parecida a la de carácter general que hemos visto en el libro del archiduque, bien que de menor campo. En la obra *La casa y el tiempo*, de Donald G. Murray y Aina Pascual, de 1999, se incluye un capítulo dedicado a

52. Ripoll, Luis: «Notas sobre unas piedras viejas y su traslado a Norteamérica», *Papeles de Son Armadans*, LXXXIX (1963), pp. 265-271.

53. Habsburgo-Lorena y de Borbón, Luis Salvador de: *Die Balearen in Wort un Bild geschildert*. Tomo IV, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1869-1884. Versión castellana, *La ciudad de Palma*, Palma de Mallorca, Lluís Ripoll, Fac-símil de la primera edición, 1981.

54. Piferrer, Pablo y Quadrado, José María: *op. cit.*, p. 654.

55. Campaner y Fuertes, Álvaro: *Cronicón Mayoricense. Noticias y relaciones históricas de Mallorca desde 1229 a 1800*, Palma de Mallorca, Juan Colomar y Salas, 1881.

la «Posada de s'Estorell»⁵⁶, donde se reproduce una singular escena costumbrista ambientada en el patio de esta residencia, cuadro de 1905 de Faust Morell, presumiblemente realizado con documentación anterior (FIGURA 6).

Así, ateniéndonos a la iconografía que poseemos y con un análisis de los restos



FIGURA 6. VISTA DEL PATIO DE LA CASA AYAMANS EN UNA ESCENA COSTUMBRISTA PINTADA POR FAUST MORELL. Fuente: Donald G. Murray y Aina Pascual, *La casa y el tiempo...*, 1999

conservados en el solar, llegamos a un cierto entendimiento de cómo fue en su momento de plenitud el patio de la casa de Ayamans. Lo sorprendente del caso es que no se trataba de un único patio, sino de tres espacios claustales, interconectados a lo largo de un eje que se encadenaban de la siguiente manera: accediendo desde la calle Morey se encontraba primeramente un portalón que conectaba con un primer patio, todo ello de acuerdo con una estructura que se conserva básicamente en la actual organización del edificio. Este es el patio que aparece representado en la pintura de Vicente Furió, si bien ha desaparecido la galería plateresca superior, sobre la arquería del fondo, de formalidad casi idéntica a la se encontraba en el patio gótico que veremos a continuación.

56. Murray, Donald G.: *op. cit.*, p. 62.

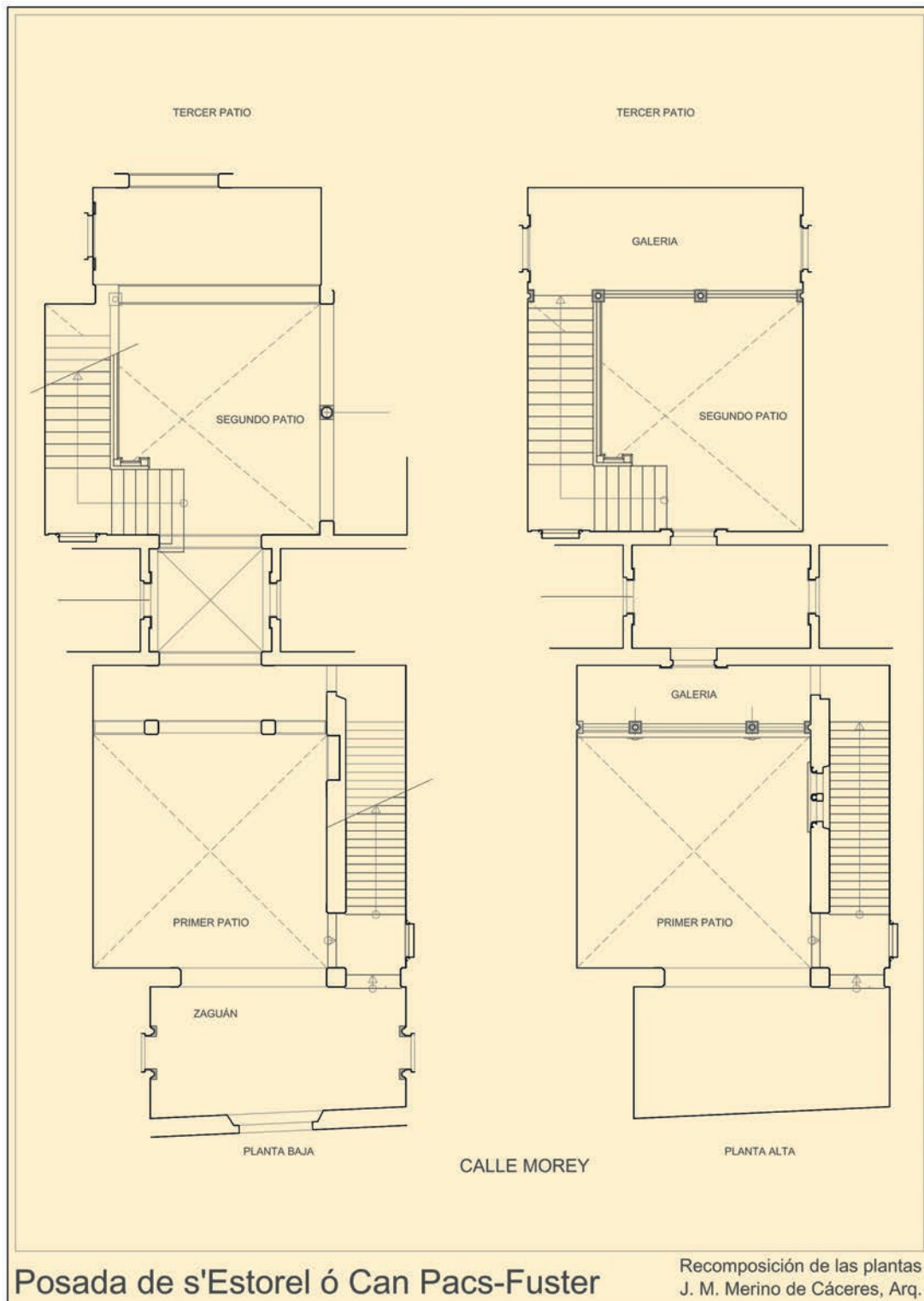


FIGURA 7. RECOMPOSICIÓN DE LA CASA AYAMANS, POSADA DE S'ESTOREL Ó CAN PACS-FUSTER. Elaboración: José Miguel Merino de Cáceres

La caja del patio tiene unas dimensiones aproximadas a los centros de los lados de 28x40 pies mallorquines⁵⁷, con su eje mayor con la orientación aproximada este-oeste, perpendicular a la calle. En el costado meridional, se dispone una escalera a la italiana, de un solo tiro entre muros, que comunicaba el portal y el patio con la galería alta oriental. Por el portón de arco rebajado cobijado por esta galería, se pasaba a un segundo zaguán y desde este al patio gótico, el de la escalera abierta, que conocemos bastante bien por las diversas representaciones conservadas; con un releje de 6.65 pies y un desvío de 2.1º hacia sur, su caja, original, con unas dimensiones de 32 x 39.2 pies, es imposible de reconocer en la estructura de las edificaciones actuales. Al norte se disponía la escalera, de dos tramos en ángulo, desembarcando en la galería alta a saliente, apeada en un gran arco rebajado, y al sur un pórtico de dos arcos con soporte central de columna ochavada de formalidad gótica. Al fondo, a saliente, otro arco de similar factura a los anteriores, daba paso, tras un breve zaguán, a un tercer patio del que tan solo podemos señalar lo poco que se descubre en las imágenes: que debía ser cuadrado, pues así aparece en el plano catastral actual, a eje con el anterior, y que junto al arco de acceso se disponía un pozo con su aparalaje; en el muro norte se aprecian dos arcos de un pórtico cegado, y en el de saliente varios huecos en marcado desorden (FIGURAS 7, 8 Y 9).



FIGURAS 8 Y 9. VISTAS RECIENTES DE LA ESCALERA Y DEL PRIMER PATIO DE LA CASA AYAMANS. Fotos: Archivo José Miguel Merino de Cáceres

Volviendo a la historia de nuestro patio, cabe decir que no conocemos con precisión la fecha en que se produjo su desmembramiento, toda vez que no existen documentos que lo atestigüen y ningún autor lo precisa. Sobre las circunstancias

57. La unidad tradicional de medida mallorquina era la cana, de valor 1.562 metros y dividida en dos medias canas y seis pies, este de 0.260666 m. Realmente las dimensiones exactas son: 39.90 x 27.85 pies.

del proceso posterior, Luis Ripoll realizó un resumen del devenir de las piedras⁵⁸. El propio Costa relató el asunto en un manuscrito que, transcrito en mecanografía por su hijo, le fue facilitado a Ripoll para la redacción de su artículo. Dicho manuscrito decía así:

En unas cocheras de la calle Pont y Vich, se hallaban abandonadas unas piedras góticas, que resultaron ser de la escalera del palacio del Conde de Ayamans, situado en la calle de Morey, cerca de Casa Oleza. Actualmente aún quedan vestigios de puertas y capiteles. Ante el abandono de dichas piedras las adquirí por la cantidad de tres mil pesetas. Puesto al habla con el escultor Miguel Sacanell, las trasladamos en un almacén situado en el jardín, hoy propiedad del arquitecto Gabriel Alomar y decidimos restaurarla, ya que tenía interés se salvara la mejor, sin duda, escalera de Palma. Pasaron algunos años y después de restaurada ¿dónde la colocamos...? Estas piedras merecen un lugar apropiado en Mallorca... Recordé un emplazamiento en un lugar propiedad de un buen amigo mío y amante de las cosas bellas. Se trataba de la finca «Son Cigala», entre la Vileta y Son Rapiña. Se la ofrecí por la misma cantidad de tres mil pesetas, en que la había adquirido, más 500 (quinientas ptas.) importe de los trabajos de Sacanell. Me contestó que la finca ya estaba bien así... y que siempre la había visto igual. Estuve hablándole de la escalera bastantes años, haciéndole bocetos de su emplazamiento, etc. etc. No pude convencerle.

En 1929, al enterarse Mr. Arthur Byne de que dicha escalera era de mi propiedad y teniendo oportunidad de colocarla en una obra que efectuaba en los EE.UU., me pidió precio. Cansado ya de almacenaje y traslados y no teniendo oportunidad de colocarla le dije que hacía años pedía por ella 5.000 ptas. y que por lo tanto me diera lo que le pareciera... y me extendió un cheque por valor de 20.000 ptas.⁵⁹

La escalera fue embalada en cajas de madera de 2 cms. de espesor y con viruta, ya que la paja era prohibida por la Aduana de los EE.UU. Eran una multitud de cajas y el embalador fue el Sr. Fuster de la calle Morey. El embalaje costó algo más de otras 20.000 ptas.⁶⁰.

No tardó Byne en escribir a su cliente norteamericano a fin de ofertarle las piedras de Ayamans, que a su juicio se trataba de «una de las más importantes piezas de cuantas he ofrecido a su consideración y, sin duda alguna, a un precio de auténtica ganga». Así se lo hacía ver a Julia Morgan, con fecha de 25 de marzo de 1929 en una interesante carta en la que, una vez más, manejaba tópicos dialécticos muy característicos suyos para adornar la pieza de turno en oferta:

Enclosed find some crude sketches of a remarkably fine late Gothic patio-stair and gallery-two galleries, in fact, and a Gothic window besides.

All this once adorned one of the most famous 16th century palaces of Palma. Forty years ago when the palace was demolished, this stair, the double gallery, and the window were

58. Ripoll, Luis: *op. cit.*, pp. 270-271.

59. APECG, Nota descriptiva de la operación de la venta del patio de Ayamans por J. Costa.

60. APECG, El documento lleva una nota manuscrita de su padre que dice: «Amigo Luis: He puesto en «net» lo que había escrito mi padre, pues a pesar de tus buenos conocimientos de taquigrafía, no lo hubieras entendido. Como verás está escrito a la pata... pero te harás cargo de las vicisitudes ¿verdad?»

carefully taken down stone by stone and stored away in another palace of the same family. Being now in financial difficulties they have brought the matter to my attention. The gallery bears the date 1540 and is beautifully carved in Gothic and Renaissance detail (in this part of the world the people clung tenaciously to Gothic well into the 16th century). I have taken some detail photographs which, once developed in Madrid, I will send on later. You will then see that the work is quite exquisite in execution. On the sketches I have indicated what is included in the price and what is not; many of the purely utilitarian stones, such as the steps, for instance were not saved. The price is NINE THOUSAND dollars (\$9,000.⁰⁰). In many respects I consider this one of the most important pieces I have brought to your attention and certainly at a bargain price.

If this gallery and stair were still in position it would be imposible to purchase it to-day, or at least to remove it. Furthermore the price asked would be double or treble the present asking price. I might also add that being a seaport the carrying charges will be much less than if it were situated in inland Castile.

Reference MAJORCAN STAIR. Awaiting your decision, and kindest regards, believe me, Sincerely yours, Arthur Byne⁶¹.

No parece necesario aclarar que lo que le estaba ofreciendo en esta ocasión a Hearst era el patio de la casa del conde de Ayamans, de la que venimos ocupándonos, entonces en poder de Costa. La residencia, ya hemos visto, no había sido derribada, como decía Byne, sino solamente había sufrido el desmontaje del patio, sin que queden muy claras las razones de tal actuación.

Siguiendo con la secuencia epistolar del negocio, de fecha 8 de abril encontramos la siguiente carta, curiosamente breve: «This purchase I consider unique and furthermore a bargain. MAJORCAN STAIR is the reference. Given the fact that someone else is much interested in the patio I would appreciate a prompt reply [...]»⁶². Tan solo una semana después, el 14 de abril, establecía Byne un incremento en el precio de la pieza ofertada, en carta a Morgan:

Just a hurried note to say that in regard to the Majorcan gallery and stair I have had to increase my offer by five hundred dollars; by doing this I can secure an option on it for thirty days from date. The price to our client will be for this reason \$9,500⁰⁰ instead of the \$9,000⁰⁰ quoted originally.

This has been necessary by the activities of a local millionaire a Majorcan who made his fortune in Argentine and who is building a large house on the Island; hearing of my offer he equaled it compelling me to go higher; I think now I can hold it until there is time to hear from you⁶³.

La maniobra persuasiva de Byne consiguió su objetivo y así, el día 24 de abril del mismo 1929, Morgan, suponemos que siguiendo instrucciones de «el Jefe»,

61. Cal Poly, Carta de A. Byne a J. Morgan, 25/03/1929.

62. Cal Poly, Carta de A. Byne a J. Morgan, 08/04/1929.

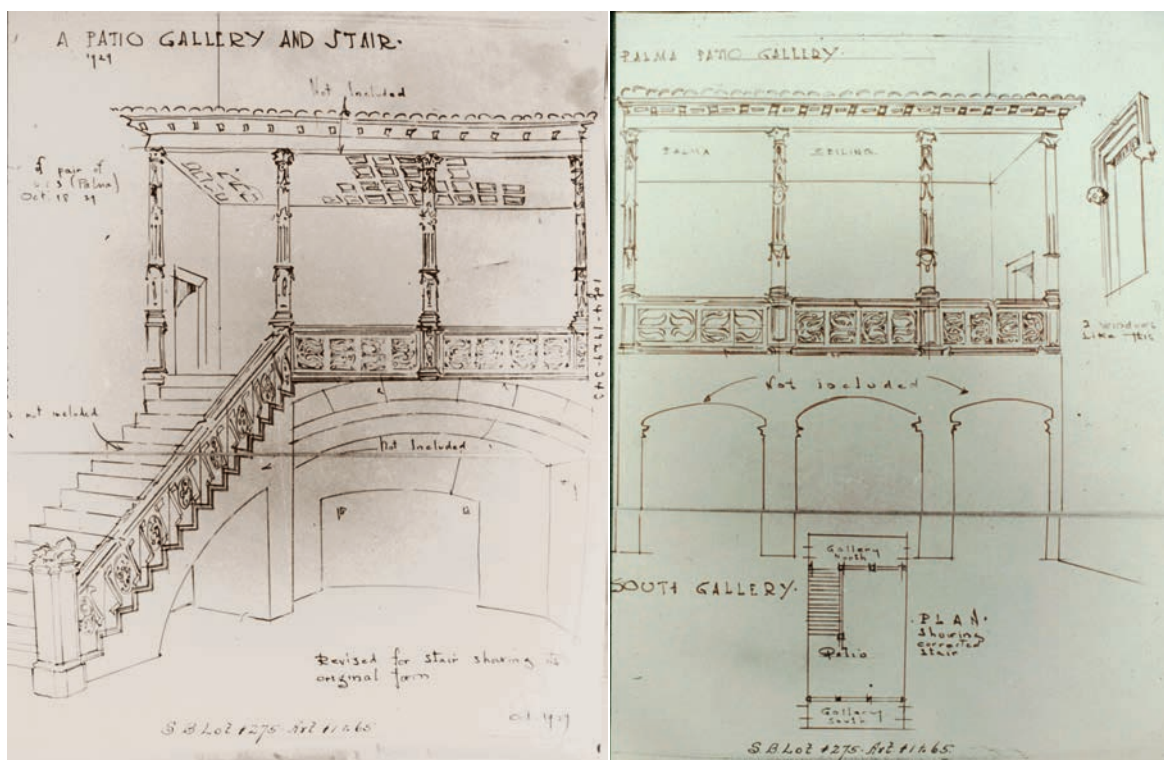
63. Cal Poly, Carta de A. Byne a J. Morgan, 14/04/1929.

le enviaba el siguiente telegrama: «PLEASE WILL TAKE SAHAGUN/CABLE NEWYORK AMOUNT YOU NEED FOR SAHAGUN AND MAJORCAN STAIR»⁶⁴.

El día, 25 de abril, ya por carta, Byne se dirigía a Hearst a su dirección en Nueva York, en el Clarendon Building, situado en el 137 de Riverside Drive, lo que el millonario consideraba como su «*official home*», haciéndolo en estos términos:

In my letter of November 5th 1928 the price of the ceiling was quoted, \$17,000⁰⁰; in my letter of March 25th the price quoted for the Majorcan stair was \$9,000⁰⁰; a few days later, April 14th, I wrote to say that I was obliged to raise my offer to \$9,500⁰⁰ to hold the patio pending your decisión. However in view of your taking both objects we will call it \$26,000⁰⁰ [...] ⁶⁵.

Tres días más tarde, por telegrama, Morgan confirmaba la compra del conjunto de Mallorca (FIGURAS 10 y 11), juntamente con la reja de la catedral de Valladolid y el techo denominado «Sahagún», estableciendo el pago en trece mil dólares de inmediato y diez mil al mes durante los tres siguientes.



FIGURAS 10 Y 11. DIBUJOS DE ARTHUR BYNE DE LA ESCALERA DE LA CASA AYAMANS, PALMA DE MALLORCA, c. 1929. C. W. Post Campus, Long Island University (Nueva York), B. Davis Schwartz Library, Special Collections Library, (CWP). William Randolph Hearst Archive

El 10 de mayo, desde Madrid, Byne escribía a Costa lo siguiente:

64. Cal Poly, Telegrama de J. Morgan a A. Byne, 24/04/1929.

65. Cal Poly, Carta de A. Byne a W. R. Hearst, con copia a J. Morgan, 25/04/1929.

Muy señor mío y amigo:

A mano sus dos cartas de recién fecha manifestando el progreso hecho hasta la fecha con las piedras de la escalera; me alegro que hayan salido 5 tramos enteros.

Referente al patio estoy pensando en irme a esa precisamente para presenciar el embalaje del mismo (cosa que poco me conviene) pero como todo el mundo se queja de que las piedras llegan mal embaladas de España, y por consecuencia rotas, he prometido hacerme personalmente responsable.

A pesar de que está prohibido la hierba por los inspectores en América muchos embaladores lo meten; tampoco sirve serojas. Hay que comprar una gran cantidad de viruta. A mi parecer sería mejor llamar uno de los hermanos Bohigas de Barcelona (una vez hechas las cajas) para meter bien la piedra. Estoy dispuesto a costear un perfecto embalaje.

En cuanto tenga Vd. todas las piedras en el suelo del local de embalaje haga el favor de avisarme. tengo que preparar algunos dibujos y al mismo tiempo ver si es factible combinar las piedras de la escalera que está arreglando Sacanell con las del patio⁶⁶.

Las piedras a que se refiere Byne en el último párrafo de la carta, entendemos que corresponden a un barandal de escalera de la casa Olea, en la calle del Agua, de Palma, que Byne debió comprar para completar las que al parecer faltaban en la escalera de Ayamans que había comprado a Costa. El barandal que aparece en el dibujo del conjunto que envió a Hearst, así como el representado en el pormenor de la escalera, nada tiene que ver con el original que aparece en la documentación antigua que se conserva sobre el patio y, sin embargo, es idéntico que el que Byne incluye en la lámina 160 de su obra *Majorcan Houses and Gardens* de 1928 (FIGURAS 12 y 13).

Con fecha primero de junio del mismo 1929, encontramos una nota manuscrita de Costa, posiblemente dirigida a Garrouste Muelle 17, en la que indica lo siguiente: «En el pailebot 'Jaime' hemos embarcado hoy 51 cajas de D. Arthur Byne de cuya expedición supongo tendrá Vd noticia. Va consignado a su nombre y rotulado P. M. del 1 al 51 = su peso 6.310 Kgs. y flete a pagar Valencia»⁶⁷.

En carta de Byne de 2 de junio, dirigida a Costa desde Madrid, tras lamentarse del estado en que habían llegado unos relojes comprados con anterioridad, así como pormenores sobre otras adquisiciones, se refiere al asunto del envío del patio de Ayamans en estos términos: «Espero que ya hayan salido sin novedad las varias cajas de piedra; el agente del Grao está avisado». En nota adjunta, borrador manuscrito de Costa, amén de otros temas señala: «Ya trabajan en las dos piezas nuevas de la escalera»⁶⁸.

Otro borrador manuscrito de Costa, de fecha 3 de junio del mismo, indica: «Adjunto le remito la nota del contenido de las cajas, supongo será de su conformidad. Vamos activando la escalera y luego seguiremos con los tramos de la galería»⁶⁹.

En dos hojas adjuntas a la minuta de Costa de 1 de junio (ver arriba), se especifica el contenido de las cajas que, en síntesis, es como sigue: cinco columnas enteras labradas; tres cajas con «basas de columna grabadas»; nueve cajas con piezas de «Barandilla galería gótica»; dos columnas partidas labradas y cuatro medias columnas a pared

66. APECG, Carta de A. Byne a J. Costa, 10/05/1929.

67. APECG, Nota manuscrita de J. Costa, 01/06/1929.

68. APECG, Carta de A. Byne a J. Costa, 02/06/1929.

69. APECG, Manuscrito de J. Costa, 03/06/1929.

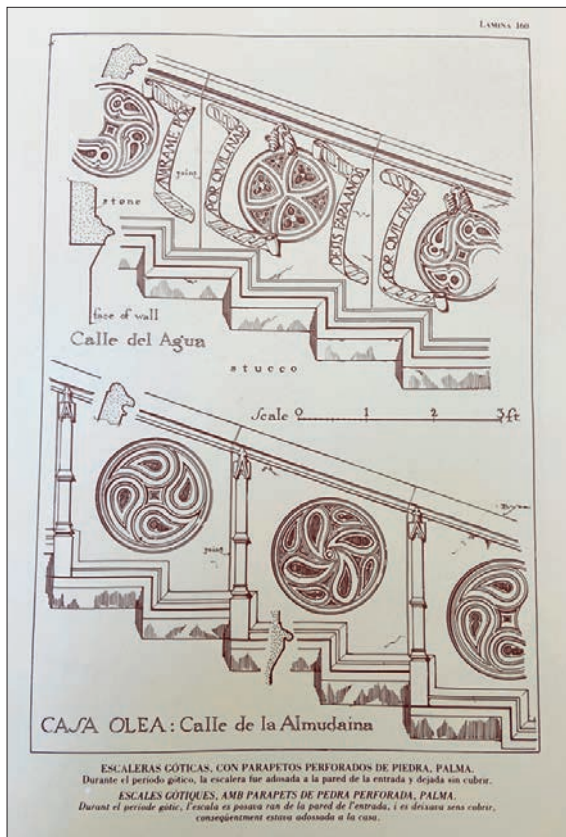


FIGURA 12. DIBUJO DE ARTHUR BYNE DE LA BARANDA DE LA ESCALERA DE LA CASA OLEA, PALMA DE MALLORCA, C. 1929. Fuente: Arthur Byne y Mildred Stapley: *Majorcan houses and gardens...*, 1928, lámina 160



FIGURA 13. PATIO Y ESCALERA DE LA CASA OLEA, PALMA DE MALLORCA. Fuente: Arthur Byne y Mildred Stapley: *Majorcan houses and gardens...*, 1928, lámina 161

labradas; una base columna labrada y dos medias «base o zócalo columna labrada»; tres capiteles de columnas; siete basas; marcos de ventana y cuatro capiteles; otras dos medias columnas en trozos y un número considerable de trozos de moldura y zócalo.

En un pequeño volante del Peso Municipal de Palma de Mallorca, con fecha 1 de junio de 1929, se detalla el peso del cargamento en piedra presentado por D. Ramón Pedrosa con un total neto de 6.310 kilos descontando los 5.540 de tara. A la vuelta del volante, una nota manuscrita señala: «Fletes á pagar Valencia 144,75.- Gastos embarque Palma. Costa 186,25 Día 1 Junio».

Con fecha 8 de junio, Byne escribía a Costa desde Madrid: «Las 51 cajas llegaron al Grao el Lunes y el Martes todas quedan embarcadas en un Transatlántico saliendo el mismo día. Afortunadamente no tuvo obstáculo ninguno en tener el permiso de salida. Las tres cajas de piedra han sido desembaladas y salieron en buen estado –a pesar de su enorme peso [...]»⁷⁰.

El patio fue registrado por la Internacional Studio Art Corporation como «S/B Lot. #275, Art. # 1 a 65», figurando como fecha de compra el 19 de septiembre de

70. APECC, Carta de A. Byne a J. Costa, 8/06/1929.

1929⁷¹. El 7 de abril de 1930 Morgan escribía a Byne, en una breve carta, relatando los proyectos de Hearst para el «ala de recreo» de San Simeón (California); le comentaba que una de las nuevas casas iba a incorporar las logias y los techos de Palma de Mallorca⁷². El ala de recreo corresponde a la crujía norte del edificio e incluía la sala de billar y el teatro. Sabemos que una de las casas de las que habla Morgan en la carta anterior, iba a estar situada en paralelo a la «casa del Monte», del complejo de San Simeón, actual Hearst Castle, pero no alcanzamos a entender dónde pensaban levantar la otra, ya que no queda espacio posible en la zona⁷³. En cualquier caso, ninguna de ellas llegó a levantarse y las piezas de Palma de Mallorca no se emplearon en San Simeón.

Lo cierto es que a pesar de los avatares sufridos por las piedras desmontadas de esta casona y el dinero desembolsado por Hearst para su adquisición y traslado a EE.UU., el magnate no llegó a disfrutar de tal conjunto; años después, en 1941, salió a subasta en la gran venta de la colección Hearst en Gimbels. En el catálogo de la misma figura, en la página 322, una referencia a este patio en el apartado STAIRCASES-VARIOUS COUNTRIES, con la cita «The Majorcan Patio and Stairway, Spanish, XVI Century»⁷⁴. Nada hemos podido averiguar hasta la fecha sobre su destino final.

5. AGRADECIMIENTO A LOS BYNE: HOMENAJE EN MALLORCA

La pérdida del patio de esta casa, ya abandonado y desmontado desde hacía tiempo, así como la venta y exportación de otros tesoros artísticos desde las islas, firmaron la fructífera relación entre el anticuario José Costa y el matrimonio Byne en un momento crucial para el despegue económico y turístico balear. El arquitecto y su esposa eran apreciados en Palma, donde contaban con una red de contactos sociales muy ventajosa para sus actividades. La pérdida para el patrimonio mallorquín de testimonios notables de su legado histórico-artístico, como fue el patio de Ayamans, no ensombreció en modo alguno el agradecimiento que la élite cultural mallorquina sentía por los Byne, dada la labor de difusión internacional de las riquezas artísticas de la isla que habían llevado a cabo. Algo que en las décadas de 1920 y 1930 fue recibido como un gran favor a los intereses turísticos, culturales y económicos de Mallorca⁷⁵. Su obra *Majorcan houses and gardens* era el principal referente de ello, pero también las exposiciones de fotografías de Byne sobre diversos rincones de la isla⁷⁶.

71. C. W. Post Campus, Long Island University, (Nueva York), B. Davis Schwartz Library, Special Collections Library, (CWP). W. R. Hearst Archive.

72. Cal Poly, Julia Morgan Correspondence. Carta de J. Morgan a A. Byne, 07/04/1930.

73. Ver al respecto el plano general del conjunto de San Simeón incluido en Aidala, Thomas: *Hearst Castle. San Simeón*, New York, Hudson Hill, 1981, pp. 42-43.

74. *Antique architectural elements: exhibit and sale from the William Randolph Hearst Collection*, Gimbel Brothers, Nueva York, 1941 (275-1 to 65).

75. Dethorey, Ernest M.: «Cases i Jardins de Mallorca», *La Nostra Terra*, n.º 9, 01/09/1928, p.360-363.

76. *La Nostra Terra*, n.º 13, 01/01/1929, p. 40.

Desde luego no eran los primeros, ni los únicos que en ese tiempo ilustraron las riquezas artísticas del país con el propósito de difundirlas al público norteamericano, pues existía un interés creciente por la arquitectura y el arte español en EE.UU.⁷⁷ Véase, como ejemplo, el artículo escrito en 1924 por el distinguido arquitecto Ralph A. Cram, en el que puso en valor la arquitectura española del Renacimiento. En dicho texto expresó su predilección por la catedral de Palma de Mallorca, la que consideraba «one of the great cathedrals of the world»⁷⁸, a este edificio dedicó una monografía editada en 1932⁷⁹. *Majorcan houses and gardens* tenía un carácter novedoso; era una monografía centrada en Mallorca, en su arquitectura civil, en la imagen y decoración de las casas, tanto en su exterior como en sus interiores, patios y jardines. Además, resultaba muy práctica para los arquitectos, decoradores y coleccionistas norteamericanos, pues ofrecía numerosas ilustraciones, fotografías y dibujos; este era sin duda uno de los grandes valores de las obras de Arthur Byne y Mildred Stapley. En la sombra quedaban sus labores centradas en la exportación de notables conjuntos artísticos –solo conocidas en España por unos pocos, y en el contexto de una cultura de preservación de los testimonios del pasado bien distinta a la que se alumbraría en fechas posteriores–. Por ello, resulta fácil comprender los diversos honores que les fueron deparados.

En agradecimiento a tal labor en favor de la isla, el 15 de enero de 1929 se celebró en su honor un banquete en el Hotel Victoria de Palma de Mallorca, evento del cual hallamos distintas crónicas tanto en la prensa local⁸⁰, como en los diarios nacionales:

Palma de Mallorca 15 (10 noche). Se ha celebrado un banquete en honor del arquitecto norteamericano Mr. Arthur Byne y la esposa del mismo, Mildred Stapley Byne. Han asistido al banquete numerosos artistas, tanto indígenas como extranjeros, una representación del Fomento del Turismo y varios escritores, así como un nutrido grupo de las colonias inglesa y norteamericana. Ofreció el banquete y pronunció un discurso el arquitecto D. Guillermo Forteza. Seguidamente hablaron para agradecer el acto la esposa de Byne y este. Todos fueron muy aplaudidos⁸¹.

Y años después, tras el inesperado accidente de tráfico que acabó con la vida de Byne en 1935, Mallorca, donde el matrimonio pasaba muchos inviernos⁸², quiso tributarle un sentido homenaje. El arquitecto Gabriel Alomar, desde las páginas del *Correo de Mallorca*, lanzó la propuesta de dedicar una placa en su memoria, idea que

77. Kagan, Richard: *The Spanish...*, pp. 305-310. Véase, por ejemplo: Whittlesey Austin: *The Minor Ecclesiastical, Domestic, and Garden Architecture of Southern Spain*, New York, Architectural Book Publishing, 1917. Soule, Winsor: *Spanish Farm Houses and Minor Public Buildings*, New York, Architectural Book Publishers, 1924.

78. Cram, Ralph A.: «The Renaissance in Spain», *American Architect and Architectural Review*, 125 (26 de marzo de 1924), pp. 289-296.

79. Cram, Ralph, A.: *The Cathedral of Palma de Mallorca: An Architectural Study*, Cambridge (MA), Mediaeval Academy of America, 1932.

80. «El dia 15 de gener un grup d'amics va obsequiar amb un banquet que es celebrá a l'Hotel Victoria, els senyors Byne, com a tribut merescut a la seva obra realitzada a Mallorca i per Mallorca. A l'entorn del senyors Byne es reuniren, amb motiu d'aquest homenatge íntim que se'ls dedicava unes seixanta persones, entre les quals hi havia els principals elements del turismo, artistas, escriptors, membres de la colonia estrangera i distingides senyores», «Notes d'Art», *La Nostra Terra*, n.º 13, 01/01/1929, p. 40.

81. «Balears», *El Sol*, n.º 3.576,17/01/1929, p. 4.

82. *La Nostra Terra*, n.º 91, 01/07/1935, p. 59.

fue recogida por la Asociación para la cultura de Mallorca, a la que se adhirieron diversas instituciones y particulares: «Mallorca no pot oblidar el deute de gratitud que té contret amb Mr. Byne; aquest home ha estat, per la seva magnífica obra, el més gran propagador de les nostres belleses insulars, i el seu nom és ben digne de perdurable record», recogían las páginas de *La Nostra Terra* en un número dedicado a la memoria del arquitecto, en el que se editaba un artículo de Guillem Forteza⁸³ dedicado a *Majorcan patios and houses*, todo ello a fin de mostrar su total adhesión al homenaje propuesto⁸⁴.

En marzo de 1936 la lápida prevista disponer en Palma de Mallorca en honor a Byne parecía ir por buen camino, como así se hacía eco la prensa local:

Làpida a Mr. Byne. Van per bon camí els treballs per col·locar en lloc adient de la nostra ciutat vella un rellotge de sol commemoratiu de l'Il·lustre arquitecte nordamericà, gran amic de Mallorca i benemèrit il·lustrador de l'arquitectura mallorquina, Mr. Arthur Byne. Creim que el projectat homenatge prest podrà ésser aviat un fet⁸⁵.

No obstante, apenas cuatro meses después estalló la Guerra Civil española dejando tal homenaje en suspenso. Puede que hoy en día, con la perspectiva de sus actividades al servicio de la venta y exportación clandestina de tesoros artísticos, resulte extraño tal propósito de honrar la memoria de quien contribuyó a dismantelar parte de las riquezas artísticas del país. Mas no olvidemos que esta era una actividad que los Byne desarrollaron en la sombra, y en modo alguno eclipsó su imagen pública como estudiosos y amantes de la historia, el arte y la cultura españolas.

Al margen de los reconocimientos llegados desde Mallorca, la pareja ya contaba con los más altos honores del Estado, pues tal y como podemos documentar gracias a un expediente preservado en el Archivo Militar del Alcázar de Segovia, en 1927 Mildred Stapley había sido distinguida con la cruz de Alfonso XII y su esposo con la cruz del Mérito Militar de primera clase (FIGURA 14):

Ministerio de la Guerra. Madrid, Ministro de Estado. Madrid, 22 de diciembre de 1925. Al Ministro de Estado. Excmo. Sr. En atención a los méritos y circunstancias que concurren en el súbdito americano Mister Arthur Bine [sic] autor de las obras tituladas «Rejería of the Spanish Renaissance» y «Decorated Wooden Ceilings in Spain» el rey (q. D. g.) ha tenido a bien concederle la cruz de 1ª clase del Mérito Militar con distintivo blanco⁸⁶.

La prensa nacional se hizo eco de tales distinciones y de los encuentros celebrados para su festejo:

En el domicilio de los señores de Byne, matrimonio norteamericano, autores de numerosas obras de divulgación de los tesoros artísticos españoles, se celebró una fiesta con motivo de haberles sido concedida por S. M. la cruz de Alfonso XII, a la señora Mildred Stapley, y la cruz del Mérito Militar de primera clase, a su esposo Sir Arthur Byne, como testimonio y

83. «En homenatge a l'arquitecte Mr. Arthur Byne», *La Nostra Terra*, n.º 91, 01/07/1935, pp. 23-28.

84. «En memoria de Mr. Byne», *La Nostra Terra*, n.º 91, 01/07/1935, p. 1.

85. *La Nostra Terra*, n.º 97, 01/03/1936, p. 37.

86. Archivo General Militar de Segovia (AGMSG), Legajo 2936.

reconocimiento de su eficaz labor como hispanófilos. A la fiesta asistieron el alcalde, señor Semprun, la colonia norteamericana, altos funcionarios de las Embajadas norteamericana e inglesa, otros diplomáticos y varios aristócratas⁸⁷.

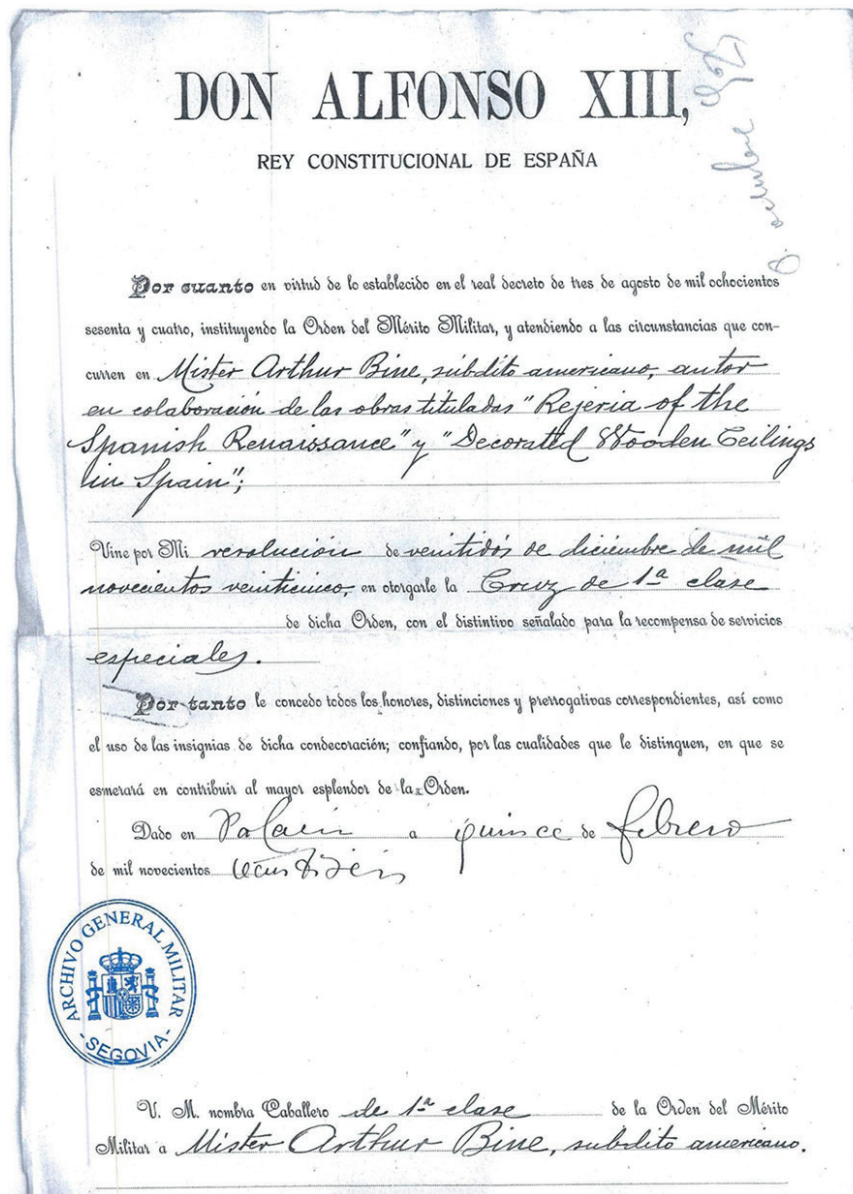


FIGURA 14. CRUZ DE PRIMERA CLASE DE LA ORDEN DEL MÉRITO MILITAR A ARTHUR BYNE, 22 DE DICIEMBRE DE 1925. Archivo General Militar de Segovia. Alcázar de Segovia

Honores dispensados por la corona a quienes habían puesto su granito de arena en el estudio y difusión internacional de la riqueza histórico-artística española, aunque paralelamente fueran también protagonistas inequívocos del desmantelamiento y

87. «Notas palatinas. Recompensa a dos hispanófilos», *El Telegrama del Rif*, n.º 9.796, 09/06/1927, p. 2.

dispersión de un buen conjunto de tesoros que extrajeron del país; los mismos que no pocas veces tuvieron a bien dar a conocer a través de las páginas e ilustraciones de sus libros.

6. A MODO DE CONCLUSIÓN

Durante la década de 1920 y comienzos de los años 30 la presencia de eruditos, intelectuales y artistas fue recibida en las Islas Baleares como un signo de distinción, constituía un valor de cara a la recepción de futuros visitantes. Aquel rincón Mediterráneo comenzaba a encomendar al turismo su desarrollo económico y social; bajo tal horizonte, que unos insignes hispanistas, miembros de la selecta colonia norteamericana en Madrid, dieran a conocer internacionalmente sus tesoros histórico-artísticos, fue saludado como un gran honor que merecía distinciones y homenajes. Los Byne contaron con ese viento a favor, lo cual resultó muy provechoso para su actividad en la sombra, como era el comercio clandestino de obras de arte españolas con destino a EE.UU. Durante sus veranos en Mallorca, además de estudiar y dar a conocer la riqueza artística de la isla, como así quedó recogido en su obra *Majorcan houses and gardens*, desarrollaron una activa labor como agentes de antigüedades. Su operación más importante en la isla fue la adquisición del patio de la casa de Ayamans para su principal cliente: W. R. Hearst, quien llevaba largo tiempo persiguiendo un patio señorial de tales características. Esto no hubiera sido posible sin la colaboración de José Costa, quien puso tal mercancía en sus manos, y quien les abrió las puertas de la vida social y artística balear. Las galerías Costa, centro cultural de Mallorca en estos años, brindaron excelentes oportunidades a los negocios de esta pareja; su propietario se convirtió en una pieza fundamental en tan estrecho vínculo entre el comercio internacional de arte y la promoción turística de la isla; de ahí que al tiempo que invertía en guías turísticas, exposiciones, libros, o folletos promocionales, liquidara tesoros con destino al mercado internacional. El aspecto lucrativo se entretreía con la confianza en lo positivo que habría de resultar dar a conocer tal riqueza a otros países, de donde llegarían nuevos visitantes. Así se liquidó el patio de aquella noble residencia, que por otra parte llevaba largo tiempo abandonada a su suerte. En este caso, las piedras de la casa de Ayamans se perdieron, pero no es menos cierto que José Costa y Arthur Byne apenas firmaron el acta de una pérdida largo tiempo anunciada.

REFERENCIAS

- Barceló y Pons, Bartomeu: «Història del turisme a Mallorca», *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 50, XV (2020), pp. 40-41.
- Barrachina, Jaume; Llonch Silvia y Vélez, Pilar: *la col·lecció somiada. escultura medieval a les col·leccions catalanes*, Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona, 2002.
- Bassegoda i Hugas, Bonaventura; Doménech Vives, Ignasi (eds.): *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus*, 2017, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2018.
- Bassegoda i Hugas, Bonaventura; Doménech Vives, Ignasi (eds.): *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus*, 2018, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2019.
- Bassegoda i Hugas, Bonaventura; Doménech Vives, Ignasi (eds.): *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus*, 2019, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2020.
- Bassegoda i Hugas, Bonaventura; Doménech Vives, Ignasi (eds.): *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus*, 2020. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2021
- Byne, Arthur; Stapley Byne, Mildred: *Provincial houses in Spain*, William Helburn, New York, 1925.
- Byne, Arthur; Stapley Byne, Mildred: *Spanish Architecture of the Sixteenth Century*, New York, The Knickerbocker Press, 1917.
- Byne, Arthur; Stapley Byne, Mildred: *Majorcan houses and gardens. A spanish island in the Mediterranean*, New York, William Helburn, 1928.
- Campaner y Fuentes, Álvaro: *Cronicón Mayoricense. Noticias y relaciones históricas de Mallorca desde 1229 a 1800*, Palma de Mallorca, Juan Colomar y Salas, 1881.
- Capellà Galmés, Miquel À.; Domenge i Mesquida, Joan: «La escalera en los patios señoriales de Palma de Mallorca: tipología y ornamantación», *Lexicon: Storie e Architettura in Sicilia*, 2 (2021), pp. 397-410.
- Capellà Galmés, Miquel Àngel: «Els col·leccionistes catalans i el mercat de les arts decoratives a Mallorca (1900-1936): els cas del vidre», en Bassegoda, Bonaventura; Doménech, Ignasi (eds.): *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus* 2017, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2018, pp. 13-41.
- Costa Ferrer, José (con la colaboración de Furió, Vicente y Mulet, Antonio): *Guide and maps of Mallorca – Mallorca Guía gráfica*, Palma de Mallorca, Galerías Costa, 1930 (Traducción Mary Lake).
- Costa Ferrer, José, *Guía gráfica de Mallorca: sus bellezas naturales, su catedral e iglesias, sus palacios y patios, sus costumbres, su arqueología: «Mallorca en la mano»*, Palma de Mallorca, Galerías Costa, 1954.
- Costa Gispert, María Elena; Gozábez Ferrer, Esther: «'Picarol' y sus Galerías Costa», en Marimon Riutort, Antoni; Serra Busquets, Sebastià, (coord.): *Els anys vint a les Illes Balears. XVII Jornades d'Estudis Històrics locals*, Institut d'Estudis Balearics, Palma de Mallorca, 1999, pp. 173-178.
- Cram, Ralph A.: «The Renaissance in Spain», *American Architect and Architectural Review*, 125 (26 de marzo de 1924), pp. 289-296.
- Cram, Ralph, A.: «Spanish Gothic», *American Architect and Architectural Review*, 125 (27 de febrero de 1924), pp. 103-110.
- Cram, Ralph, A.: «Domestic Architecture in Spain», *American Architect and Architectural Review* 125, (23 de abril de 1924), pp. 371-378

- Cram, Ralph, A.: «Spanish notes: An Introduction», *American Architect and Architectural Review*, 125 (16 de enero de 1924), pp. 47-54.
- Cram, Ralph, A.: *The Cathedral of Palma de Mallorca: An Architectural Study*, Cambridge (MA), Mediaeval Academy of America, 1932.
- Emmerson, Louis L. (compilación): *Certified list of Domestic and Foreign Corporations for the year 1928*, Danville, Illinois Printing Company, 1928.
- Forteza Oliver, Miquela: «Los orígenes del turismo cultural en la catedral de Mallorca (1905-1936)», *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 13 (2015), pp. 609-610.
- Gkozgekou, Dimitra: «El matrimonio Byne, dos hispanistas al servicio de Archer Milton Huntington 1914-1924», *Cuadernos de arte e iconografía*, 47 (2015), pp. 123-138.
- Habsburgo-Lorena y de Borbón, Luis Salvador de: *Die Balearen in Wort un Bild geschildert*. Tomo IV, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1869-1884.
- Kagan, Richard: «El marqués de Vega-Inclán y el patrimonio artístico español ¿protector o expoliador?», en Socías Batet Inmaculada; Gkozgekou, Dimitra (eds.): *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo y las antigüedades*, Gijón, Trea, 2013, pp. 193-203.
- Kagan, Richard: *The Spanish Craze: America's Fascination with the Hispanic World, 1770-1939*, Lincoln, University of Nebraska, 2019.
- Marés, Federico: *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades: Memorias de una vida como coleccionista*, Barcelona, Bachs, 1977.
- Martínez Ruiz, María José: «La Casa Miranda de Burgos. La defensa ante la posible salida al extranjero de su patio», *BSAA*, 66 (2000), pp. 182-197.
- Martínez Ruiz, María José: «Mildred Stapley: 'Esta mujer trabajadora, que tiene un experto conocimiento de la arquitectura española ¿Es acaso una feminista inaguantable?'», en Zalama, Miguel Ángel; Andrés González, Patricia (eds.): *Ellas siempre han estado ahí*, Alcalá de Henares, Doce Calles, 2020, pp. 189-210.
- Menéndez Robles, María Luisa: *El marqués de Vega Inclán y los orígenes del turismo en España*, Madrid, Ministerio de Industria, Turismo y Comercio, 2006.
- Merino de Cáceres, José Miguel; Martínez Ruiz, María José: *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst «el gran acaparador»*, Madrid, Cátedra, 2012.
- Merino de Cáceres, José Miguel: «Arthur Byne, un expoliador de guante blanco», en Socías Batet, Inmaculada; Pérez Mulet, Fernando (eds.): *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona-Cádiz, Universidad de Barcelona-Universidad de Cádiz, 2011, pp. 241-272.
- Merino de Cáceres, José Miguel: «En el cincuentenario de la muerte de Arthur Byne», *Academia*, 61 (1985), pp. 145-210.
- Murray, Donald G.; Pascual, Aina: *La casa y el tiempo. Interiores señoriales de Palma*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1999.
- Perelló Paradelo, Rafael: *José Costa Ferrer 'Picarol': 1876-1971*, Palma de Mallorca, 1980.
- Piferrer, Pablo; Quadrado, José María: *Islas Baleares. España. Sus monumentos y Artes. Su naturaleza e Historia*, Barcelona, Daniel Cortezo y Cía., 1888.
- Ramis de Ayreflor, Josep: «Catastro de la Ciudad de Mallorca (1576)», *BSAL*, XV (1914), pp. 113-200.
- Ripoll, Luis: «Notas sobre unas piedras viejas y su traslado a Norteamérica», *Papeles de Son Armadans*, LXXXIX (1963), pp. 265-271.
- Rusiñol, Santiago: *Des de les Illes*, (ed. Casacuberta, Margarida), Barcelona, Abadía de Montserrat, Universitat de Les Illes Balears, 1999.
- Sand, George: *Un invierno en Mallorca*, Barcelona, Orbis, 1989.

- Sanz de la Torre, Alejandro: «Las casas señoriales de Palma y los viajeros románticos», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 55 (1999), pp. 389-398.
- Soule, Winsor: *Spanish Farm Houses and Minor Public Buildings*, New York, Architectural Book Publishers, 1924.
- Torres Planells, Sonya: *Josep Costa Ferrer 'Picarol' (1876-1971): un dibuixant eivissenc i el seu temps*, Sant Jordi de Ses Salinas, Res Pública, 2001.
- Tugores Truyol, Francesca: *La descoberta del patrimoni: viatgers decimonònics i patrimoni historicoartístic a Mallorca*, Palma de Mallorca, L'Hiperbòlic Editions, 2008.
- Tugores Truyol, Francesca, «Viatgers i patrimoni a les Illes Balears (1837-1962): un procés de descoberta, valoració i oblit», en Riera, Carme (ed.): *La mirada forana. Les Illes Balears vistes pels viatgers*, Palma de Mallorca, Conselleria de Presidència, 2011.
- Whittlesey Austin: *The Minor Ecclesiastical, Domestic, and Garden Architecture of Southern Spain*, New York, Architectural Book Publishing, 1917.

UNA GEOGRAFÍA ACADÉMICA. REUNIONES DEL CIHA EN LA EUROPA DE LA GUERRA FRÍA, 1948-1972

AN ACADEMIC GEOGRAPHY. CIHA MEETINGS IN COLD WAR EUROPE, 1948-1972

Patricia García-Montón González¹

Recibido: 15/02/2022 · Aceptado: 13/05/2022

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.10.2022.32623>

Resumen²

El objetivo de este artículo es profundizar en los encuentros Este-Oeste a través del Comité International d'Histoire de l'Art (CIHA) desde 1948 hasta principios de los años setenta, centrándose en los académicos del bloque oriental y los condicionantes del contexto político. Con ello se pretende arrojar luz sobre el papel del CIHA como promotor de la cooperación internacional en el campo de la Historia del Arte, como un espacio de interacción supraestatal entre historiadores del arte en Europa y como actor en la configuración de la geografía de la disciplina durante la Guerra Fría.

Palabras claves

Historia de la Historia del Arte; CIHA; Guerra Fría; académicos europeos; cooperación internacional; encuentros este-oeste

Abstract

The aim of this article is to delve into East-West encounters through the Comité International d'Histoire de l'Art (CIHA) from 1948 to the early 1970s, by focusing on Eastern bloc scholars and determining factors of the political context. This is intended to shed light on CIHA role as a promoter of international cooperation in the field of Art History, as a space for supra-state interaction between art historians in Europe, and as an actor in shaping the geography of the discipline during the Cold War.

1. Universidad Complutense de Madrid. C.e.: pgarcio1@ucm.es; ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-5672-3927>>

2. Esta investigación ha sido posible gracias a una beca PROM NAWA del Instituto de Historia Tadeusz Manteuffel, Academia Polaca de Ciencias (IH PAN) y a otra beca del Deutsches Forum für Kunstgeschichte/Centre allemand d'histoire de l'art (DFK Paris). Una primera versión se presentó en el 7th Congress of Czech Art Historians *Infrastructures of (the History of) Art*, Ústí nad Labem, 23-24 de septiembre de 2021.

Keywords

History of Art History; CIHA; Cold War; European scholars; international cooperation; east-west encounters

.....

Al que se mantuvo en vigilia mientras dormía el mundo.
Javier Marías, *Berta Isla* (2017)

«En 1945 la vida empezó de nuevo», escribió John Pope-Hennessy en sus memorias. El futuro, aseguraba el afamado historiador del arte británico, pasó entonces a medirse en décadas y no en días. Y uno de los grandes placeres de aquellas décadas fue el de retomar las relaciones internacionales con colegas o iniciar otras nuevas³. A partir de ese momento, los historiadores del arte volvieron a ocupar y conectar espacios, recuperando aquella geografía académica que el conflicto bélico había interrumpido, aunque condicionada por el nuevo mapa europeo y la coyuntura de la Guerra Fría.

Museos, universidades y otros centros de investigación en Europa retomaron su actividad, al igual que lo hicieron organizaciones vinculadas a la disciplina como el Comité International d'Histoire de l'Art (CIHA)⁴. En este renacer del Comité⁵ hay que reconocer el empeño de quienes, durante la guerra, mantuvieron «un estrecho contacto con todos los miembros», «ayudando a aquellos cuya situación material se había vuelto difícil»; papel que había asumido su presidente, Paul Ganz. Sus esfuerzos, como dijo el arqueólogo neerlandés Alexander Willem Byvanck, darían además a Suiza «el lugar que se merecía en la Historia del Arte»⁶.

LA INCERTIDUMBRE APLAZADA

El 25 de junio de 1948 tuvo lugar en París la primera reunión de la posguerra. Aquella mañana surgió un debate clave relacionado con la nueva coyuntura política: ¿Sería posible «la participación de las naciones del Este» en el siguiente congreso en Lisboa? A pesar de que Reynaldo dos Santos afirmó que había obtenido del gobierno portugués la garantía de que se concedería el visado a todos los congresistas fuera cual fuese su país de origen, hubo quien manifestó sus dudas, como el filósofo

3. Pope-Hennessy, John: *Learning to look*. London, Heinemann, 1991, pp. 77, 79, 144-145.

4. La historia del CIHA durante la Guerra Fría no ha recibido apenas atención por parte de la historiografía. Este vacío historiográfico explica que el texto de referencia sea Dufrière, Thierry: «A Short History of CIHA», 2007. En: <http://www.ciha.org/about>, junto a las aportaciones de Cooke, Jennifer: «CIHA as the Subject of Art Theory. The Methodological Discourse in the International Congresses of Art History from Post-War Years to the 2000s», *RIHA Journal*, 0199 (2018). En: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/issue/view/4990> y Sarapik, Virve: «CIHA Congresses and Soviet Internationalism», en Jøekalda, Kristina; Kodres, Krista; Marek, Michaela (eds.): *A Socialist Realist History? Writing Art History in the Post-War Decades*. Cologne, Böhlau, 2019, pp. 240-259. Información sobre el papel de los miembros en el Comité se puede rastrear en *in memoriam*, homenajes y otras publicaciones dedicadas a sus trayectorias. Sin embargo, y a pesar de lo involucrados que estuvieron muchos de ellos, esta actividad internacional se suele limitar a unas frases y, en raras ocasiones, a algunas páginas.

5. Sus orígenes se remontan a 1873, aunque fue creado oficialmente en 1930. En 1951 sus estatutos, redactados a petición de la Unesco, fueron aprobados por la ley francesa y la secretaría científica se fijó en París. Un año después, a raíz de trasladar la secretaría administrativa a Suiza, el CIHA tuvo que regularizar su situación legal, adoptando la forma jurídica de «asociación científica internacional», según el código civil suizo. Archivo del Museo de Pontevedra, Fondo Sánchez Cantón (MP, FSC), 35-12, Actas de la reunión del CIHA en Bruselas, 11-13 de julio de 1951; Actas de la Asamblea General en Ámsterdam, 22-23 de julio de 1952. Dufrière, Thierry: *op. cit.*

6. MP, FSC, 35-14, Actas de la Asamblea General del CIHA en Venecia, 12 de septiembre de 1955.

polaco Władysław Tatarkiewicz. Se había abordado aquel asunto únicamente desde el punto de vista de las relaciones intelectuales, sin tener en cuenta las «relaciones diplomáticas»; inexistentes en el caso de Polonia con Portugal.

Viajar no resultaba tan fácil para los académicos del otro lado del telón de acero, como dieron a entender las ausencias en aquella reunión del checoslovaco Josef Cibulka⁷ y el húngaro Tibor Gerevich, secretarios del CIHA. El propio Tatarkiewicz pudo no haber ido. La invitación le llegó apenas tres semanas antes. Por lo que su viaje fue «relativamente inesperado». Tras una conversación con el otro representante polaco en el Comité, Stanisław Lorentz, gestionó el viaje a través de la Oficina de Cooperación Cultural con el Extranjero (*Biuro Współpracy Kulturalnej z Zagranicą*, BWKZ)⁸, dependiente del Ministerio de Cultura y Arte y dirigida entonces por otro historiador del arte, Juliusz Starzyński. Tuvo que ir allí varias veces y no hubo «nada seguro hasta el final». Los funcionarios del Ministerio, según cuenta en sus diarios, se encargaron de realizar las formalidades. Consiguió el pasaporte⁹ el día 18 y «a toda prisa los visados». Tuvo «dificultades con el francés», pero, excepcionalmente, la embajada se lo dio «sin el consentimiento de París»¹⁰.

Ante esta situación, se comprende que Tatarkiewicz sugiriese elegir un país «más neutral» que el Estado Novo para celebrar el siguiente congreso. Sin embargo, Ganz expresó su desacuerdo. «Un cambio inspirado por una presión política y no por una cuestión de orden histórico o artístico» habría sido contrario al espíritu del CIHA. En su opinión, el «interés científico» debía prevalecer y no ceder ante una «presión política», porque se corría el peligro de sentar un precedente. El caso es que, teniendo en cuenta «el estado actual de las relaciones internacionales», como concluyó entonces Dos Santos, siempre habría países que, aun siendo invitados, no estarían representados. A pesar de «la melancolía que causarían algunas abstenciones», el Bureau decidió mantener su programa y, para atender la solicitud de Tatarkiewicz, resolvió que se organizase otro congreso, quizá en 1950, «en un país accesible a todos»¹¹.

Esta discusión, por tanto, hay que situarla en la nueva normalidad de la posguerra, en una Europa ahora dividida y enfrentada ideológicamente, y con la excepcionalidad de dos dictaduras peninsulares, las de Salazar y Franco, que

7. La coyuntura de la posguerra y el surgimiento del bloque soviético, como señala Bartlová, llevó no solo a la incertidumbre, sino al «bochorno», según Cibulka, de seguir ocupando formalmente un cargo que no podía ejercer en la práctica. A partir de 1955, la situación cambió: varios representantes de Checoslovaquia, previa aprobación del ministro del interior, participarían en el congreso de Venecia. Bartlová, Milena: *Dějiny českých dějin umění 1945-1969. Dějiny umění slouží vědě o člověku*. Praha, UMPRUM, 2020, pp. 194-198.

8. Eran competencia de este órgano cuestiones relativas a los intercambios culturales (publicaciones; exposiciones, conciertos, festivales; viajes de artistas, escritores, músicos, etc.) con otros estados «para la difusión del conocimiento de la cultura polaca en el extranjero y de la cultura extranjera en Polonia». «Uchwała Rady Ministrów z dnia 14 maja 1948 r. w sprawie statutu organizacyjnego Ministerstwa Kultury i Sztuki», *Monitor Polski*, año 1948, núm. 51, entrada 294.

9. Sobre la política de pasaportes en el caso polaco, véase Stola, Dariusz: «Opening a Non-exit State: The Passport Policy of Communist Poland, 1949-1980», *East European Politics and Societies and Cultures*, 29, 1 (2015), pp. 96-119, y Stola, Dariusz: *Kraj bez wyjścia? Migracje z Polski 1949-1989*. Warszawa, Instytut Pamięci Narodowej, 2012, pp. 31-40, 141-176.

10. Obtuvo, además, 56.000 francos para el viaje. Tatarkiewicz, Władysław: *Dzienniki. Tom I. Lata 1944-1960*. (eds. Kuliniak, Radosław et alii), Kęty, Wydawnictwo Marek Derewiecki, 2019, p. 363.

11. MP, FSC, 48-4, Actas de la reunión del Bureau del CIHA en París, Museo del Louvre, 25 de junio de 1948.

habían sobrevivido en la parte occidental democrática. Es en este escenario en el que estos historiadores del arte querían relanzar la actividad de esta organización internacional no gubernamental, cuyo objetivo había venido siendo fortalecer los contactos entre académicos e impulsar la cooperación internacional en el campo de la Historia del Arte.

«LOS COLEGAS DEL ESTE»

Húngaros, checoslovacos, polacos o, incluso, yugoslavos se reincorporaron tan pronto el CIHA retomó su actividad y les fue posible asistir a los encuentros¹². Si bien, por ejemplo, Checoslovaquia, a la altura de 1958, únicamente contaba con un miembro. Por eso Cibulka¹³ pidió que se nombrase a un segundo delegado a fin de restablecer la situación anterior a la guerra. Descartó su idea inicial de Jan Květ, director del Instituto de Historia del Arte de la Universidad Carolina de Praga y presidente de la Sección de Historia de la Academia de Ciencias de Checoslovaquia (*Československá akademie věd, ČSAV*), puesto que se vería desbordado por tantos cargos. En su lugar, propuso a Jaroslav Pešina, quien ya había recibido su habilitación en la citada universidad, y cuya candidatura fue aceptada. Aquel año se aprobaría también la incorporación de Lajos Fülep, profesor de la Universidad Eötvös Loránd¹⁴, sugerido por el austríaco Karl M. Swoboda, dado que Hungría se había quedado sin representación desde que falleciese Gerevich cuatro años antes¹⁵. En 1964 ingresaba Lajos Vayer, profesor en el mismo centro y presidente del recién creado comité nacional húngaro¹⁶. Ambos países, Hungría y Checoslovaquia, tuvieron bastante peso en el seno del CIHA. Tanto es así que Praga acogería alguna reunión del Bureau, mientras que Budapest el primer congreso internacional de historia del arte al otro lado del telón de acero –razón por la que Vayer asumiría la presidencia del CIHA entre 1969 y 1973.

El ingreso de otros estados socialistas como Bulgaria y Rumanía se había puesto sobre la mesa ya en París 1948¹⁷. Del primero no se volvió a hablar, mientras que el segundo, dos años después, estaba ya representado por Alexandru Tzigara-Samurçuş. No obstante, su muerte en 1952 dejó un vacío hasta 1958, momento en que entró

12. Aunque la movilidad internacional en los regímenes comunistas estuvo fuertemente controlada y sujeta a «restricciones sistemáticas», a mediados de los años 50 se volvió más favorable dentro del bloque y «selectiva» para ir a los llamados «países capitalistas». Stola, Dariusz: «Opening...», *op. cit.*, pp. 95-96.

13. A partir de 1958, Cibulka fue vicepresidente. Tras su fallecimiento en 1968 le sustituyó como miembro titular Jaromír Neumann, director del Instituto de Teoría e Historia de Arte de la ČSAV, además de miembro correspondiente, y profesor de la Universidad Carolina; en 1970 se vio obligado a dejar ambos puestos por razones políticas. Biegel, Richard; Prah, Roman; Bachtík, Jakub (eds.): *Století Ústavu pro dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy*. Praha, Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2020, pp. 379-380.

14. MP, FSC, 118-18, Carta de Marcel Aubert, presidente del CIHA, a F. J. Sánchez Cantón, París, 14 de enero de 1959, adjuntando la lista de miembros, los estatutos y las Actas de la Asamblea General en París, 8 y 13 de septiembre de 1958.

15. MP, FSC, 35-14, Actas de la Asamblea General en Venecia, 12 de septiembre de 1955.

16. Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art (BINHA), Collections Jacques Doucet, Fonds Jacques Thuillier, 51, 91, 11, Actas de la Asamblea General en Bonn, 14-19 de septiembre de 1964.

17. MP, FSC, 48-4, Actas de la reunión del Bureau en París, 25 de junio de 1948.

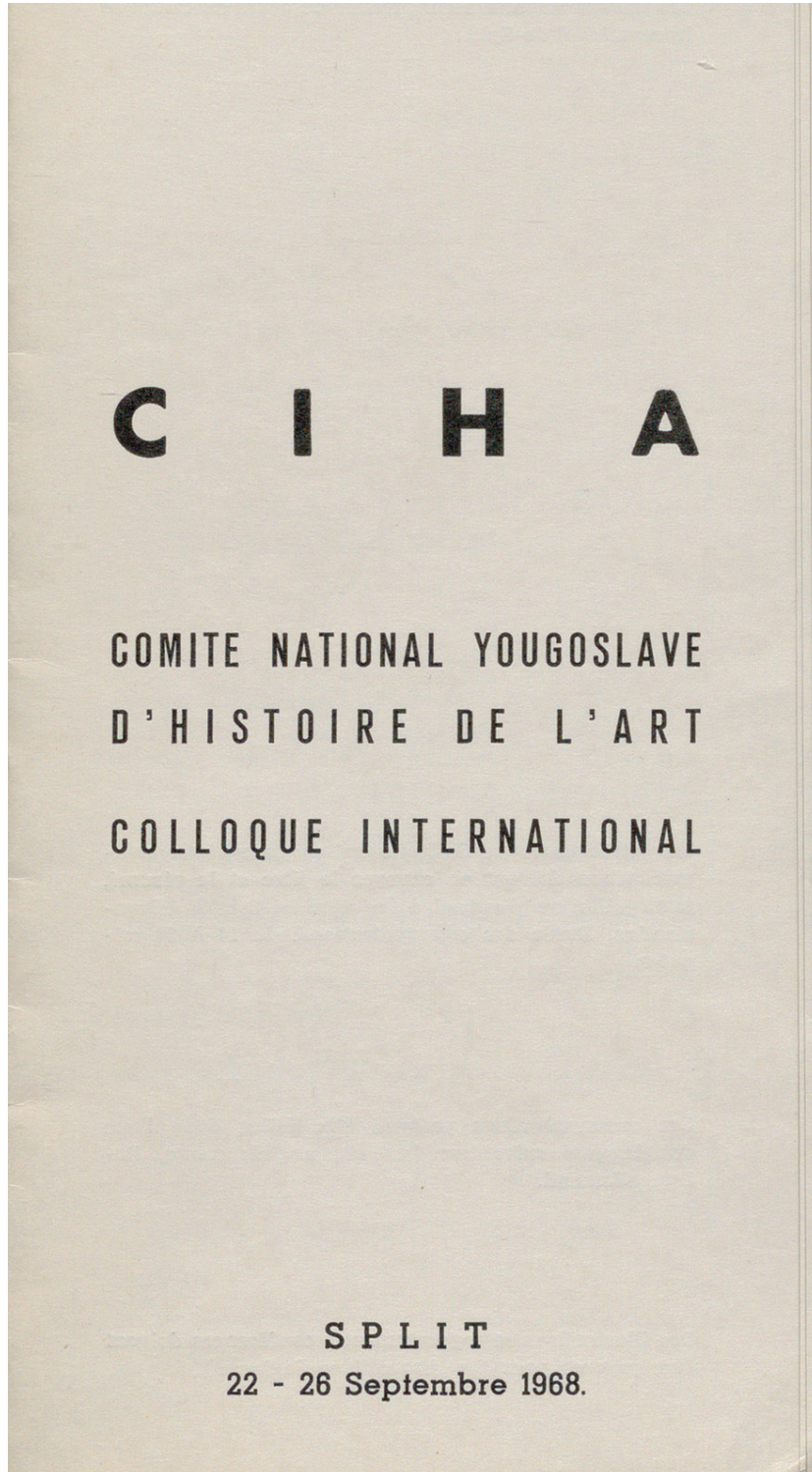


FIGURA 1. TRÍPTICO DEL COLOQUIO DEL COMITÉ INTERNACIONAL DE L'HISTOIRE DE L'ART CELEBRADO EN SPLIT, YUGOSLAVIA, EN 1968. Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, Paris, collections Jacques Doucet, Fonds Jacques Thuillier, Archives 51, 97, 12. Photo credit: Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art

Ion Frunzetti, asistente del profesor George Oprescu en el Instituto de Historia del Arte de Bucarest¹⁸. Yugoslavia tuvo un papel más activo en el seno del Comité. De hecho, la ciudad de Split acogió en 1968 un coloquio científico del CIHA (FIGURA 1). Desde el fin de la guerra, estuvo representada por el esloveno France Stelè y, a partir de 1952, también por el arquitecto serbio Đurđe Bošković, profesor de la Universidad de Belgrado, que, dos años más tarde, sería nombrado director del Instituto de Arqueología. En 1965 se comprometieron a formar «un comité nacional compuesto por representantes de diversas provincias yugoslavas»¹⁹, lo que coincidiría con algunos cambios en la titularidad: en 1966 Stelè pasó a ser miembro honorario y fue sustituido por el croata Cvito Fisković, mientras que Grga Gamulin, profesor de la Universidad de Zagreb, se convirtió en el presidente del nuevo comité yugoslavo²⁰.

La República Democrática Alemana (RDA) no corrió la misma suerte. En 1952 había cuatro miembros alemanes en el CIHA: los cuatro de la República Federal (RFA). Y esta circunstancia se mantuvo durante años, a pesar de que, en 1960, cuando Erich Meyer informó de su intención de retirarse, se valoró la posibilidad de que fuese reemplazado por un representante de la Alemania Oriental²¹. Fue en la Asamblea General de Budapest en 1969, tal y como contó André Chastel a Millard Meiss, cuando la RDA solicitó por primera vez tener «una representación independiente», como ya la tenía en el ICOM. Una petición imposible de descartar²². Edgar Lehman y Peter H. Feist fueron elegidos titulares, pero el comité nacional tardó más tiempo en constituirse²³.

Frente a este escenario, contrasta lo activos que fueron los dos representantes de Polonia, Tatarkiewicz y Lorentz, director del Museo Nacional de Varsovia. Tanto es así que consiguieron que la reunión preparatoria de la primavera de 1960, previa al congreso de Nueva York, tuviese lugar en el palacio de Nieborów²⁴, descartándose la idea inicial de que lo acogiese la España franquista. En 1964, el famoso filósofo fue reemplazado por Jan Białostocki²⁵, profesor en la Universidad de Varsovia y conservador de la colección de pintura extranjera en el museo, quien, además de fortalecer las relaciones polacas con centros de investigación de la Europa Occidental, extendió su red de contactos hasta Estados Unidos, donde trabó amistad con Erwin Panofsky²⁶. En Budapest fue nombrado vicepresidente del CIHA, cargo que ocupó hasta su muerte, perpetuando de esta manera la presencia de la Europa Oriental en el Bureau. En la misma Asamblea General, Lech Kalinowski, profesor en

18. MP, FSC, 118-18, Actas de la Asamblea General en París, 8 y 13 de septiembre de 1958.

19. BINHA, 51, 100, 4, Actas de la reunión del Bureau en Praga, 9 y 10 de junio de 1965.

20. BINHA, 51, 102, 20, Carta de Đurđe Bošković a André Chastel, Belgrado, 5 de mayo de 1966; Carta de A. Chastel a Grga Gamulin, 24 de mayo de 1966.

21. MP, FSC, 35-18, Actas del Coloquio en Nieborów, Polonia, 4 y 5 de abril de 1960.

22. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Millard Meiss Papers (AAA, MMP), box 1, folder 31, Carta de A. Chastel a Millard Meiss, París, 28 de septiembre de 1969.

23. BINHA, 51, 91, 24, Actas de la Asamblea General en Budapest, 15 y 20 de septiembre de 1969; *Bulletin du CIHA. Annuaire*, 1 (1970), p. 12.

24. MP, FSC, 35-18, Actas del Coloquio en Nieborów, 4 y 5 de abril de 1960.

25. BINHA, 51, 91, 11, Actas de la Asamblea General en Bonn, 14-19 de septiembre de 1964.

26. Bałus, Wojciech: «A marginalized tradition? Polish Art History», en Rampley, Matthew et alii (eds.): *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*. Leiden; Boston, Brill, 2012, pp. 444-447.

la Universidad Jaguelónica de Cracovia ingresó como titular, ocupando la vacante dejada por Lorentz²⁷.

¿Cuántas reuniones del CIHA tuvieron lugar en el bloque oriental? Entre 1948 y 1972 únicamente cuatro; el siguiente encuentro al otro lado del telón de acero no tendría lugar hasta 1982 en la RDA. Junto a Nieborów 1960, Split 1968 y Budapest 1969, Praga acogió una sesión extraordinaria del Bureau en 1965 en el marco de un simposio internacional organizado por el Instituto de Teoría e Historia de Arte de la ČSAV en colaboración con el Comité Checoslovaco de Historia del Arte²⁸. De ahí que, unos días antes František Šorm, presidente de la Academia, escribiese a Chastel, secretario científico del CIHA, para expresar su interés por tener un breve encuentro con los miembros del Bureau²⁹. En 1968 un nuevo coloquio científico estaba planeado en esta ciudad, pero el comité checoslovaco hizo algunos cambios: dedicarlo al arte gótico en Bohemia en vez de al Barroco; organizar una exposición complementaria con obras principalmente de colecciones checas que habían estado ausentes en la octava exposición de arte europeo del Consejo de Europa (CdE) –en esta decisión había cierta crítica hacia la política cultural de este organismo que operaba en el bloque occidental–; y que el congreso se celebrase un año más tarde de lo previsto para que no coincidiese con la siguiente exposición del CdE dedicada al mismo tema³⁰. El Bureau rechazó el cambio de fecha, porque, en 1969, iba a celebrarse el siguiente congreso internacional del CIHA y, según la normativa del Conseil International de la Philosophie et des Sciences Humaines (CIPSH), organismo al que el Comité pertenecía, no podían celebrarse dos encuentros en un mismo año³¹.

El comité checoslovaco mostró su desacuerdo y decidió mantener su programa, a pesar de que el evento no estaría bajo los auspicios del CIHA y no recibiría, en consecuencia, ninguna subvención del CIPSH –aunque ya se hubiese aprobado³². De cualquier modo, pidieron al Comité su «patronazgo moral», porque ese apoyo internacional facilitaría la organización de cara a las autoridades checoslovacas³³. Sin embargo, la invasión soviética en agosto de 1968, que puso fin a la Primavera de Praga, supuso un cambio en el programa. Considerando esencial la exposición vinculada al coloquio, pero no pudiendo garantizar la seguridad de las obras de arte nacionales y extranjeras, ambos eventos se pospusieron a 1970³⁴.

27. BINHA, 51, 91, 24, Actas de la Asamblea General en Budapest, 15 y 20 de septiembre de 1969.

28. BINHA, 51, 100, 4, Acta de la sesión extraordinaria del Bureau en Praga, 9-11 de junio de 1965.

29. BINHA, Collections Jacques Doucet, Fonds André Chastel, 90, 97, 1, Carta de František Šorm a A. Chastel, Praga, 3 de junio de 1965.

30. BINHA, 51, 96, 13, Carta de Josef Cibulka, presidente del Comité Checoslovaco de Historia del Arte, y Jaroslav Pešina, secretario, a A. Chastel, Praga, 1 de septiembre de 1966.

31. BINHA, 51, 97, 7, Actas de la reunión del Comité en Venecia, 19 y 21 de junio de 1967.

32. BINHA, 51, 113, 1, Solicitud de subvención al CIPSH para coloquio sobre arte barroco en Praga, presentada por Hans R. Hahnloser, tesorero y secretario administrativo del CIHA, Berna, 13 de junio de 1965; Informe del comité de presupuesto del CIPSH, 8ª Asamblea General del CIPSH, Copenhague, 15-18 de septiembre de 1965.

33. BINHA, 51, 96, 13, Carta del Comité Checoslovaco de Historia del Arte a Herbert Von Einem, presidente del CIHA, Praga, 8 de diciembre de 1967; 51, 105, 4, Circular de H. von Einem a los miembros del Bureau, Bonn, 20 de diciembre de 1967.

34. BINHA, 51, 96, 16, Circular de Jaromír Neumann, presidente del comité organizador, Praga, 4 de diciembre de 1968.

La URSS nunca se convertiría en miembro oficial del CIHA, a pesar de las eternas negociaciones para su incorporación, iniciadas en 1964 durante la Asamblea General de Bonn³⁵, donde participaron Mikhail Libman y Aleksei Fedorov-Davydov³⁶. A partir de entonces comenzó una carrera de fondo, durante la cual Chastel, tenaz, intentó por todos los medios convencer a las autoridades soviéticas³⁷. «Muchos estudios fascinantes sobre la relación entre el arte del Este y del Oeste en Europa», aseguraba en una de las tantas cartas que envió, podían surgir de establecer «relaciones científicas activas»³⁸.

Era tal el interés en que la Unión Soviética se adhiriese que, en 1965, el CIHA propuso que Moscú y Leningrado acogiesen uno de sus congresos internacionales³⁹, para el que se llegó a solicitar, incluso, una subvención del CIPSH⁴⁰. El único requisito era que constituyesen un «Comité de Historiadores del Arte de la URSS», que reuniese a «personalidades, bien conocidas en todo el mundo académico, pertenecientes a museos, universidades, academias...». Como el tiempo apremiaba, se explicó que bastaba con designar a cuatro delegados para representar a la URSS en el seno del CIHA⁴¹. Fue en vano. Las negociaciones siguieron estancadas. Pero Chastel no se dio por vencido. En 1967, tras un viaje a Leningrado⁴², envió al Quai d'Orsay una lista con ocho nombres de eruditos soviéticos que quería invitar a Francia. Como contrapartida, esperaba otra reunión en la URSS, donde se abordasen «problemas comunes: relaciones Europa Oriental-Europa Occidental en la edad media; Moscovia y el renacimiento, los tiempos clásicos...»⁴³. A pesar de las invitaciones y de los contactos oficiales y oficiosos, eran demasiados «los obstáculos a los que se enfrentaba el Comité»⁴⁴. En 1968, Chastel optó por sugerir directamente al viceministro de Cultura de la URSS el nombre de cuatro especialistas

35. En 1961, Viktor Lazarev y Mikhail Alpatov habían sido invitados al congreso de Nueva York, pero no les fue posible asistir. BINHA, 51, 91, 4, Actas de Asamblea General en Nueva York, 7 y 11 de septiembre de 1961.

36. BINHA, 51, 102, 19, Carta de A. Chastel a Alexandr Kuznetsov, viceministro de Cultura de la URSS, 2 de marzo de 1965.

37. BINHA, 51, 102, 19, Carta de Vadim Sobakine, delegado permanente de la URSS en la Unesco, a A. Chastel, París, 23 de junio de 1965.

38. BINHA, 51, 102, 20, Carta de A. Chastel a Vladimir S. Kemonov, vicepresidente de la Academia de Bellas Artes de Moscú, París, 28 de junio de 1966.

39. El de 1969, que al final aceptó Budapest. BINHA, 51, 102, 19, Cartas de A. Chastel a A. Kuznetsov, 2 de marzo de 1965, y a V. Sobakine, París, 1 y 17 de junio de 1965, 29 de octubre de 1965; Carta de A. Chastel a Mikhail Alpatov, París, 4 de septiembre de 1965; 51, 102, 20, Carta de A. Chastel a S. K. Romanovski, presidente del Comité de Estado para las Relaciones Culturales con el Extranjero, París, 28 de junio de 1965.

40. BINHA, 51, 96, 12, Carta H. R. Hahnloser a Jean d'Ormesson, secretario general adjunto del CIPSH, Berna, 13 de mayo de 1965; 51, 113, 1, Solicitud de subvención al CIPSH para congreso internacional de historia del arte, Moscú y Leningrado, presentada por H. R. Hahnloser, Berna, 13 de junio de 1965.

41. BINHA, 51, 102, 20, Carta de A. Chastel al presidente de la Academia de Ciencias de la URSS, París, 8-II-1966; Respuesta de Norair Martirosovich Sissakian, secretario general científico del Presidium de la citada Academia, Moscú, 28 de febrero de 1966.

42. Había sido invitado por el gobierno soviético para dar una conferencia sobre Falconet en el Hermitage, con razón del aniversario de la estatua de Pedro el Grande. BINHA, 51, 96, 15, Oficio de A. Chastel a Jean Basdevant, director general de Relaciones Culturales, París, 27 de diciembre de 1966.

43. BINHA, 51, 103, 1, Carta de A. Chastel a V. S. Kemonov, París, 7 de febrero de 1967; 51, 102, 20, Lista de miembros propuestos, Leningrado, 25 de diciembre de 1966; entre otros, Libman, Lazarev, Alpatov o Boris Piotrovsky, director del Hermitage.

44. BINHA, 51, 97, 7, Actas de la reunión del Comité en Venecia, 19 y 21 de junio de 1967.

para formar la mencionada delegación soviética⁴⁵. Pero sus esfuerzos por lograr una respuesta afirmativa de los círculos oficiales fueron de nuevo en balde. «Parece difícil hacerles entender», admitía exhausto, «que el Comité no puede estar compuesto por funcionarios»⁴⁶.

Un paso más se dio en Budapest 1969. Había que renovar el Bureau del CIHA y se tomó la decisión de que la vacante de vicepresidente dejada por Cibulka, fallecido un año antes, fuese ocupada «por un miembro de los países del Este». Ahora bien, si la «delegación rusa», es decir, los historiadores del arte soviéticos que habían asistido como ponentes al congreso⁴⁷, sugería una próxima adhesión de la URSS, se reservaría la plaza para su representante. La resolución se dejó en suspenso y se discutió entre las sesiones. Pese a que las conversaciones resultaron «muy favorables», los participantes soviéticos no pudieron comprometerse a dar una respuesta inminente. Lo que explica que, finalmente, Białostocki resultase elegido⁴⁸. Ante la ausencia de «movimiento oficial por la parte rusa», se pensó que era el momento, mientras se esperaba, de limitar el número de miembros titulares de Estados Unidos a cuatro⁴⁹. El objetivo era conseguir un equilibrio representativo a fin de evitar cualquier pretexto por parte de la URSS. Por la misma razón, Chastel un año antes había considerado absolutamente necesario que al menos un estadounidense presidiese alguna sección en Budapest⁵⁰.

Al inicio de los años 70, el CIPSH intervino, por decirlo alguna manera; o más bien aclaró su papel en todo el asunto. Jean d'Ormesson, secretario general, escribió al orientalista Sergei L. Tikhvinsky, miembro del Consejo Ejecutivo de la Unesco, para recordarle que, aun siendo la representación de la URSS en organizaciones internacionales académicas alta, había tres, entre ellas el CIHA, donde no estaba representada. Y no se detuvo ahí. «Las negociaciones», continuaba D'Ormesson, «deben llevarse a cabo entre las organizaciones nacionales soviéticas de especialistas y los secretarios generales de nuestras organizaciones miembro especializadas: encontrará sus direcciones en el Boletín (páginas 89-93), es decir, en su respectivo lugar, en el Anuario azul que le envió». Por último, le aclaró que el CIPSH solo existía «a través de sus organizaciones miembro» y no había «otra afiliación al Consejo» posible más que a través de las mismas⁵¹. El CIPSH, como explicaría D'Ormesson, concedía

45. Lazarev, Alpatov, Yuri Kolpinsky e Irina Antonova, directora del Museo Pushkin. BINHA, 51, 103, 1, Carta de A. Chastel a Vladimir Popov, viceministro de Cultura de la URSS, París, 12 de enero de 1968.

46. BINHA, 51, 117, 35, Carta de A. Chastel a J. Thuillier (?), 18 de febrero de 1969.

47. Sarapik, Virve: *op. cit.*, p. 245.

48. BINHA, 51, 91, 24, Actas de la Asamblea General en Budapest, 15 y 20 de septiembre de 1969. En 1983, Thuillier quiso perpetuar esta idea de elegir a «un delegado del Este». Se pensó en el rumano Răzvan Theodorescu. Finalmente se descartó, pero Białostocki continuó ocupando la vicepresidencia. BINHA, 51, 95, 4, Actas de la Reunión del Bureau en Viena, 4 y 8 de agosto de 1983.

49. BINHA, 51, 117, 29, Carta de A. Chastel a M. Meiss, París, 8 de febrero de 1966; 51, 117, 34, Carta de J. Thuillier [?] a M. Meiss, noviembre 1969; AAA, MMP, box 1, folder 31, Carta de A. Chastel a M. Meiss, París, 28 de septiembre de 1969.

50. En el programa provisional Meiss presidía una de las sesiones plenas, aunque finalmente no pudo volar. AAA, MMP, box 1, folder 31, Carta de A. Chastel a M. Meiss, París, 22 de octubre de 1968; MP, FSC, 35-22, Programa provisional del XXII Congreso Internacional de Historia del Arte.

51. BINHA, 51, 104, 5, Oficio de J. d'Ormesson a Sergei Leonidovich Tikhvinsky, embajador extraordinario y plenipotenciario, miembro del Consejo Ejecutivo de la Unesco, París, 2 de octubre de 1973.

«muchísima importancia a sus relaciones con la URSS y los países de la Europa del Este». El problema residía en que el estatus de «no gubernamental» parecía «extremadamente difícil de entender para una organización como la Academia de Ciencias de la URSS». Si bien es cierto que la Unesco –de la que dependía el Consejo– sí era una organización gubernamental. Por ello, como admitiría D’Ormesson, aunque «los mecanismos» de los países occidentales fuesen diferentes, estaban de alguna manera «obligados a pasar por los gobiernos de los países socialistas»⁵².

Otra década correría sin conseguir la anhelada adhesión de la Unión Soviética. De nada sirvió que Xavier de Salas, nuevo presidente del CIHA, «estando en Moscú» en 1978, realizase acercamientos «al más alto nivel (ministro)». Él mismo se iría de allí con la sensación de que habían «caído en el vacío, como de costumbre». No dándose por vencido, trató de encauzar las comunicaciones a través del embajador de la URSS en España sin éxito⁵³. Las negociaciones tampoco avanzaron durante la década de 1980. Hubo que esperar hasta el colapso de la Unión Soviética. «Hace dieciocho años, querido amigo, hablamos sobre el ingreso de la URSS en el Comité International d’Histoire de l’Art», escribía el historiador del arte ruso Yuri Zolotov a Jacques Thuillier en la primavera de 1990. «Este año, al fin, ese Comité soviético se ha fundado y formado»⁵⁴.

¿Por qué no sucedió antes? Es cierto que, a diferencia de otros países del bloque oriental, no contaba con una membresía previa a la guerra. Pero es igual de cierto que la URSS fue miembro del ICOM desde 1957, de la Association internationale des Critiques d’art (AICA) a partir de 1976, o del Comité International des Sciences Historiques (CISH), hasta el punto de que Moscú acogió uno de sus congresos en 1970⁵⁵. De manera que, para responder a por qué esta reticencia por parte de las autoridades soviéticas –que no de los historiadores del arte– hacia formar un comité a nivel estatal, nombrar unos representantes y adherirse así al CIHA, convendría valorar la documentación interna generada por las mismas.

L’AIR DU TEMPS

De algún modo, los congresos internacionales y los coloquios científicos del CIHA fueron espejo de una parcela de lo que fue la práctica de la historia del arte posterior a 1945 en Europa. Con el tiempo, a medida que la disciplina cambiaba, el

52. BINHA, 51, 113, 12, Actas de la 14ª Asamblea General del CIPSH, Montreal, 15-17 de septiembre de 1977.

53. BINHA, 51, 105, 10, Carta de Xavier de Salas a J. Thuillier, Madrid, 24 de abril de 1978; 51, 104, 12, Carta de X. de Salas a Yuri Dubinin, embajador de la URSS en España, Madrid, 18 de enero de 1979.

54. BINHA, 51, 118, 8, Carta de Yuri Zolotov a J. Thuillier, Moscú, 29 de mayo de 1990.

55. Pero pudo no haberse celebrado. Si, ante los acontecimientos de 1956, el Bureau del CISH canceló la celebración de la siguiente reunión en Moscú, en 1968, tras consultar a los comités nacionales, se decidió continuar con las preparaciones «como si nada hubiese pasado». Si los soviéticos decidían cancelarlo, serían «los únicos responsables de la ruptura». Erdmann, Karl Dietrich: *Toward a global community of historians. The International Historical Congresses and the International Committee of Historical Sciences 1898-2000*. (eds. Kocka, Jürgen; Mommsen, Wolfgang J.; en colaboración con Blaisdorf, Agnes), New York, Berghahn, 2005, pp. 237-239, 251-254.

Comité repararía, por tanto, en la necesidad de reorientar su alcance metodológico⁵⁶ y temático⁵⁷. Y con ello, el geográfico también. De ahí que, en 1967, el Bureau, reunido en Venecia, propusiese abordar en el siguiente congreso, que se iba a celebrar en Budapest, los desarrollos regionales e intercambios en el arte europeo, prestando especial atención a los casos de la Europa Central y Oriental.

Esa delimitación geográfica, sin embargo, desencadenó una discusión, cuando Białostocki la juzgó de «peligrosa», ya que aquel arte apenas se estudiaba fuera de esos países. Se corría el riesgo, en su opinión, de terminar con un congreso «reducido a comunicaciones de eruditos de la Europa Central delante de un auditorio venido del Oeste». Pero es que, según Vayer y Chastel, ese era de alguna manera el objetivo: lograr una mayor asistencia de académicos del bloque oriental y destacar la investigación realizada por ellos durante los últimos veinte años⁵⁸. ¿Significa esto que en los encuentros anteriores la asistencia había sido baja? Lo fue porque los temas hasta entonces se habían centrado en preocupaciones occidentales. A pesar de lo cual, en el congreso de París 1958, por ejemplo, participaron cinco académicos checoslovacos o siete polacos; si bien no debe olvidarse que los segundos fueron los que tuvieron los vínculos más fuertes con el mundo académico francés (FIGURA 2). Respecto a los



FIGURA 2. STANISŁAW LORENTZ, GERMAIN BAZIN, STEFAN KOZAKIEWICZ Y ANDRÉ CHASTEL, ENTRE OTROS, EN LOS JARDINES DEL PALACIO DE NIEBORÓW, POLONIA, 1956. Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, Paris, collections Jacques Doucet, Fonds Jacques Thuillier, Archives 90, 76, 06. Photo credit: Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art

56. Véase Cooke, Jennifer: *op. cit.*

57. Indiscutiblemente eurocentrista. Así lo ponían de manifiesto, a la altura de los años 60, sus estatutos, donde se decía que el objetivo del Comité era contribuir «al estudio metódico de los fenómenos artísticos, particularmente el del Occidente postclásico, y de sus vínculos con el arte universal». BINHA, 51, 102, 3, Estatutos del CIHA, 1961.

58. BINHA, 51, 97, 6, Actas de la reunión del Bureau en Venecia, 18 y 20 de junio de 1967.

eruditos occidentales, la noción de «intercambio», como argumentó Chastel en la discusión de 1967, garantizaría su participación en Budapest.

En este punto, una de las preguntas que surgen es si el CIHA jugó algún papel político. Al fin y al cabo, les daba a estos académicos una razón para cruzar el telón de acero y, aunque el objetivo del Comité fuese impulsar la Historia del Arte más allá de las fronteras políticas, estaba estructurado en comités nacionales. Por lo tanto, la colaboración con universidades y centros científicos estatales, galerías y museos nacionales o, incluso, asociaciones profesionales locales fue clave para celebrar sus reuniones y llevar a cabo sus actividades de investigación. Tanto es así que, en 1962, se acordó que la creación de comités nacionales o el fortalecimiento de los ya existentes era urgente –se esperaba poder recurrir cada vez más a ellos⁵⁹, mientras que, en 1964, el Bureau insistió en la conveniencia de reforzar los contactos entre institutos científicos. En este sentido, Cibulka señaló «la particular importancia de las Academias para los estados del Este»⁶⁰; por ejemplo, la ya citada ČSAV, creada en 1953, o la Academia Polaca de Ciencias (PAN), establecida en 1951, que tuvieron un papel similar al CNRS en Francia o el CSIC en la España franquista.

De ahí que, por mucho que el Comité se presentase como una entidad apolítica, la realidad es que eran los gobiernos los que le cedían sus infraestructuras y locales, pagaban los viajes a los miembros titulares u otros participantes en representación del país, y concedían los visados o, en el caso del bloque oriental, los pasaportes también. Por tanto, parte de la actividad del CIHA se inscribía bajo el paraguas de la diplomacia cultural de los distintos países representados en su seno. Así, por ejemplo, cuando el comité alemán aceptó organizar el congreso de 1964, para decidir qué ciudad lo acogería, tras ser largamente discutido por la Asociación de Historiadores del arte Alemanes (*Verband Deutscher Kunsthistoriker*)⁶¹, se acabó contactando con el Gobierno de la RFA. Por «razones representativas» fue elegida Bonn⁶².

De la misma manera, los miembros del Comité français d'histoire de l'art (CFHA), al solicitar a la dirección de Relaciones Culturales bolsas de viaje para participar en las reuniones del CIHA, subrayaban cómo repercutiría en la proyección de la lengua y la cultura francesas en el extranjero. Con razón del coloquio de Split, sin embargo, Chastel llamó la atención sobre el hecho de que, frente a la presencia activa de arqueólogos anglosajones en Yugoslavia, «las publicaciones francesas, trabajos científicos y revistas» eran insuficientes⁶³. A su regreso del congreso de Budapest, informó de que «el centro de gravedad» del Comité seguía localizándose en Francia,

59. Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie (AMNW), leg. 1436, Informe para los miembros del CIHA de la reunión del Bureau en París, Centre Universitaire International, 30 de junio de 1962, firmado por el presidente, Millard Meiss, 15 de octubre.

60. BINHA, 51, 91, 11, Actas de la Asamblea General en Bonn, 14-19 de septiembre de 1964

61. Fundada en 1948. En estos años, ocuparon su presidencia Hans Jantzen, Hans Kauffmann y Herbert von Einem. Los tres fueron miembros del CIHA; el último, además, presidente entre 1964 y 1969. En su discurso como presidente saliente en Budapest, Von Einem manifestaría su convicción de que la historia del arte en «Occidente» debía superar las tensiones políticas e ideológicas y contribuir a construir un futuro común más allá de la división existente entonces entre Este y Oeste. Kanz, Roland (ed.): *Herbert von Einem. Erinnerungen*. Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2020, pp. 64-66.

62. AMNW, leg. 1436, Informe de la reunión del Bureau en París, 30 de junio de 1962.

63. BINHA, 51, 97, 14, Carta de A. Chastel a J. Basdevant, París, [1968].

dado que Thuillier había sido nombrado nuevo secretario científico, sustituyéndole, y él vicepresidente. «El papel de nuestro país en el seno del CIHA», afirmaba, «se encuentra así consolidado». Además, Chastel expresó su deseo de fomentar «intercambios culturales» con los círculos académicos húngaros enviando allí libros e invitando a especialistas destacados a Francia. Propuso, entre otros nombres, el de Vayer, en calidad de experto en el Renacimiento italiano, y el de Klára Garas, directora general del Museo de Bellas Artes de Budapest, que acababa de ser elegida nueva miembro titular del Comité⁶⁴.

Por otro lado, el CIHA, conocedor de las trabas administrativas existentes en algunos países del otro lado del telón de acero a la hora de viajar, solía enviar una «invitación especial» a fin de facilitar los trámites. En 1955, por ejemplo, Pierre Lavedan lo pidió expresamente para los miembros checoslovacos y polacos de cara al congreso de Venecia⁶⁵; lo que refrendan también los diarios de Tatarkiewicz⁶⁶. No fue la única vez que el filósofo obtuvo su pasaporte. Cruzó al bloque occidental en numerosas ocasiones para asistir a otros muchos encuentros académicos, como también lo cruzaron otros estudiosos. Viajaban, probablemente, porque el primer interesado en que lo hiciesen era el propio gobierno.

Pongamos otro ejemplo. En 1953, el nuevo Comité de Cooperación Cultural con el Extranjero (*Komitet Współpracy Kulturalnej z Zagranicą*, KWKZ)⁶⁷ de la República Popular de Polonia (PRL) quiso invitar a una «delegación de museólogos e historiadores del arte de países capitalistas»⁶⁸. La idea era elegir a las personalidades «más destacadas», a las que se pediría que preparasen una conferencia o un artículo sobre Polonia. Si bien, también se consideró que valía la pena extender la invitación a una o dos personas del mismo campo pero que ocupasen cargos «en un nivel inferior» y de las cuales tuviesen garantías de que, a su vuelta, harían todo lo que posible para «popularizar lo que vieron». Algunos de los nombres fueron sugeridos por Lorentz⁶⁹. Desde distintas embajadas y legaciones de la PRL en la Europa Occidental se envió información relativa a los posibles candidatos: principalmente detalles sobre su

64. BINHA, 51, 117, 35, Oficio de A. Chastel, vicepresidente del CIHA, a Pierre Laurent, director general de Relaciones Culturales, científicas y técnicas, París, 24 de octubre de 1969.

65. MP, FSC, 63-22, Actas de la reunión del Bureau en Spiez-Berna, 22 y 24 de abril de 1954. Lo mismo ocurriría en la dirección contraria. En 1969 Vayer garantizó que «se facilitarían visados a todas las personas presentadas por su comité nacional que desearan ir al congreso de Budapest». AAA, MMP, box 1, folder 31, Carta de A. Chastel a M. Meiss, París, 22 de octubre de 1968; MP, FSC, 35-22, Circular del Congreso de Budapest 1969.

66. En ellos dejó constancia de sus viajes, entre otros, para asistir a los congresos del CIHA celebrados en Venecia (1955) o Bonn (1964), con alusiones a los trámites en la Oficina de Pasaportes (*Biuro Paszportów*), dependiente ya entonces del Ministerio del Interior (MSW). Tatarkiewicz, Władysław: *op. cit.*, pp. 569-572; Tatarkiewicz, Władysław: *Dzienniki. Tom II. Lata 1960-1968*. (eds. Kuliniak, Radosław et alii), Kęty, Wydawnictwo Marek Derewiecki, 2021, pp. 419, 427-429.

67. Sustituyó, a partir de 1950, al BWKZ. Sin embargo, estuvo mucho más politizado. Lisiecka, Anna: «Działalność Komitetu Współpracy Kulturalnej z Zagranicą w latach 1950-1956», en Brodala, Marta; Lisiecka, Anna; Ruzikowski, Tadeusz: *Przebudować człowieka. Komunistyczne wysiłki zmiany mentalności*. Warszawa, Wydawnictwo TRIO, 2011, pp. 208-210, 216, 256.

68. Archiwum Akt Nowych (AAN, Archivo de Actas Nuevas, Varsovia), Komitet Współpracy Kulturalnej z Zagranicą (KWKZ), 1.9/87, Wizyty delegacji muzeologów i historyków sztuki zagranicznych z krajów kapitalistycznych w Polsce, 1953-1954

69. AAN, KWKZ, 1.9/87, Dotyczące wycieczki muzeologów i historyków sztuki, Varsovia, 18 de diciembre de 1953, nota manuscrita del día 22. Entre las anotaciones manuscritas en este oficio se puede leer: «Hay que consultar la lista de candidatos con el ministro de Cultura y Lorentz».

orientación ideológica y, si procedía, su compromiso con «el Partido» así como «sus simpatías hacia los países de la democracia popular».

¿Había algún miembro del CIHA en las listas? Sí, el belga Leo van Puyvelde, que era entonces miembro honorario, el austríaco Otto Benesch, profesor de la Universidad de Viena y director de la Albertina⁷⁰, y Anthony Blunt, director del Courtauld Institute. Es interesante porque, respecto a Blunt, tenían dudas (parece que no estaban al corriente de su actividad de espionaje): «En el pasado se le consideraba muy progresista, pero ahora está más bien en contra de nosotros. Además, probablemente, temiendo por su título y su posición no va a aceptar la invitación». Al final, lo descartaron. Estaban más interesados en otros estudiosos británicos claramente «progresistas», como Gordon Childe, aunque arqueólogo, porque usaba la «perspectiva marxista» en sus trabajos y estaba «activo en la ČSR» (*Československá Republika*, República Checoslovaca), o John Summerson, quien «de vez en cuando» participaba «en los encuentros de la Asociación para profundizar en los contactos culturales con la Unión Soviética»⁷¹.

En 1972 el empeño del CIHA en separar lo político de lo académico se puso una vez más de manifiesto cuando el comité italiano censuró la elección de Lisboa para acoger el siguiente coloquio tras la salida de Portugal de la Unesco unos meses antes⁷². El detonante de esta censura había sido una carta enviada por Giulio Carlo Argan a Cesare Gnudi. Para ambos era inaceptable que un coloquio científico internacional tuviese lugar en un país con «una política manifiestamente racista» y empeñado en prolongar una «sangrienta guerra colonial». «Racismo e internacionalismo cultural» eran sencillamente incompatibles. Esperaban, por tanto, que el CIHA se acogiese a lo dispuesto por la Unesco, que había invitado a los organismos culturales adheridos a abstenerse de celebrar sus reuniones en el país luso. De lo contrario, no tenían duda del «carácter oficial de las relaciones que se establecerían», dada la propia formación del comité nacional portugués, identificado con la Academia Nacional de Belas-Artes⁷³. Esta petición, sin embargo, chocó con la opinión de Hans R. Hahnloser, quien pensaba que no debían «mezclar la política» con sus «negociaciones científicas». Había sido imposible encontrar otro país que quisiese y pudiese financiar aquel coloquio, después de que las negociaciones con Copenhague, donde estaba inicialmente previsto, no hubiesen prosperado. La Fundación Calouste Gulbenkian se había ofrecido a acogerlo, asumiendo los gastos. Una institución que, a su juicio, era «completamente independiente» y nada tenía que ver con la política de su país⁷⁴.

70. Se indicaba que era «conocido del profesor Stanisław Lorentz del Conseil international de[s] musées». En 1954 se informó desde Viena que Benesch estaba «listo para venir a Polonia, aunque no puede hacerlo sin el permiso del Ministerio de Educación». AAN, KWKZ, 1.9/87, Dotyczące przygotowywanej wycieczki muzeologów i historyków sztuki, Varsovia, 4 de enero de 1953.

71. AAN, KWKZ, 1.9/87, Dotyczące wycieczki muzeologów i historyków sztuki, Varsovia, 18 de diciembre de 1953.

72. BINHA, 51, 97, 24, Carta de Anna Maria Brizio, presidenta del Comité Italiano de Historia del Arte, a J. Thuillier, Milán, 16 de febrero de 1972.

73. BINHA, 51, 97, 24, Carta de Cesare Gnudi a J. Thuillier, secretario científico, al presidente y al resto de miembros del Bureau del CIHA, Bolonia, 17 de febrero de 1972.

74. BINHA, 51, 97, 24, Carta de H. R. Hahnloser a C. Gnudi, Berna, 23 de febrero de 1972.

A raíz de este debate, el CIHA se vio forzado a aclarar que los comités nacionales no eran organismos gubernamentales, que la invitación de un comité nacional no podía «ser confundida con la invitación de un gobierno» y que las reuniones del CIHA en un país no podían «interpretarse, en ningún grado, como una caución dada a su política». En consecuencia, todas las reuniones que habían tenido lugar desde que la guerra terminase no podían «ser entendidas de ninguna manera como una aprobación de la política interior o exterior de los gobiernos de dichos países». Es más, se aclaró que la invitación en el caso discutido había sido hecha «no por el gobierno portugués, sino por el Comité portugués de Historia del Arte», el cual habría mostrado desde el comienzo de los preparativos su independencia respecto al primero. Todo ello se puso, además, en conocimiento del CIPSH⁷⁵.

Lisboa acabó, por tanto, acogiendo el coloquio. La participación fue alta, aunque como venía siendo habitual, surgió algún contratiempo con los visados. Así le ocurrió a Răzvan Theodorescu. Portugal, como hizo saber a Thuillier, era el único país europeo con el que Rumanía no tenía «relaciones diplomáticas (¡extremidad latina, extremidad, siempre extremidad...!)», clamaba con ironía en su carta. Aquello prometía ser «*la croix et la bannière*». El Ministerio de Asuntos Exteriores tuvo que solicitar a la embajada rumana en París que contactase con la portuguesa para que pudiese obtener el visado cuando llegase a Francia. Theodorescu pidió ayuda tanto al CIHA como el comité portugués para agilizar el trámite y llegar a tiempo a la inauguración del coloquio⁷⁶. Y lo consiguió.

Durante la asamblea celebrada en el marco de aquel coloquio, Thuillier, en calidad de secretario científico, presentó por primera vez un informe sobre la situación del CIHA, donde se llegaba a una conclusión incómoda: la cooperación científica internacional, deseable «más que nunca en las circunstancias actuales», distaba mucho de ser satisfactoria. A la falta de fondos⁷⁷ se sumaba que el grado de cooperación era muy diferente según el país; bien «por problemas internos», bien porque preferían invertir sus esfuerzos «en empresas puramente nacionales». A veces, se encontraban con el silencio como respuesta, sin saber si era por «indiferencia». Todo ello dificultaba cualquier iniciativa. El informe planteaba que, para relanzar la acción del CIHA, además de buscar otros medios de financiación (p. ej. fundaciones), era fundamental lograr una «colaboración efectiva» con los «institutos de investigación». Al fin y al cabo, era donde se hacía la historia del arte⁷⁸. En defini-

75. BINHA, 51, 97, 24, Carta de J. Thuillier a todos los miembros del Bureau, a A. M. Brizio, a J. d'Ormesson y a José-Augusto França, París, 29 de febrero de 1972.

76. BINHA, 51, 97, 24, Carta de Răzvan Theodorescu a J. Thuillier, Bucarest, 23 de mayo de 1972.

77. Junto a las cuotas de los miembros, una de las fuentes de financiación del CIHA para encuentros científicos, publicación de las actas y proyectos de investigación eran las subvenciones del CIPSH. No obstante, eran muy inferiores a las que recibían otras organizaciones miembro. Su homólogo en las Ciencias Históricas, por ejemplo, recibía más. Cabe decir que la Unesco aprobaba un presupuesto global, pero era el CIPSH el que decidía cómo administrarlo y cuánto asignaba a cada organización miembro en base a sus solicitudes y propuestas. Los institutos de investigación no parece que fuesen a aportar demasiado en este sentido; «al menos para los países socialistas», donde, según Białostocki, no disponían «de medios significativos para los viajes al extranjero». BINHA, 51, 118, 17-4, Carta de Jan Białostocki al Bureau del CIHA, Varsovia, 14 de febrero de 1975.

78. BINHA, 51, 97, 26, Actas de la Asamblea General en Lisboa, 5-6 y 9 de junio de 1972; 51, 92, 8, Documento Anexo: Nota sobre la situación científica del CIHA, firmado por J. Thuillier, 25 de mayo de 1972.

tiva, establecer una red coordinada y estable que garantizase el éxito de los encuentros y proyectos⁷⁹. Y el primer paso era que esos centros de investigación tuviesen una representación directa dentro del CIHA, como había propuesto Chastel en la asamblea de Londres un año antes⁸⁰.

1972, por tanto, representa un primer punto de inflexión en la historia del CIHA de la segunda mitad de siglo, en el que sus miembros reflexionaron sobre su capacidad de fomentar la colaboración internacional. Merece la pena traer a colación las reflexiones que, «a título personal», le escribió Thuillier a Albert Boime en 1979. El origen de estas había sido una carta de Boime exponiendo el caso de una historiadora del arte alemana, Gabriele Sprigath, cuya militancia política había sido considerada al optar a una posición universitaria, y respecto al cual pensaba que el CIHA debía posicionarse⁸¹.

«Tu inquietud», admitía Thuillier, «se suma a una de mis más serias preocupaciones, a una de mis grandes desilusiones. Pues la situación en el mundo empeora cada día». Desde que asumiese el cargo de secretario científico adjunto en Bonn 1964, había tenido que renunciar a la posibilidad de incorporar nuevos países miembro porque «estaba claro que las autoridades del país no permitirían la reunión libre de un Comité Nacional sin aspecto político». Y no era el único problema. Había constatado también las dificultades de algunos miembros para asistir a las reuniones o de aquellos «degradados o jubilados» para publicar sus artículos.

Consciente de la gravedad de la situación, pero sin olvidar su condición de organización internacional no gubernamental, el CIHA había adoptado desde la posguerra una postura firme al respecto: tendría en cuenta «las cualificaciones científicas exclusivamente»; no admitiría «presiones de ningún gobierno (ni siquiera de la ONU o de la Unesco)»; rechazando «dimisiones dictadas por gobiernos, o reemplazos, u observadores políticos»; y ayudaría por todos los medios a aquellos colegas «víctimas de discriminaciones políticas, religiosas o raciales». «Recuerdo», escribía Thuillier en este sentido, «que el profesor Cibulka me dijo, antes de su muerte, cuánto le había ayudado esta presencia del CIHA a pasar los peores momentos de los años cincuenta». Además, durante las reuniones se habían evitado temas que suscitasen debates políticos o religiosos a fin de no dar a los estados pretextos para romper con el Comité. Esa clase de problemas se habían delegado en la Unesco, capacitada para interceder ante los gobiernos.

Thuillier hizo saber a Boime que pondría su petición en conocimiento del Bureau. Sin embargo, le parecía excesiva, cuando había otros colegas que se encontraban «desde hace años en una situación infinitamente más trágica». Era «hipócrita», en su opinión, dirigir una moción para este incidente en concreto. Más aún, sabiendo que, si el CIHA la presentaba, pondría a la mitad de sus miembros en una posición incómoda «frente a las autoridades de sus países» y no podrían firmarla «sin verse

79. A partir de 1975, la nueva comisión de reforma del CIHA discutiría este asunto en detalle y elaboraría una lista de centros de investigación fundamentales en el campo de la historia del arte por países. BINHA, 51, 118, 17-1, Actas de la Reunión de la Comisión de reforma en París, 3-5 de abril de 1975.

80. BINHA, 51, 97, 20, Actas de la Asamblea General en Londres, 6-9 de septiembre de 1971.

81. BINHA, 51, 118, 2, Carta de A. Boime a J. Thuillier, Los Ángeles, 9 de julio de 1979.

comprometidos»⁸². Habría causado, en definitiva, el efecto inverso. La lógica de Thuillier, por tanto, describe perfectamente la realidad a la que se enfrentó el Comité entonces. Un tira y afloja entre la necesidad de apoyarse en los estados y el deseo de mantenerse al margen de las tensiones políticas de su tiempo.

HACIA UNA GEOGRAFÍA DE LA DISCIPLINA

«Un gran número de eruditos de Europa Central, serbios, rumanos, húngaros, checos, polacos presentaron sus comunicaciones en francés», relataba Chastel al director general de Relaciones Culturales en una de las cartas que escribió en el otoño de 1969, al volver del congreso del CIHA en Budapest (FIGURA 3)⁸³. En muchas secciones, los presidentes habían conducido la sesión en esta lengua, en la que igualmente estaban escritas las circulares, los programas o los libros de resúmenes. En francés se debatía también, como dan fe las actas de las reuniones, y se enviaban la mayoría de las cartas remitidas desde otros puntos de Europa –incluso las que atravesaban el telón de acero. El francés fue la lengua franca dentro del CIHA y una de las más usadas entre los historiadores del arte en la esfera internacional durante aquel periodo.



FIGURA 3. ASISTENTES AL XXII CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE, CELEBRADO EN BUDAPEST EN 1969; ENTRE OTROS, LOS HISTORIADORES DEL ARTE POLACOS, JAN BIAŁOSTOCKI Y STANISŁAW LORENTZ. Archiv Národní galerie v Praze, Fond Oldřicha Jakuba Blažíčka. Photo © National Gallery Prague 2022

82. BINHA, 51, 118, 2, Carta de J. Thuillier a A. Boime, 24 de julio de 1979.

83. BINHA, 51, 117, 35, Oficio de A. Chastel a P. Laurent, París, 24 de octubre de 1969.

Por supuesto que hubo quien expresó su desacuerdo al respecto. Ya en 1951, cuando el comité neerlandés recomendó, «sin excluir otros idiomas», el uso del inglés y el francés en el futuro congreso de Ámsterdam, el sueco Johnny Roosval sugirió que se formulase mejor de la siguiente manera: «las lenguas permitidas serían el holandés, francés, inglés, alemán, italiano, español», sin indicar ninguna preferencia⁸⁴. Pero lo cierto es que, según avanzaron los años, como se constata a través de las discusiones en torno a la preparación de los congresos, se generalizó pedir que las intervenciones fuesen en «las lenguas del CIHA (inglés y francés) o en una de las otras lenguas tradicionalmente utilizadas por los historiadores del arte (italiano, alemán, español)»⁸⁵. Y esos cinco idiomas –el francés siempre ante la duda– fueron los que predominaron en todos los niveles de comunicación.

¿Por qué es relevante este aspecto? Lo es porque el foco historiográfico hasta hoy, como explica Rampley, ha estado puesto «en gran medida en aquellos escritores cuyo trabajo, excepcionalmente, alcanzó una relevancia internacional, en muchos casos porque se centraron en temas de interés internacional» y «escribían en los principales idiomas internacionales de la erudición»⁸⁶. Este grupo de estudiosos –principalmente hombres blancos, occidentales, establecidos en Europa o Norteamérica– ha conformado lo que se podría llamar el «panteón historiográfico» actual. Esto explica que aún predomine una historia vertical –hegemónica y occidental– de la Historia del Arte, que debe ser relativizada abordándola, por ejemplo, como una historia horizontal⁸⁷, es decir, presentando una geografía de la disciplina en la que las «periferias» tengan el mismo protagonismo que los señalados tradicionalmente como centros historiográficos. Estudiar la historia del CIHA supone un paso en esta dirección, al desterrar, por ejemplo, el tradicional desequilibrio entre este y oeste en la historiografía europea⁸⁸, que ya existía por las «barreras lingüísticas» –como Panofsky reconocería, respecto a las lenguas eslavas, en sus cartas a Białostocki–⁸⁹ y que la Guerra Fría de algún modo aumentó. Sin embargo, pese a las circunstancias adversas, el Comité contribuyó a construir una red internacional de historiadores del arte.

Ahora bien, estos académicos ocupaban cargos destacados en el mundo del arte en sus respectivos países. De manera que, por más que esa interacción de carácter transnacional desbordase los límites del estado-nación, sucedió al mismo tiempo dentro de ellos. De ahí que sea interesante profundizar en qué grado se involucraron los estados y en el impacto que esta internacionalización a través del CIHA tuvo en

84. MP, FSC, 35-12, Actas de la reunión del Comité en Bruselas, 11-13 de julio de 1951.

85. BINHA, 51, 106, 1, Actas del Reunión del Bureau en París, 15-16 de diciembre de 1978, y Circular de J. Thuillier sobre la participación en el congreso de Bolonia, 1979.

86. Rampley, Matthew: «Introduction», en Rampley, Matthew *et alii* (eds.): *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*. Leiden-Boston, Brill, 2012, p. 6.

87. Concepto que propuso Piotrowski para estudiar las vanguardias después de 1945. Véase Piotrowski, Piotr: «Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde», en Bru, Sascha *et alii* (eds.): *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism, and the Fate of a Continent*. Berlin, De Gruyter, 2009, pp. 53-54.

88. No obstante, hay que recordar que «Norteamérica y, en particular, Estados Unidos, ha llegado a ejercer una influencia dominante en la historia del arte europea». Rampley, Matthew: *op. cit.*, p. 9.

89. Archives of American Art, Erwin Panofsky Papers (AAA, EPP), box 1, folder 34, Carta de E. Panofsky a J. Białostocki, 15 de diciembre de 1955.

la práctica de la disciplina en cada país, región o ciudad, es decir, la repercusión de lo global en lo local; y viceversa. Con ello se comprenderían mejor las estructuras sobre las que se construyó la disciplina en aquel periodo y los problemas que surgen de su forma actual; o, como dijo uno de los expresidentes del CIHA, Stephen Bann, «soy historiador del arte, y los historiadores generalmente recurren al pasado cuando se les pide que pronostiquen el futuro»⁹⁰.

90. Bann, Stephen: «British Art, Art History and Aesthetic Criticism in a European Perspective», en Markesinis, Basil S. (ed.): *The British Contribution to the Europe of the Twenty-First Century*. Oxford-Portland Oregon, Hart Publishing, 2002, pp. 129-138.

REFERENCIAS

- Bałus, Wojciech: «A marginalized tradition? Polish Art History», en Rampley, Matthew *et alii* (eds.): *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*. Leiden; Boston, Brill, 2012, pp. 439-449.
- Bann, Stephen: «British Art, Art History and Aesthetic Criticism in a European Perspective», en Markesinis, Basil S. (ed.): *The British Contribution to the Europe of the Twenty-First Century*. Oxford-Portland Oregon, Hart Publishing, 2002, pp. 129-138.
- Bartlová, Milena: *Dějiny českých dějin umění 1945-1969. Dějiny umění slouží vědě o člověku*. Praha, UMPRUM, 2020.
- Biegel, Richard; Prahl, Roman; Bachtík, Jakub (eds.): *Století Ústavu pro dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy*. Praha, Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2020.
- Cooke, Jennifer: «CIHA as the Subject of Art Theory. The Methodological Discourse in the International Congresses of Art History from Post-War Years to the 2000s», *RIHA Journal*, 0199 (2018). En: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/issue/view/4990> (29/12/2021).
- Dufrêne, Thierry: «A Short History of CIHA», 2007. En: <http://www.ciha.org/about> (29/12/2021).
- Erdmann, Karl Dietrich: *Toward a global community of historians. The International Historical Congresses and the International Committee of Historical Sciences 1898-2000*. (eds. Kocka, Jürgen; Mommsen, Wolfgang J.; en colaboración con Blaissdorf, Agnes), New York, Berghahn, 2005.
- Kanz, Roland (ed.): *Herbert von Einem. Erinnerungen*. Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2020.
- Lisiecka, Anna: «Działalność Komitetu Współpracy Kulturalnej z Zagranicą w latach 1950-1956», en Brodala, Marta; Lisiecka, Anna; Ruzikowski, Tadeusz: *Przebudować człowieka. Komunistyczne wysiłki zmiany mentalności*. Warszawa, Wydawnictwo TRIO, 2011, pp. 203-260.
- Piotrowski, Piotr: «Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde», en Bru, Sascha *et alii* (eds.): *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism, and the Fate of a Continent*. Berlin, De Gruyter, 2009, pp. 49-58.
- Pope-Hennessy, John: *Learning to look*. London, Heinemann, 1991.
- Rampley, Matthew: «Introduction», en Rampley, Matthew *et alii* (eds.): *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*. Leiden-Boston, Brill, 2012, pp. 1-13.
- Sarapik, Virve: «CIHA Congresses and Soviet Internationalism», en Jöekalda, Kristina; Kodres, Krista; Marek, Michaela (eds.): *A Socialist Realist History? Writing Art History in the Post-War Decades*. Cologne, Böhlau, 2019, pp. 240-259.
- Stola, Dariusz: *Kraj bez wyjścia? Migracje z Polski 1949-1989*. Warszawa, Instytut Pamięci Narodowej, 2012.
- Stola, Dariusz: «Opening a Non-exit State: The Passport Policy of Communist Poland, 1949-1980», *East European Politics and Societies and Cultures*, 29, 1 (2015), pp. 96-119.
- Tatarkiewicz, Władysław: *Dzienniki. Tom I. Lata 1944-1960*. (eds. Kuliniak, Radosław *et alii*), Kęty, Wydawnictwo Marek Derewiecki, 2019.
- Tatarkiewicz, Władysław: *Dzienniki. Tom II. Lata 1960-1968*. (eds. Kuliniak, Radosław *et alii*), Kęty, Wydawnictwo Marek Derewiecki, 2021.

EXPRESSIONISM *FROM* LATIN AMERICA: ANTECEDENTS AND NEW HISTORIOGRAPHIC PROPOSALS

EXPRESIONISMO *DESDE* AMÉRICA LATINA: ANTECEDENTES Y NUEVAS PROPUESTAS HISTORIOGRÁFICAS

María Frick¹

Translated by Susan Leaman

Recibido: 01/11/2021 · Aceptado: 05/05/2022

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.10.2022.32080>

Abstract

Considering expressionism as a cultural phenomenon of international scope, we present the milestones in its historiographic approach in Latin America. The different stages of thought are reviewed, describing the proposals of some of its most significant representatives and emphasizing the conceptual changes in terms of the conception of temporal axes, the materiality of artistic discourses and their relationship with the spaces and cultural contexts in which they are produced. In particular, we identify the possibilities offered by conceptual proposals from the beginning of the twentieth century to the current notion of «simultaneous vanguards», which enables their productive activation in both modernity and postmodernity. This contribution seeks to make the Latin American contribution to transnational expressionism visible and to recover the productions that have been excluded from the debates, placing their protagonists in a scenario of international appreciation and recognition.

Keywords

Expressionism; painting; 20th century; Latin America; time; artistic object; nomenclature; networks

Resumen

Partiendo del expresionismo como un fenómeno cultural de alcance internacional, se presentan los hitos en su abordaje historiográfico en América Latina. Se recorren las distintas etapas del pensamiento, describiendo las propuestas de algunos de sus representantes más significativos y enfatizando los cambios conceptuales en

1. Escuela de Doctorado, Universidad Pablo de Olavide. C. e.: mariafrick@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0027-3901>

términos de la concepción de los ejes temporales, la materialidad de los discursos artísticos y su relación con los espacios y contextos culturales en los que se producen. En particular, se identifican las posibilidades que brindan las propuestas conceptuales desde inicios del siglo veinte hasta llegar a la noción actual de «vanguardias simultáneas», que habilita su activación productiva tanto en la modernidad como en la postmodernidad. Mediante este aporte se busca visibilizar la contribución latinoamericana al expresionismo transnacional y recuperar las producciones que han quedado al margen de los debates, ubicando a sus protagonistas en un escenario de valoración y reconocimiento internacional.

Palabras clave

Expresionismo; pintura; siglo XX; América Latina; tiempo; objeto artístico; nomenclatura; redes

.....

BACKGROUND

Even if expressionism is widely recognized as a current of international modernism, until very recently, the assumptions that tended to present it as a specifically German contribution to modern art have only recently been refuted or reformulated. It is only with the publication of *The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational Context*² that expressionism begins to be considered as «a form of artistic practice and cultural encounter contextually situated within but geographically unbounded by European art and culture of the twentieth century»³. In this new perspective, the transnational formation, dissemination, and transformation of expressionism is addressed through the forms of community and collective identity-making that have stimulated artistic practice and communication in Europe and beyond. Artists' networks and exchanges are then taken as a basis for cultural interaction, artistic cooperation and intellectual exchange, influencing modern and contemporary cultural productions⁴.

Within the framework of the current historiographic discussions⁵, this approach to the expressionist practice «opens up new perspectives to discourses on developments in the visual arts of the first half of the twentieth century and challenges the traditional narratives that have predominantly focused on artistic styles and national movements»⁶. When considering the migratory temporalities⁷, this view breaks with modernity's conception of linear and standardized time, opening up the possibility for expressionism to acquire a different significance in the artistic and cultural contexts outside the German-speaking world. In this sense, it aligns itself with the heterochronic conception of time which questions the vision of subordinate histories as repetitions or regressions of the dominant ones⁸. It also recovers the phenomenological presence of the work of art, broadening the temporal horizon of its aesthetic power⁹ and reformulating the importance of the place of production as one of its axes of meaning¹⁰.

In Latin America, progress has been made in the analysis of the types of connections that enabled and determined the appropriation of expressionist principles and values¹¹, as well as the definition of its plastic characteristics¹² and its differentiation

2. Wünsche, Isabel (ed.): *The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational Context*. New York, Routledge, 2019.

3. Wünsche, Isabel: «A conceptual introduction», in Wünsche, Isabel (ed.): *op. cit.*, pp. 1-30, p. 1.

4. Van Den Berg, Hubert: «Expressionism, Constructivism and the Transnationality of the Historical Avant-Garde», in Gluchowska, Lidia; Van Den Berg, Hubert (eds.): *Transnationality, Internationalism and Nationhood: European Avant-Garde in the First Half of the Twentieth Century*. Walpole, Peeters Publishers, 2013, pp. 23-42.

5. Hernández, Miguel Ángel: *El arte a contratiempo. Historia, obsolescencia, estéticas migratorias*. Madrid, Ediciones Akal, 2020, p. 25.

6. Wünsche, Isabel (ed.): *op. cit.*, p. 1.

7. Hernández, Miguel Ángel: *op. cit.*, p. 111.

8. Moxey, Keith: *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Barcelona, Sans Soleil Ediciones, 2015.

9. *Idem*, p. 67.

10. *Idem*, p. 61.

11. Frick, María: «Expressionism in Latin America and Its Contribution to the Modernist Discourse», in Wünsche, Isabel (ed.): *op. cit.*, pp. 507-524.

12. Frick, María: «Expresionismo del Sur: hacia la definición de un arte propio», *ILLAPA Mana Tukukuq*, 16 (2019), pp. 86-97.

from other concurrent modernist tendencies¹³. However, the identification of the support points that this view may hold in the historiographic narratives is still pending, that is: the recognition of the moments in which Latin American thought enables active participation in this transnational movement. Particularly, as has been stated in the framework of the project «Los estudios de arte desde América Latina: temas y problemas» («Art Studies from Latin America: issues and problems»)¹⁴, it is necessary to identify the different conceptions regarding the historiographic treatment of the temporal axes and, with them, the possibility of conceiving different temporalities which –anchored in the materiality of cultural discourses¹⁵– do not reflect an omni-explanatory temporality but rather indicate possible ways of interpretation¹⁶.

This requires that while denouncing the strongly repressive nature of the discipline¹⁷ or the erroneous literature emerging from museums and critics in Europe and the United States¹⁸, we also analyze the ways in which the art history of Latin America has defined itself¹⁹. This is a difficult task due to the ambiguities, contradictions and incongruities that still exist, not only regarding the term «Latin America»²⁰ but also about the vision of aesthetic discourse and artistic practice²¹. However, conceptual frameworks which somehow enable the analysis of the expressionist gravitation in Latin American art, have been developed. Thus, the greatest challenge lies in the articulation of such proposals, so as to recover the productions that have been left out from the debates and place its protagonists on what Andrea Giunta calls «a setting of international recognition and appreciation»²².

With that aim, this article presents some milestones in the address of expressionism at the several stages of Latin American thought which account for the treatment given to the topic. Later, it analyzes the possibilities offered by the new theoretical proposals in terms of the identification of the artists' contributions

13. Frick, María: «A half-hearted Expressionist extortion: representations of barbarism in Uruguay between 1920 and 1960», *RIHA Journal*, nº 0257 (2021). Online: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/issue/view/5285> [29/10/2021].

14. The project «Los estudios de arte desde América Latina» was coordinated by Dr. Rita Eder, former director of the Instituto de Investigaciones Estéticas de Universidad Nacional Autónoma de México - UNAM. The minutes of the seminars held between 1996 and 2003 are available at: <http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/index.html> [29/10/2021].

15. Lauer, Mirko: «El arte en la historia de América Latina como constructor de tiempo social», *Actas del seminario «Una nueva historia del arte en América Latina»*. Belaggio, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, p. 4.

16. Escobar, Ticio: «La globalización y la diferencia», *Actas del seminario «Una nueva historia del arte en América Latina»*. Oaxaca, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, p. 4.

17. Sánchez, Suset: «Cita a ciegas (Tarsila, Lam y Picasso): Interpelar las imágenes, decolonizar la historiografía, ficcionalizar la historia», unpublished, 2016, p. 1. Online: https://susetsanchez.wordpress.com/conferenciasponencias/2016_tarsila_lam [29/10/2021].

18. Amaral Aracy: «Projeto de trabalho: História da Arte Moderna na América Latina (1780-1990)», *Actas del seminario «Una nueva historia del arte en América Latina»*. Oaxaca, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, p. 2.

19. Eder, Rita: «Los estudios de arte desde América Latina: temas y problemas», *Actas del seminario «Una nueva Historia del Arte en América Latina»*. Oaxaca, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, p. 1.

20. Amaral, Aracy: *op. cit.*, p. 1.

21. Lauer, Mirko: *op. cit.*, p. 1.

22. Giunta, Andrea: «Comentarios sobre la reunión realizada en Oaxaca y propuestas para Belaggio», *Actas del seminario «Una nueva historia del arte en América Latina»*. Belaggio, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, p. 3.

to this international movement. Finally, it presents some comments aimed at developing a new approach with the ultimate purpose of contributing to the transformation of the overarching and exclusionary paradigms which still prevail in the art history of the region.

THE FIRST APPROACHES

The first references to expressionism maybe traced to the vanguard magazines of the late 20s and early 30s, both through the reproduction of works and the spreading of different texts²³ and ideas²⁴. In general, these publications addressed general aspects of cultural life, from a stance in which art follows the development of society in history from a linear perspective²⁵, referring to the movement in the framework of the new art trends and not focusing on its potential specific manifestations in the painting of the region. But they also anticipated ideas which would later become proposals for the construction of an original Latin American art.

Such is the case of the *Manifesto Antropofágico*, published in 1928 by the poet Oswald de Andrade (1890-1954) in the *Revista de Antropofagia*²⁶. Initially developed to account for the appropriation of the European art trends, this paradigm of Brazilian modernism posited voluntarily swallowing the dominating culture to its own benefit, incorporating the conquers of the vanguards in the construction of a strategy of its own. Under this concept, expressionism was then understood, already in those years, as a poetics chosen by many painters to find the bases on which to establish the universality of the Brazilian land²⁷. Such is the case of migrant artists as Lasar Segall²⁸ (FIGURE 1), but also of local painters like Anita Malfatti, Emiliano de Cavalcanti, Livio Abramo, Carlos Sincliar or Marcelo Grassman, later on²⁹.

In those years there also existed a kind of conservative criticism which, mainly employing the press review format, tended to assess painting from a political, ethical and social point of view³⁰. An example of this is the article in which the Colombian journalist and conservative politician Laureleano Gómez takes a stand against the murals of Pedro Nel Gómez, claiming they were contrary to the classical principles of truth and beauty³¹.

23. Grosz, George: «El arte y la sociedad burguesa», *Amauta*, 1/1 (1926), pp. 25-28.

24. García, Carlos: «Huellas de Herwarth Walden en Hispanoamérica», *Cuadernos del Hipogrifo*, 13 (2020), pp. 54-66.

25. Lauer, Mirko: *op. cit.*, p. 1.

26. De Andrade, Oswald: «Manifiesto Antropófago», *Revista de Antropofagia*, 1/1 (1928), pp. 3-7.

27. Jiménez, Carlos: «Brasil de nuevo la antropofagia», *Art Nexus*, 3/40 (2001), pp. 76-83.

28. De Andrade, Mário: «Prefácio do catálogo da exposição promovida pelo Ministério da Educação», *Revista Acadêmica*, X/64 (1944), pp. 9-14.

29. *Expressionismo no Brasil: Heranças e Afinidades*, exh. cat. 18ª Bienal de São Paulo - O homem e a vida, 1985, p. 14.

30. Mallet, Brian: «La crítica del arte latinoamericano y la crítica de arte en América Latina: el dado cargado», *Historia Crítica*, 13 (1996), pp. 16-20.

31. Gómez, Laureano: «El expresionismo como síntoma de pereza e inhabilidad en el arte», *Revista Colombiana*, VIII/85 (1937), pp. 385-392.



FIGURE 1. LASAR SEGALL, *GADO NA MONTANHA (CATTLE ON THE MOUNTAIN)*, 1939, OIL WITH SAND ON CANVAS, 60 X 65 CM. Museu Lasar Segall-Ibram/Ministério do Turismo, São Paulo

Nevertheless, a new criticism was hatched in the academic environment which, although somewhat erratic and less than rigorous³², began to address the artistic act as a self-sufficient object, refraining from the philosophical judgments on the beautiful and the ugly³³. The historiographic proposal of Julio Payró (1899-1971), who contributed one of the few definitions that have been produced on the international expressionist movement, belongs to this stage.

Payró rejected the expansion of the term «expressionism», understanding its differences with the other modern movements, especially those which have occasionally been labelled as expressionist. He then referred to the authentic expressionism as objective expressionism. That is:

32. Serviddio, Fabiana: «La conformación de nuevas teorías sobre el arte latinoamericano en el proceso de crisis epistemológica de la modernidad», *PÓS*, 2/4 (2012), pp. 62-81.

33. Álvarez de Araya, Guadalupe: «Temas de la crítica: tratamientos del origen cultural, la identidad y la transculturación en la crítica de arte latinoamericana entre 1930 y 1975», *Figuraciones*, 10 (2012). Online: <http://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/1107> [29/10/2021].

An art whose main feature consists in a distortion of reality –in shape, in color, or in both– destined to powerfully highlight those elements of reality which the painter especially wished the spectator to notice. It is nothing other, in painting, than the hyperbole of rhetoric. But, for a painting to be classified as expressionist, it is indispensable for such hyperbolic distortion not to go as far as to alter the forms so fundamentally that these become unrecognizable³⁴.

He does not, however, set forth the possibility of its international spreading. Payró eventually identifies some of his followers among champions of the Argentinean modern art³⁵ and even tries to establish parallel sequences with the European painters³⁶, but this line of analysis only starts to appear with the thinking of Jorge Romero Brest (1905-1989). From a perspective that shall only be revisited later, Romero Brest considered expressionism as a spiritual state susceptible of being applied to a great number of painters, which was exercised over the known shapes in accordance with the different local traditions³⁷.

In coincidence with the anthropophagic paradigm, he also asserted that –almost at the same time as it boomed in Germany– expressionism extended internationally in ever succeeding waves up to the late fifties, giving rise to an Austrian expressionism, a Spanish expressionism, a French expressionism, and a naïve and folklorist expressionism, which seeks its forms at the level of the adherence to the reality in which one lives. However, the critic did not deepen in the analysis of its possible manifestations in Latin American art, which would have to wait several years to be approached.

This interval in the line of analysis is due to the emergence of a marked concern for the identity of Latin American art, which would dominate the debates of the following decades³⁸. It is a key moment in which the interpretation models that extrapolated the schemes of European art history are rejected and a new type of history, which will have a strong impact on later thought, starts to develop. This process is described by Damián Bayón (1915-1995), who synthesized in his texts some of the assumptions that articulated the discussions, and, with them, the possibilities of addressing the expressionist trends in the art of the region.

From a linear and evolutionary perspective of history, Bayón understands that the styles respond to certain mental times and historical circumstances, and therefore must be understood in a chronological sense and not as recurring categories

34. Payró, Julio: *Héroes del color: vida, obra, teorías y gravitación de los maestros postimpresionistas fundadores del arte contemporáneo*. Buenos Aires, El Ateneo, 1951, p. 117. Own translation from Spanish. Original text: «Un arte cuya característica consiste en una deformación de lo real –en forma, en color o en ambas cosas– destinada a hacer resaltar con mucha fuerza aquellos elementos de la realidad que el pintor quiere hacer ver especialmente al espectador. No es otra cosa, en pintura, que la hipérbola de la retórica. Pero, para que un cuadro se clasifique dentro del expresionismo, es indispensable que aquella deformación hiperbólica que no llegue al extremo de alterar las formas tan fundamentalmente como para que éstas dejen de ser reconocibles».

35. Payró, Julio: *Veintidós pintores: facetas del arte argentino*. Buenos Aires, Poseidón, 1944.

36. Wechsler, Diana: «Julio Payró y la construcción de un panteón de «héroes» de la «pintura viviente»», *Actas del seminario «La teoría y la crítica de arte en América Latina»*. Buenos Aires, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, p. 13.

37. Romero Brest, Jorge: *La pintura europea contemporánea (1900-1950)*. México, Fondo de Cultura Económica, 1958, p. 75.

38. Bayón, Damián: *El artista latinoamericano y su identidad*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1977, p. 26.

or spiritual states liable to be repeated throughout history³⁹. In this way, he states that, in terms of the styles of European origin, the relative delay and scarcity of masterpieces turns Latin America into a poor relation of Europe. And, simultaneously, that the use of the same nomenclatures by the Latin American criticism does nothing but refer us back to the time of an older and more civilized culture, thus suggesting some kind of submission. This is why, without abandoning the idea of history as a unitary process, he proposes the generation of a new reference system specific to the region. As he himself suggests:

«Expressionist», «fauve», do not mean the same as in the cultural context where these terms were generated. That is why I allowed myself to dissent with the authors who continue to apply this nomenclature as if they had the naïve hope of hooking the Latin American coach –even if it is the last one– onto the occidental train⁴⁰.

One of the direct consequences of this kind of approaches was thus the development of a Latin American discourse which tended to use its own terms and theoretical developments to resist and differentiate itself from the European art movements and influences. In some cases, however, this generated what Octavio Paz (1914-1998) described as a «rectification operation», which simplified the art expressions, depriving them of their historical and aesthetical ambiguity and, with it, their original wealth⁴¹. In particular, Paz pointed out that Mexican muralism was reduced to the linear development of a single idea, a single aesthetics and a single purpose, disassociating it from expressionism, it being an international movement, and especially affecting some artists.

This tendency was also accused of causing a neurotic feeling of dependence, a bastardy complex⁴², by which the region conceived itself only as a subsidiary of the contributions of other continents⁴³ and incapable of producing work that was up to the demands of occidental art⁴⁴. But it will not be until the revision of the traditional historiographic approaches and their reference systems that an unprejudiced self-awareness can be created; one which understands the visual proposals from the coexistence of elements taken from everyday life with others contributed by the languages of occidental art⁴⁵.

39. Bayón, Damián: «Hacia un nuevo enfoque del arte colonial sudamericano», *Anales del Instituto de Arte Latinoamericano e Investigaciones Estéticas*, 23 (1970), pp. 17-32.

40. Bayón, Damián: *Aventura plástica de Hispanoamérica: pintura, cinetismo, artes de la acción (1940-1972)*. México, Fondo de Cultura Universitaria, 1974, p. 120. Own translation from Spanish. Original text: «'Expresionista', 'fauve', no quieren decir lo mismo que en contexto cultural donde esos términos se originaron. Por eso me permití disentir con los autores que siguen empleando esa nomenclatura como si tuvieran la ingenua esperanza de enganchar el vagón latinoamericano –aunque sea el último– al tren occidental».

41. Paz, Octavio: «Ocultación y descubrimiento de Orozco», in Paz, Octavio: *México en la obra de Octavio Paz. Tomo III: Los privilegios de la vista*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 285-319.

42. Zea, Leopoldo: «Latina América: largo viaje hacia sí misma», *El Correo de la UNESCO*, agosto-septiembre (1977), p. 6.

43. Vega, Gustavo: «¿Qué ha dado América Latina al mundo? Reflexiones en torno al Bicentenario», *Revista Archipiélago*, 17/65 (2010), pp. 8-10.

44. Sanjurjo, Annick: *El Paraguay en sus artes plásticas*. Washington, Banco Interamericano de Desarrollo, 1994, p. 6.

45. Pini, Ivonne: «Revisiones al manejo del tiempo histórico desde el arte», *Artes*, 6/3 (2003), pp. 64-78, p. 69.

A CRITICAL STAGE

In the 60s and 70s art criticism is professionalized, becoming a legitimate and differentiated space of cultural production. It is then that, still from a history based on a linear evolutionary time, the idea associating modernity with homogeneity and, with it, the notion of an international art language, is increasingly questioned. In this debate, besides, the critics abandon the exercise of an impartial aesthetic judgment and, drawing on phenomenological and neo-Marxist theoretical-methodological sources, subject the artwork to signification levels connected to the political and the social⁴⁶.

Among these approaches, it is worth mentioning that of Marta Traba (1930-1983), whose writings are still considered an essential component of the apodictic body of Latin American criticism, as well as of the discursive operations which codetermined, at a level of conception, production and reception, the visual arts of the better part of the 20th Century⁴⁷. Along her extensive production, Traba proposes an analysis which denounces the European vanguard trends inasmuch as a form of cultural domination that suffocates Latin American art, subsuming it to imitation mechanisms and unifying its products in a deceitfully homogeneous collection founded on the vision of a planetary culture⁴⁸.

It has been said, however, that her allusions to Europe and in fact ambivalent, oscillating between the respect she expresses for works, artists, theories and places of reference, and the desire for autonomy that lies in the center of her critical thought⁴⁹. It has also been suggested that her analysis has a biased side, in which she undertakes a posture of critic-judge which –with multiple contradictions and improvisations– blesses or excommunicates the artists on the basis of extra artistic criteria which clearly respond to a social and political commitment⁵⁰.

In the case of expressionism, these contradictions appear in the analysis she makes of the work of Andrés de Santa María, to whom she assigns an exceptional nature which isolates him both internationally and in terms of a possible local legacy, whether contemporary or intergenerational⁵¹. But the ambivalences also reveal themselves in her approach to Mexican muralism, which –after accusing it of producing an involution in art– she considers as the only movement that sets the bases of an artistic language that evades the passive transfer of the European model.

Even if Traba considers that the «isms» of the continent were individual trials of greater or lesser talent, she mentions the indebtedness incurred by the Mexican

46. Piñeiro, Gabriela: *Ruptura y continuidad. Crítica de arte desde América Latina*. Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados (Kindle Edition), 2019, p. 86.

47. Rincón, Carlos: «Revisión de Marta Traba: los comienzos», *Actas del seminario «La teoría y la crítica de arte en América Latina»*. Buenos Aires, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, p. 2.

48. Serviddio, Fabiana: «La conformación de...», p. 67.

49. Crousier, Elsa: «De Europa a América: la obra crítica de Marta Traba y sus evoluciones», *Artelogie*, 5 (2020). Online: <https://journals.openedition.org/artelogie/4962> [29/10/2021].

50. Bayón, Damián: «El espléndido no conformismo de Marta Traba», *Sin Nombre: Revista Trimestral Literaria*, January-March (1984), pp. 89-96.

51. Traba, Marta: «Problemas de influencias, de universalismo y localismo, de técnicas y de significados en la obra de Andrés de Santamaría», in Traba, Marta: *Historia abierta del arte colombiano*. Bogotá, Colcultura, 1960, pp. 87-114.

muralists with the new European art, particularly Diego Rivera during his learning in Europe. She asserts, even, that both David Alfaro Siqueiros and José Clemente Orozco and Dr. Atl (pseudonym of Gerardo Murillo) became indebted to the formal freedom generated by expressionism⁵². However, this connection with the international movement suddenly fades when she suggests that the muralist rupture with the postimpressionist landscape painting consisted mainly in the cubification of Cézanne. Unlike Octavio Paz, who builds a bridge between attachment and autonomy with respect to the international vanguards, she disregards the possibility that the muralists have recreated the vocabulary of expressionist forms to arrive at results which are diametrically opposed to these proposed by the European artists.

On the other hand, Traba includes in her legacy a great number of prominent painters of the most distant corners of the continent. Among them: Raquel Forner, Demetrio Urruchúa or Antonio Berni in Argentina; Cándido Portinari, Emiliano di Cavalcanti and Lasar Segall in Brazil; José Venturelli in Chile; Alipio Jaramillo, Ignacio Gómez Jaramillo and Pedro Nel Gómez in Colombia; Norberto Berdía in Uruguay; Gabriel Bracho in Venezuela; and, within the indigenist movement, Julia Codesido and Sérvulo Gutiérrez in Perú. But later she strictly circumscribes the influence of the movement to the period between 1920 and 1950, when many aesthetical ruptures –in the forms, the themes and the sources– coincided and eventually merged with concerns of social tenor. Traba considered that these artists, prone to exploiting the social, indigenous or *mestizo*, black or *mulatto* themes, availed themselves of the languages of the vanguards to disguise the real issues in favor of the political propaganda, not formulating original visual and interpretative codes that would allow for the construction of a space independent from the hegemonic cultural centers. She therefore categorizes their works as a kind of social art which loses most of the inquisitive and exploratory strength that would have allowed for the formulation of new languages and, in her characteristic tone, accuses artists like Antonio Berni of producing a minor realism, close to the mediocrity of the neighborhood municipal art (FIGURE 2).

In this case, her contradictions arise from her refusal to accept the possibility that the artists may make valuable and original proposals even within a prevailing hegemonic language⁵³. That is, as Andrade, Paz and Romero Brest had anticipated, art creation is a complex and contradictory process that employs different artistic languages and fragments of tradition as a function of a multiplicity of presents. In fact, she only refers to the impact of expressionism in connection to the artistic ideas and principles that will lead to the Modern Art Week in Sao Paulo and, in particular, to the work of Tarsila do Amaral, which she classifies as the most representative vanguard of the twofold –European and Latin American– dimension⁵⁴.

52. Traba, Marta: *Arte de América Latina: 1900-1980*. Washington, Banco Interamericano de Desarrollo, 1994, p.14.

53. Mosquera, Gerardo: «Arte desde América Latina. Identidad, globalización y dinámicas culturales», *Artishok, Revista de Arte Contemporáneo* (2019). Online: <https://artishockrevista.com/2019/12/04/arte-america-latina-gerardo-mosquera/> [29/10/2021].

54. Traba, Marta: *Arte de América Latina...*, p. 54.

But she but does not explain the background of such influence or delve into its possible connections with later movements, such as the expressionist-tachist abstraction derived from the Week of 22 or the symbolic figuration that takes place between 1950 and 1970.



FIGURE 2. ANTONIO BERNI, *EL OBRERO HERIDO* (*THE WOUNDED WORKMAN*), 1949, OIL ON CANVAS, 200 X 150 CM. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

In general terms, structured on a linear time with exclusive extra-artistic categories, her conceptual framework prevents a general interpretation of Latin American art in its intricate complexity. Therefore, her approach is incapable of

apprehending more than fleetingly the possibility of an active participation in the international expressionist movement, subjecting the artists who eventually employed its language to an ambiguous, fickle and secondary position in the narratives regarding the art of the region.

THE COLD WAR DISRUPTION

Despite its ambiguities, some of Traba's theses supported the actions promoted by the Pan American Union - PAU (later the Organization of the American States - OAS), during the period in which its Visual Arts Section was headed by the Cuban critic José Gómez Sicre⁵⁵. In particular, Traba and Gómez Sicre shared the vision of upholding Latin American art on a par with international art; this was: «to offset the weight of Mexican muralism in Latin America in order to advocate instead an art not bound to nationalist protests and, therefore, capable of engaging in debate on purely visual questions»⁵⁶.

This position was framed in the Cold War and U.S. programs to counter sympathy for European fascism and, later, the Cuban Revolution⁵⁷. Aligned with the Pan-American strategy, PAU/OAS championed the international legitimation of Latin American art by affiliating to expressionist abstraction, doing away with regionalism and any hint of political narrative⁵⁸. This affected not only the conception of Latin American art in the United States but also but also in Latin America itself⁵⁹, fueling alternate genealogies of art history in opposition to hegemonic nationalist ones, supporting young artists that challenged the parameters of social realism and promoting an expansive circuit of «reception points» mainstreaming this vision of international modernism⁶⁰.

In this context, Traba and Gómez Sicre also promoted neo-figuration –mainly represented by Argentinean Neo-figuration, Mexican Interiorism, and Fernando Botero's *uglyist* period– as an art trend that projected a third path, alternative to both abstract formalism and social realism and to their respective models of civilization⁶¹. Whether because of personal preferences⁶² or as a reaction to the «Stalinization» of

55. Armato, Alessandro: «José Gómez Sicre y Marta Traba: historias paralelas», *Actas del Seminario Internacional «Synchronicity, contacts and divergences in Latin America and US Latino art»*. Austin, University of Texas at Austin, 2012, pp. 118-127.

56. Pini, Ivonne; Bernal, María Clara: «José Gómez Sicre and his Impact on the OAS' Visual Arts Unit: For an International Latin American Art», *Arteología*, 15 (2020), p. 6.

57. Piñeiro, Gabriela: *op. cit.*, p. 63.

58. Pini, Ivonne; Bernal, María Clara: *op. cit.*, p. 4.

59. *Idem*, p. 8.

60. Armato, Alessandro: «La 'primera piedra': José Gómez Sicre y la fundación de los museos interamericanos de arte moderno de Cartagena y Barranquilla», *Revista Brasileira do Caribe*, XII/24 (2012), pp. 381-404.

61. Armato, Alessandro: «Monstruos desde el sur. La construcción de la neofiguration como tendencia artística en Latinoamérica», *Tarea*, 2 (2015), pp. 188-199, p. 190.

62. Pini, Ivonne; Bernal, María Clara: *op. cit.*, p. 7.

the Latin American Left⁶³, they then endorsed the hemispheric rise of figuration as a center of gravity, with its own irreducible features, within universal figuration⁶⁴.

These efforts had their climax at the exhibit «Neo-figurative painting in Latin America: Oils»⁶⁵, which identified a new generation of «leading painters» that «in treating the human figure, envelop it in the uncertainty or despair which they find characteristic of our age»⁶⁶. This stance was further supported in the publication «Los cuatro monstruos cardinales» («The Four Cardinal Monsters»)⁶⁷, where Traba equated the work of Mexican José Luis Cuevas with those of Francis Bacon, Jean Dubuffet and Willem de Kooning in terms of his capacity to recover the individual in a horizon of almost uniform production of artworks.

At this point, Traba claims that the new figuration was the result of the conviction with which some individual personalities established themselves in their own projects, making use of the elements of the European vanguards in the formulation of a new symbolic language which incorporates its own cultural forms, economic situations and lifestyles⁶⁸. While she actually does not explain in what way the artists break up with the classic teacher-student relationship regarding their European peers, she argues that they promote an art capable of producing emotions through representations which –unlike the expressionist works of the beginning of the century– did not attempt to redress the human condition through images⁶⁹. In other words, that they are capable of reconceptualizing the ethical role of art transcending the civilizing mission of the muralists and their concern with certain social and historical processes⁷⁰.

In this way, Traba somehow recovers expressionism –which had been dissociated both from the roots of the abstract expressionism⁷¹ of the United States and the socialist realm of the Soviet Union⁷²– as a latent aesthetic attitude in Latin American art. And even if she does not overcome the monolithic conception of temporality, she also establishes a link with European neo-expressionism, which was then emerging as a counter-offensive to abstraction and as a search for a national cultural identity⁷³, qualifying her position regarding the double operation of exclusion/

63. Serviddio, Fabiana: *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*. Buenos Aires, Ed. Miño y Dávila 2012, p. 204.

64. Armato, Alessandro: «Monstruos desde el sur...», p. 198.

65. «Neo-Figurative Painting in Latin America: Oils», exh. cat. Washington, Pan American Union, 1962.

66. McEwen, Abigail: «Pan-American Posterity: The Permanent Collection of the Art Museum of the Americas», in Ospina, Adriana (ed.): *Art of the Americas: Collection of the Art Museum of the Americas of the Organization of American States*. Washington, Art Museum of the Americas/Organization of American States, 2017, pp. 24-40, p. 25.

67. Traba, Marta: *Los cuatro monstruos cardinales*. México D. F., Ediciones ERA, S. A., 1965.

68. Traba, Marta: *Arte de América Latina...*, p. 86.

69. Oviedo Salazar, Mauricio: «La entrada de la neofiguración a Costa Rica por parte de 'los cuatro monstruos cardinales' de Marta Traba», *Artes-UNICACH*, 9 (2015), pp. 16-27, p. 17.

70. Fox, Claire: *Arte Panamericano. Políticas culturales y guerra fría*. Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados, 2016, p. 219.

71. Giunta, Andrea: «Crítica del arte y guerra fría en la América Latina de la revolución», *Actas del seminario «La teoría y la crítica de arte en América Latina»*. Buenos Aires, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, p. 5.

72. Wünsche, Isabel: «Expressionist networks in the Russian empire, Soviet Russia, and the Soviet Union», in Wünsche, Isabel (ed): *op. cit.*, pp. 113-133, p. 128.

73. Behr, Shumalith: *Expresionismo*. Madrid, Tate Gallery/Encuentro Ediciones, 2000, p. 74.

confrontation which had characterized art criticism since the second postwar period⁷⁴.

This approach was not deepened in the following years, when the military dictatorships put a halt to the history of debates and exchanges between the cultural centers of the region⁷⁵. From the eighties onwards, the reflections on Latin American art adopted a vision oriented towards cultural studies, which definitely abandoned the analysis of the artworks based on styles and trends⁷⁶ in favor of their exhibition as a political and social phenomenon⁷⁷. Boosted by the boom of poststructuralist and postmodern ideas about appropriation, this vision emphasized the processes of resignification, transformation and syncretism from a postcolonial perspective, which insisted on the institution of a Latin American culture opposed to European and North American domination.

There exist only a few specific works that –although they do not stop to explain their origins– identify the existence of «a continental movement of young people, known as the New Figuration (or Neo-Humanism), which left aside social realism to generate a version of existential and critical painting inspired by Goya, German expressionism, Francis Bacon, Willem de Kooning, pop elements and the regional sources of their respective countries»⁷⁸. Renowned critics of the region then referred to neo-figuration in Paraguay⁷⁹ (Carlos Colombino, Olga Blinder, William Riquelme, Bernardo Krasniansky, Ricardo Migliorisi), Venezuela⁸⁰ (Ernesto León, Carlos Sosa, Carlos Zerpa), Argentina⁸¹ (Ana Eckell, Fernando Fazzolari, Eduardo Médici, Marcia Schvartz, Carolina Antoniadis, Guillermo Kuitca, Gustavo López Armentía, Duilio Pierrri, Enrique Burone, José Garófalo and Martín Reyna) and Mexico, where their search «with or without folklore, typicism or picturesqueness [...] is comparable to that of the New Savages or the German neo-expressionists»⁸². Their approach, however, still adhered to the idea of a linear and evolutionary time, in which there is a core that works as parameter or standard⁸³.

74. Piñeiro, Gabriela: *Ruptura y...*, p. 86.

75. Giunta, Andrea: «América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte latinoamericano», *Actas del seminario «Una nueva Historia del Arte en América Latina»*. Oaxaca, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, p. 6.

76. Ise, María Laura: «Arte latinoamericano en los ochenta y los noventa: una mirada desde algunas exhibiciones y catálogos», *Nómadas*, 35 (2011), pp. 31-47, p. 37.

77. Mallet, Brian: *op. cit.*, p. 19.

78. Goldman, Shifra: «El espíritu Latinoamericano: la perspectiva desde los Estados Unidos», in Llanes, Lillian (ed.): *op. cit.*, pp. 89-95, p. 90.

79. Escobar, Ticio: «Arte actual de Paraguay», in Llanes, Lillian (ed.): *op. cit.*, pp. 180-186.

80. Figarella, Mariana: «Los años 80: panorama de una década», in Llanes, Lillian (ed.): *op. cit.*, pp. 185-195.

81. Glusberg, Jorge: «Los pintores de la generación del 80», in Llanes, Lillian (ed.): *op. cit.*, pp. 135-139.

82. Emerich, Luis Carlos: «Los años 80: una nueva figuración artística de México», in Llanes, Lillian (ed.): *op. cit.*, pp. 176-181.

83. Giunta, Andrea: *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2020, p. 93.

OTHER READINGS

It is not until the mid-90s that narratives began to be questioned, emphasizing the transformation capacity of the cultural forces of local nature⁸⁴. There then occurred an epistemological break in terms of the dissolution of history as a unitary process and, consequently, of the possibility of a common identity to characterize the Latin American. Thus, the possibility of the mechanical and comparative transfer of processes that, even if chronologically may be parallel, respond to different cultural moments, was disrupted.

From this new angle, the European contents may not be transferred unmediated to the Latin American reality because –as duly held by Damián Bayón– «they do not have the same meaning as in the cultural context where they originated»⁸⁵. However, it is not a problem of nomenclatures or of the desire to participate in the occidental world, but of overcoming the unifying imaginaries of a modernity where there is little room for multiplicity. It is about incorporating the concept of hybrid culture, which intertwines heterogeneities⁸⁶ in a context *from* which the works are created, from a variety of subjects, experiences and cultures⁸⁷. From this new perspective, the originality of Latin American painting lies in the subjective modulation of the culture, the place and the subjectivities typical of the artists which is expressed in the different artistic objects.

Among these readings, it is worth mentioning that of Gerardo Mosquera (1945), who takes up the paradigm of anthropophagy as a key notion to address the cultural dynamics of the continent, underlining its potential to describe cultural appropriation as an attractive and characteristic procedure of all subordinate and post-colonial art⁸⁸. In general terms, Mosquera agrees with the view of thinkers such as Néstor García Canclini (1939) on the possibility that the appropriation of plastic findings from different trends and nations generates a «flexible cosmopolitanism that combines multiple aesthetic combinations in a multicultural heritage»⁸⁹. However, Mosquera emphasizes the conflict underlying this process, in which the recipients always select and reshape the elements they seize by assigning them a meaning according to their own cultural patterns⁹⁰.

In this sense, although it does not disrupt the understanding of the art of Latin America in terms of localized difference⁹¹, his proposal makes it possible to rethink the processes of appropriation, experimentation and symbolic vindication of the vanguard currents, as does Mosquera himself regarding Wilfredo Lam and the

84. Pini, Ivonne: *op. cit.*, p. 68.

85. Bayón, Damián: *Aventura plástica...*, p. 120. Own translation from Spanish. Original text: «no quieren decir lo mismo que en el contexto cultural donde se originaron».

86. Pini, Ivonne: *op. cit.*, p. 69.

87. Mosquera, Gerardo: «Arte desde América Latina...», No page.

88. Mosquera, Gerardo: «Contra el arte latinoamericano», *Actas del seminario «Una nueva Historia del Arte en América Latina»*. Oaxaca, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, p. 5.

89. García Canclini, Néstor: «Culturas híbridas y estrategias comunicacionales», *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Época II, III/5 (1997), pp. 109-128, p. 119.

90. Mosquera, Gerardo: «Contra el arte latinoamericano», p. 8.

91. Piñero, Gabriela: *op. cit.*, p. 14.

Cuban artists of the eighties⁹². Retrieving the existentialist perspective of critics such as Romero Brest⁹³, he highlights the power of artists to question the canons and reconstruct the central artistic currents⁹⁴, giving new emphasis to the identities that are manifested in artistic practice through the «employment of identifying elements taken from folklore, religion, the physical environment, or history»⁹⁵.

For the specific case of expressionism, this opens up the possibility of thinking of an identity which is no longer centered on a single space of reference or an anecdotal «Latin American nature», but on a particular use of semiotic resources in a logic of action determined by the singular historical conditions of inscription of the works⁹⁶. This is the case, among others, of Luis Felipe Noé's «expressionist brutalism» and his way of rethinking an aesthetics that «needs no passport», representative of a «different, deterritorialized and open conception of the cultural dynamics in which identities are defined», and from which the artist's paintings «rediscover» the Amazon, the historical battles, the first conqueror's gaze»⁹⁷.

By making the resignification process more complex, Mosquera also enables the questioning of the temporal constructions in force in the discipline. To the extent that cultural appropriation is considered an essentially active phenomenon, the possibility arises that the recipients modify the positions and meanings that the appropriated elements had in the original cultural system, initiating similar processes of originality to those made by the European modernism of African, Oceanic and Mesoamerican imagery⁹⁸. In this manner, not only is the materiality of artistic discourses recovered, but its temporal horizon of reception is broadened, revisiting the possibility of the «ever succeeding waves» described before by Romero Brest.

Although they did not give rise to specific theoretical developments, these possibilities took shape in the curatorial scripts of two key exhibitions. The first is «Expressionismo no Brasil: Heranças e Afinidades» («Expressionism in Brazil: Heritages and Affinities»)⁹⁹ which, with a selection of 348 works by 75 Brazilian artists born between 1884 and 1965, offered a glimpse of the decisive mark that this current of international modernism had on the formation and development of modern and contemporary art in Brazil. The second is «Lasar Segall: un expresionista brasileiro» («Lasar Segall: a Brazilian expressionist»)¹⁰⁰, which addressed the impact of this painter –not on the theme or aesthetic-political program– but on the systematized practices, artistic procedures of a large number of artists of this country. As described by Ivo Mesquita (1951):

92. Mosquera, Gerardo: *Arte «desde» América Latina (y otros pulsos globales)*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2020.

93. Serviddio, Fabiana: «La conformación de...», p. 139.

94. Piñeiro, Gabriela: *op. cit.*, p. 112.

95. Mosquera, Gerardo: «Contra el arte latinoamericano», p. 17.

96. Piñeiro, Gabriela: *op. cit.*, p. 14.

97. García Canclini, Néstor: «Redefiniciones: arte e identidad en la época de las culturas postnacionales», in Llanes, Lillian (ed.): *op. cit.*, pp. 53-61, p. 57.

98. Mosquera, Gerardo: «Contra el arte latinoamericano», p. 8.

99. *Expressionismo no Brasil: Heranças e Afinidades*, exh. cat. 18ª Bienal Internacional de São Paulo, 1985.

100. *Lasar Segall: un expresionista brasileiro*, exh. cat. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires / Museu Lasar Segall, Buenos Aires, 2002, pp. 233-239, p. 237.

In the 1980s, the emergence of a new generation of Brazilian artists served as a watershed in the country's art history, inaugurating a new era which coincided with the end of the military governments and the return to democratic freedoms and civil governments. Familiar with international trends such as the Italian Transvanguardia, the German Neo-Expressionism and the several styles that proposed a revision of history and tradition, a group of painters established, for the first time, a productive dialogue with Brazilian artists of previous generations [...] Thus, the painting of Segall is revisited by some artists, exploring his palette –the sweaty colors of Mangue, the earthy tones of the landscapes, the several shades of gray– and the materiality of his surfaces [...] These productions broaden the field of historical narrative, maintaining the reverberation of Segall's presence among us, in a network of superimposed times, a never-ending story¹⁰¹.

A NEW APPROACH

In the past few years, Andrea Giunta (1960) has developed an approach which systematizes and deepens the debates of previous decades, in which she was also an active participant. Like Mosquera, Giunta agrees with some of García Canclini's fundamental approaches, such as his proposal to analyze contemporary art movements through the metropolitan networks that build their hegemony «through the simultaneous processing of multiple cultures and aesthetics born and developed transnationally»¹⁰²; or his idea that art condenses the incessant displacements of heterogeneity and fragmentation, mixing and de-hierarchizing the different periods of art history¹⁰³. However, Giunta adheres to a model of time that goes «beyond interculturality and hybridity» to address a multiple temporality in which there are no completely rational correspondences¹⁰⁴ and where the works of art are penetrated by alternative temporalities «which either entangle, integrate or directly clash and produce conflicts»¹⁰⁵.

In fact, Giunta proposes a conceptual model that makes it possible to reformulate the traditional discourses on art from the recontextualization of previous artistic experiences¹⁰⁶. In this address, she highlights the simultaneity of the language and ideas produced in art since the second post-war, emphasizing the conceptualization of the artwork as a situated event. Without overlooking the relations with the European cultural centers, she proposes a new historical articulation in which the artists expand the potentialities of the European vanguards producing their own vanguard experiences from the founding fact of living in different cultural contexts. Thus, even if they share conceptual procedures and

101. Mesquita, Ivo: «Lasar Segall, un lugar en Brasil», in *Lasar Segall: un expresionista brasileño*, exh. cat. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires / Museu Lasar Segall, Buenos Aires, 2002, pp. 233-239, p. 239.

102. García Canclini, Néstor: «Redefiniciones: arte...» p. 55.

103. *Idem*, p. 59.

104. Hernández, Miguel Ángel: *op. cit.*, p. 114.

105. *Idem*, p. 9.

106. Giunta, Andrea: *Contra el canon...*, p. 13.

strategies, these artistic experiences are conceived in extraordinarily differentiated manners, which are activated in the compaction of senses produced by each work.

Even if Giunta does not analyze the expressionist movement in particular, from her perspective it is possible to uphold that the value of Latin American productions lies initially in its contextual determinations, from which they make an original contribution to the occidental art scene. Such is the case of the artists of abstraction and neo-figuration, but also of the first generation of modern painters that drew on the expressionist principles and values to question the homogenizing models proposed in the frame of the consolidation processes of the Nation-states. Paradigmatic cases would be in this sense those of the representation of the war¹⁰⁷, when the artists portrayed the anonymous victims and soldiers as central figures of the historical narrative, or those of the rural landscape and the *gaucho*¹⁰⁸, which denounced the persistence of the primitive in the modernization and incipient industrialization projects. But her proposal also opens up other analysis dimensions which make it possible to overcome some of the limitations of the preceding historiographic perspectives.

Firstly, Giunta highlights the role of the networks of influence in the processes of strategic appropriation of visual or conceptual devices. In line with the studies that incorporate the transnational perspective in addressing the vanguards, this entails the consideration of the actors' networks which operate as exchange mechanisms that allow for the traffic of forms and the generation of creative activation networks. In other words, that it is possible to trace genealogies that –far from attributing paternities– align the interests through certain artistic procedures and languages beyond the possible temporary, political, geographical or cultural limits¹⁰⁹.

This provides the opportunity to, among other things, assume without contradictions the link of muralism with international expressionism or the connection between neo-figuration and the work of Francis Bacon or George Grosz. This is possible, for example, when visualizing the fact that an artist like Luis Felipe Noé trained with Horacio Butler, who was, in turn, part of the vanguard group connected to the *Martin Fierro* magazine and, during his time in Paris, attended the workshop of the Fauvist Othon Friesz. Similar cases are, among others, Grau's link with the School of Paris or Fernando de Szyszlo (FIGURE 3) being trained in the Art Academy of Lima, which inherited the expressionist branch inaugurated by Sérvulo Gutiérrez and Adolfo Winternitz.

Thus, it is possible to recover those biographical and artistic connections that explain the appearance of the expressionist trends in the art of the region, as well as its continued presence along the several generations of artists. This includes, as well, the possibility of tracing connections within shared cultural horizons, which

107. Frick, María: «Denunciation of War in Latin American Expressionism», in Jacob, Frank; Presiado, Mor (eds.): *War and art: the portrayal of destruction and mass violence*. Paderborn, Brill - Ferdinand Schöningh, 2020, pp. 371-400.

108. Frick, María: «A half-hearted...».

109. Frick, María: «Expressionism in Latin America and Its Contribution to the Modernist Discourse», in Wünsche, Isabel (ed.): *The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational Context*. New York, Routledge, 2019, pp. 507-524.

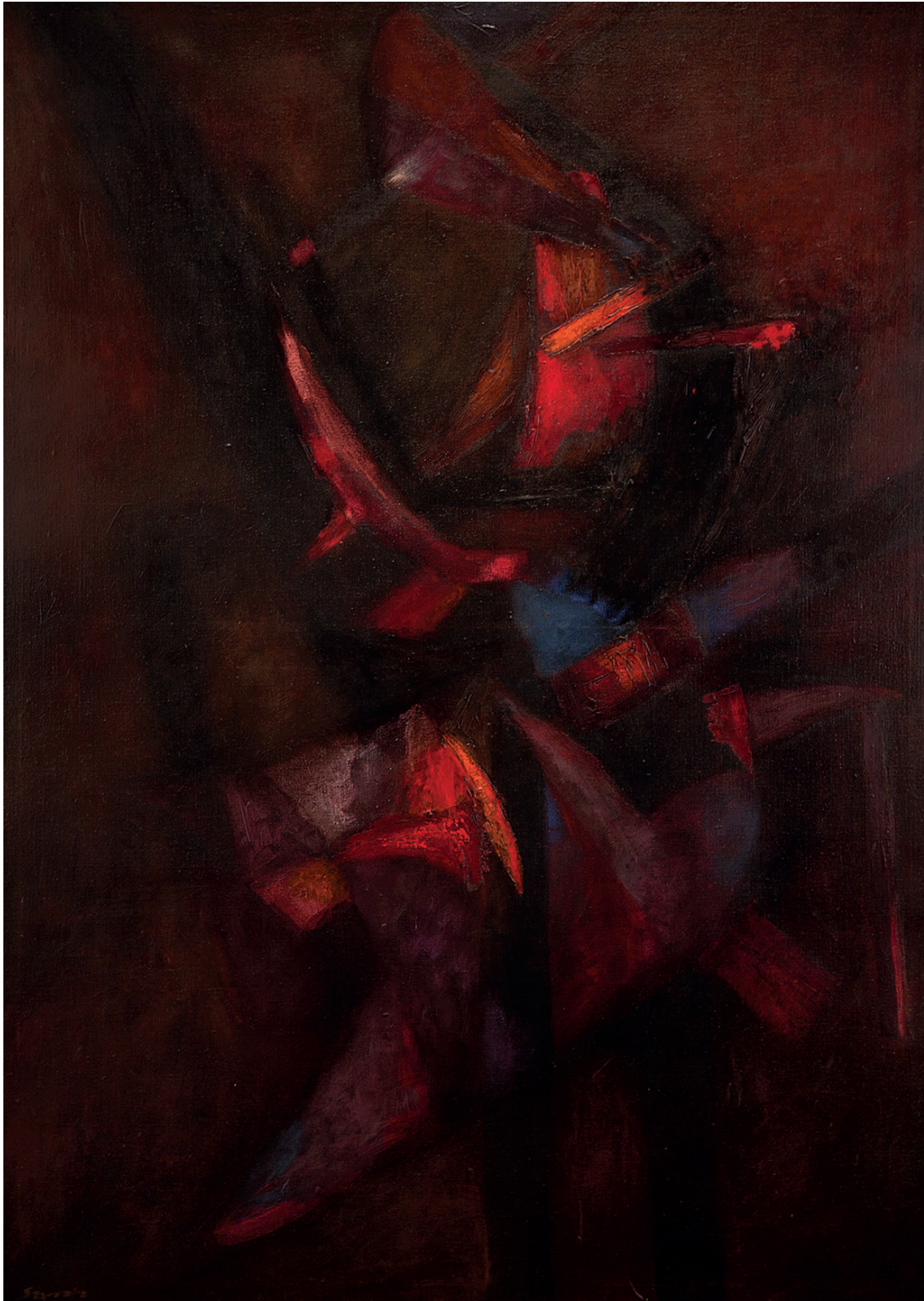


FIGURE 3. FERNANDO DE SZYSZLO, *CAJAMARCA*, 1959, OIL ON CANVAS, 127 X 92 CM. OAS AMA | Art Museum of the Americas Collection, Washington

operate indirectly¹¹⁰ exposing the artists to a sowing of invisible spores¹¹¹ or a spirit of the time that may be perceived by the eyes¹¹².

On the other hand, Giunta proposes a model in which it is the work itself that accounts for its effect, with no need to be explained by reading models that precede it at an epistemological level¹¹³. In this sense, she recovers the artistic deed as a subject of study while, when mentioning the parallelisms and style relationships between the works, she somehow opens the door to the incorporation of formal analysis as an analysis tool. In the case of expressionism, in particular, this entails the possibility of identifying the artistic, compositional and symbolic elements which characterize the body of the representative works of the movement to, thereupon, deepen in the description of the contexts which originated them¹¹⁴. Some illustrative examples would be works such as «Memoria de Grünewald» («Memory of Grünewald»)¹¹⁵ by Ernesto Deira or «El Jinete azul» («The blue Horseman»)¹¹⁶ by Juan Pablo Renzi, in which the artists reactivate and make use of expressionist concepts and formal and symbolic instruments to act in the contemporary Argentinean art scene.

The originality of Giunta's proposal is that it incorporates the artist's intentionality as a fundamental factor which accounts for the significance of the works. As she herself states, it is necessary to consider «the value of those terms that the artists themselves proposed to name their poetics [...] which were thought as innovations and not mere peripheral expressions»¹¹⁷. Thus, Giunta builds a bridge between the timeless quality of the artistic object and its connection to specific historical circumstances. This double temporality enables her to approach the work from the present, without overlooking that the artist is part of the society in which he lives and that the objects he creates constitute a linking point with the other languages of the culture of his time.

For expressionism this proposal entails the need to begin the task of compiling the testimonies of artists who, like Ricardo Grau¹¹⁸, Débora Arango (FIGURE 4)¹¹⁹, José

110. Hobsbawm, Eric: *Historia del siglo XX. 1914-1991*. Barcelona, Editorial Grijalbo, 1997, p. 189.

111. Read, Herbert: *A concise history of modern painting*. Londres, Thames and Hudson, 1974, p. 50.

112. Rodríguez, Marcelo: «La constante expresionista en la pintura chilena», in Guzmán, Fernando; Cortés, Gloria; Martínez, Juan Manuel (eds.): *Arte y crisis en Iberoamérica: Jornadas de Historia del Arte en Chile*. Santiago de Chile, RIL Editores, 2004, pp. 315-324.

113. Parra, Diego: «Aproximaciones a 'Vanguardias simultáneas', de Andrea Giunta», *Artishok, Revista de Arte Contemporáneo* (2016). Online: <https://artishockrevista.com/2016/04/19/aproximaciones-vanguardias-simultaneas-andrea-giunta/> [29/10/2021].

114. Frick, María: «Expresionismo del Sur: hacia la definición de un arte propio», *ILLAPA Mana Tukukuq*, 16 (2019), pp. 86-97.

115. Ernesto Deira, *Memoria de Grünewald*, 1967, sin información, 230 x 300 cm, Colección Familia Deira.

116. Juan Pablo Renzi, *Jinete azul (Der Blaue Reiter)*, 1984, Acrílico y óleo s/tela, 130 x 200, Colección Fernando Fazzolari.

117. Giunta, Andrea: *op. cit.*, p. 19. Own translation from Spanish. Original text: «el valor de aquellos términos que los propios artistas plantearon para nombrar sus poéticas [...] que fueron pensadas como innovaciones, y no como meras expresiones periféricas».

118. Moll, Eduardo: «Encuesta: Ricardo Grau expone sus puntos de vista sobre la pintura y sus escuelas», *Semanario Peruano*, 6/24 (1952), pp. 23-24.

119. El Heraldo de Antioquía (Medellín, Colombia). «Débora Arango, una discípula del Expresionismo» October 3, 1940.



FIGURE 4. DÉBORA ARANGO, *ESQUIZOFRENIA EN LA CÁRCEL (SCHIZOFRENIA IN JAIL)*, 1940, OIL ON CANVAS, 162 x 165 cm. Museo De Arte Moderno de Medellín

Luis Cuevas¹²⁰ or Marina Caram¹²¹, expressed their interest in expressionism. And it also implies the obligation to listen to those who clearly opposed the categorizations made by the critics. Such is the case, for example, of Ernesto Deira, whom Marta Traba registered within expressionist-realism, although he had fiercely declared the opposite years before¹²².

So, this new approach provides the opportunity to delve into the characteristics and repercussions of art movements which –albeit minor compared to more relevant movements– are still relevant from the point of view of art history¹²³. Conversely, as long as expressionism is understood as a cultural movement of global reach, all instances become equally valuable components of this phenomenon¹²⁴. It is necessary to acknowledge this equality in order to reflect on the difference from the symmetry and impartiality, and, thereon, finally accept our original identity.

FINAL COMMENTS

In almost one hundred years, the art historiography in Latin America has swung with diverse pendular movements around the cores of time, context and the artistic object. Currently, however, it appears it is meeting halfway where it is possible to recover many of the contributions that, from different contexts, the critics and historians have made. This historiographic turnaround recovers the works and careers of many artists that remained hidden in the dominant narratives. In the first place, because the break with the tyranny of linear time makes it possible today to go from an exclusive canon to an integrating one. But, besides, it recovers the artistic event from a double temporality, which explains and adds value to the significance of the works. Free from the extra-artistic categorizations and the debates on the reference systems, these are framed in socio-historical contexts from which they acquire an enunciation capacity and a specific place in the international artistic cooperation and exchange networks. But they also recover their original significance to the extent in which they connect to a specific artistic deliberateness.

This makes it somehow possible to think of a new form of anthropophagy in which the different languages and traditions are used to make original contributions, but also in which the previously rejected nomenclatures are used to conquer a place in the international scene. This presents a challenge regarding the capacity of historians to generate reference systems and analysis categories that overcome the political and ideological intentionalities and simultaneously respect the original

120. Cuevas, José Luis: «Cuevas ataca el realismo superficial y regalón de la escuela mexicana», *México en la cultura: Suplemento cultural de Novedades* (Mexico City), March 2 (1958). Online: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/772074#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-2906%2C0%2C9112%2C5100> [29/10/2021].

121. *Marina Caram: A alma. Pelo avesso*, exh. cat. São Paulo, Museu Lasar Segall, 2005.

122. *Otra figuración*, cat. exp. Buenos Aires, Galería Peuser, 1961.

123. Gronemeyer, Wiebke: «Expressionism and the Spanish Avant-garde between Restoration and Renovation», in Wünsche, Isabel (ed): *op. cit.*, pp. 376-425, p. 423.

124. Prelog, Petar: «From Anxiety to Rebellion: Expressionism in Croatian Art», in Wünsche, Isabel (ed.): *op. cit.*, pp. 408-425.

intentionality of the different artistic expressions. But there also opens up a possibility to rethink the role of the critics and curators in terms of the acknowledgement and positioning of the artists of the region in the global arena. Finally, the task of continuing the proposal of Giunta and building bridges not only with the works but with the artists as well, so as to bring art history closer to its first protagonists again is yet to be tackled.

REFERENCES

- Álvarez de Araya, Guadalupe: «Temas de la crítica: tratamientos del origen cultural, la identidad y la transculturación en la crítica de arte latinoamericana entre 1930 y 1975», *Figuraciones*, 10 (2012). Online: <http://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/1107> [29/10/2021].
- Amaral, Aracy: «Projeto de trabalho: Historia da Arte Moderna na América Latina (1780-1990)», *Actas del seminario «Una nueva Historia del Arte en América Latina»*. Oaxaca, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. Online: http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/amaral_oaxaca.pdf [29/10/2021].
- Armato, Alessandro: «José Gómez Sicre y Marta Traba: historias paralelas», *Actas del Seminario Internacional «Synchronicity, contacts and divergences in Latin America and US Latino art»*. Austin, University of Texas at Austin, 2012, pp. 118-127.
- Armato, Alessandro: «La ‘primera piedra’: José Gómez Sicre y la fundación de los museos interamericanos de arte moderno de Cartagena y Barranquilla», *Revista Brasileira do Caribe*, XII/24 (2012), pp. 381-404.
- Armato, Alessandro: «Monstruos desde el sur. La construcción de la neofiguración como tendencia artística en Latinoamérica», *Tarea*, 2 (2015), pp. 188-199.
- Bayón, Damián: «El espléndido no conformismo de Marta Traba», *Sin Nombre: Revista Trimestral Literaria*, January-March (1984), pp. 89-96.
- Bayón, Damián: «Hacia un nuevo enfoque del arte colonial sudamericano», *Anales del Instituto de Arte Latinoamericano e Investigaciones Estéticas*, 23 (1970), pp.17-32.
- Bayón, Damián: *Aventura plástica de Hispanoamérica: pintura, cinetismo, artes de la acción (1940-1972)*. Mexico, Fondo de Cultura Universitaria, 1974.
- Bayón, Damián: *El artista latinoamericano y su identidad*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1977.
- Behr, Shumalith: *Expresionismo*. Madrid, Tate Gallery/Encuentro Ediciones, 2000.
- Crousier, Elsa: «De Europa a América: la obra crítica de Marta Traba y sus evoluciones», *Artelogie*, 5 (2020). Online: <https://journals.openedition.org/artelogie/4962> [29/10/2021].
- De Andrade, Mário: «Prefácio do catálogo da exposição promovida pelo Ministério da Educação», *Revista Acadêmica*, X/64 (1944), pp. 9-14.
- De Andrade, Oswald: «Manifiesto Antropófago», *Revista de Antropofagia*, 1/1 (1928), pp.3-7.
- Eder, Rita: «Los estudios de arte desde América Latina: temas y problemas», *Actas del seminario «Una nueva Historia del Arte en América Latina»*. Oaxaca, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. Online: http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/eder_oaxca.pdf [29/10/2021].
- Emerich, Luis Carlos: «Los años 80: una nueva figuración artística de Mexico», in Llanes, Lillian (ed.): *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*. Lima, UNESCO / Centro Wifredo Lam, 1994, pp. 176- 181.
- Escobar, Ticio: «La globalización y la diferencia», *Actas del seminario «Una nueva historia del arte en América Latina»*. Oaxaca, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. Online: http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/esobar_oax.pdf [29/10/2021].
- Escobar, Ticio: «Arte actual de Paraguay», Llanes, Lillian (ed.): *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*. Lima, UNESCO / Centro Wifredo Lam, 1994, pp. 180-186.
- Expressionismo no Brasil: Heranças e Afinidades*, exh. cat., 18ª Bienal Internacional de São Paulo, 1985.

- Figarella, Mariana: «Los años 80: panorama de una década», in Llanes, Lillian (ed.): *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*. Lima, UNESCO / Centro Wifredo Lam, 1994, pp. 185-195.
- Fox, Claire: *Arte Panamericano. Políticas culturales y guerra fría*. Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados, 2016.
- Frick, María: «Denunciation of War in Latin American Expressionism», in Jacob, Frank; Presiado, Mor (eds.): *War and art: the portrayal of destruction and mass violence*. Paderborn, Brill - Ferdinand Schöningh, 2020, pp. 371-400.
- Frick, María: «Expresionismo del Sur: hacia la definición de un arte propio», *ILLAPA Mana Tukukuq*, 16 (2019), pp. 86-97.
- Frick, María: «Expressionism in Latin America and Its Contribution to the Modernist Discourse», in Wünsche, Isabel (ed.): *The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational Context*. New York, Routledge, 2019, pp. 507-524.
- Frick, María: «A half-hearted Expressionist extortion: representations of barbarism in Uruguay between 1920 and 1960», *RIHA Journal*, n° 0257 (2021). Online: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/issue/view/5285> [29/10/2021].
- García Canclini, Néstor: «Culturas híbridas y estrategias comunicacionales», *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Época II, III/5 (1997), pp. 109-128.
- García Canclini, Néstor: «Redefiniciones: arte e identidad en la época de las culturas postnacionales», in Llanes, Lillian (ed.): *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*. Lima, UNESCO / Centro Wifredo Lam, 1994, pp. 53-61.
- García, Carlos: «Huellas de Herwarth Walden en Hispanoamérica», *Cuadernos del Hipogrifo*, 13 (2020), pp. 54-66.
- Giunta, Andrea: «América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte latinoamericano», *Actas del seminario «Una nueva Historia del Arte en América Latina»*. Oaxaca, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. Online: http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/giunta_oaxaca96.pdf [29/10/2021].
- Giunta, Andrea: «Comentarios sobre la reunión realizada en Oaxaca y propuestas para Bellaggio», *Actas del seminario «Una nueva historia del arte en América Latina»*. Bellaggio, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. Online: http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Bellaggio/complets/giunta_bellaggio96.pdf [29/10/2021].
- Giunta, Andrea: «Crítica del arte y guerra fría en la América Latina de la revolución», *Actas del seminario «La teoría y la crítica de arte en América Latina»*. Buenos Aires, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. Online: http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Buenosaires/complets/giunta_buenosaries99.pdf [29/10/2021].
- Giunta, Andrea: *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2020.
- Glusberg, Jorge: «Los pintores de la generación del 80», in Llanes, Lillian (ed.): *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*. Lima, UNESCO / Centro Wifredo Lam, 1994, pp. 135-139.
- Goldman, Shifra: «El espíritu Latinoamericano: la perspectiva desde los Estados Unidos», in Llanes, Lillian (ed.): *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*. Lima, UNESCO / Centro Wifredo Lam, 1994, pp. 89-95.
- Gómez, Laureano: «El expresionismo como síntoma de pereza e inhabilidad en el arte», *Revista Colombiana*, VIII/85 (1937), pp. 385-392.
- Gronemeyer, Wiebke: «Expressionism and the Spanish Avant-garde between Restoration and Renovation», in Wünsche, Isabel (ed.): *The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational Context*. New York, Routledge, 2019, pp. 376-425.

- Grosz, George: «El arte y la sociedad burguesa», *Amauta*, 1/1 (1926), pp. 25-28.
- Hobsbawm, Eric: *Historia del siglo XX. 1914-1991*. Barcelona, Editorial Grijalbo, 1997.
- Ise, María Laura: «Arte latinoamericano en los ochenta y los noventa: una mirada desde algunas exhibiciones y catálogos», *Nómadas*, 35 (2011), pp. 31-47.
- Jiménez, Carlos: «Brasil de nuevo la antropofagia», *Art Nexus*, 3/ 40 (2001), pp. 76-83.
- Lasar Segall: un expresionista brasileño*, exh. cat. Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires / Museu Lasar Segall, 2002, pp. 233-239.
- Lauer, Mirko: «El arte en la historia de América Latina como constructor de tiempo social», *Actas del seminario «Una nueva historia del arte en América Latina»*. Belaggio, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. Online: <http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Bellaigio/complets/MirkoLauer.pdf> [29/10/2021].
- Llanes, Lillian (ed.): *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*. Lima, UNESCO / Centro Wifredo Lam, 1994.
- Mallet, Brian: «La crítica del arte latinoamericano y la crítica de arte en América Latina: el dado cargado», *Historia Crítica*, 13 (1996), pp. 16-20.
- Marina Caram: A alma. Pelo avesso*, exh. cat. São Paulo, Museu Lasar Segall, 2005.
- McEwen, Abigail: «Pan-American Posterity: The Permanent Collection of the Art Museum of the Americas», in Ospina, Adriana (ed.): *Art of the Americas: Collection of the Art Museum of the Americas of the Organization of American States*. Washington, Art Museum of the Americas / Organization of American States, 2017, pp. 24-40.
- Mesquita, Ivo: «Lasar Segall, un lugar en Brasil», in *Lasar Segall: un expresionista brasileño*, exh. cat. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires / Museu Lasar Segall, Buenos Aires, 2002, pp. 233-239.
- Moll, Eduardo: «Encuesta: Ricardo Grau expone sus puntos de vista sobre la pintura y sus escuelas», *Semanario Peruano*, 6/24 (1952), pp. 23-24
- Mosquera, Gerardo: «Contra el arte latinoamericano», *Actas del seminario «Una nueva Historia del Arte en América Latina»*. Oaxaca, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. Online: http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera_oaxaca.pdf [29/10/2021].
- Mosquera, Gerardo: «Arte desde América Latina. Identidad, globalización y dinámicas culturales», *Artishok, Revista de Arte Contemporáneo* (2019). Online: <https://artishockrevista.com/2019/12/04/arte-america-latina-gerardo-mosquera/> [29/10/2021].
- Mosquera, Gerardo: *Arte «desde» América Latina (y otros pulsos globales)*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2020.
- Moxey, Keith: *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Barcelona, Sans Soleil Ediciones, 2015.
- Neo-Figurative Painting in Latin America: Oils*, exh. cat. Washington, Pan American Union, 1962.
- Otra figuración*, exh. cat. Buenos Aires, Galería Peuser, 1961.
- Oviedo Zalazar, Mauricio: «La entrada de la neofiguración a Costa Rica por parte de 'los cuatro monstruos cardinales' de Marta Traba», *Artes-UNICACH*, 9 (2015), pp. 16-27.
- Parra, Diego: «Aproximaciones a 'Vanguardias simultáneas', de Andrea Giunta», *Artishok, Revista de Arte Contemporáneo* (2016). Online: <https://artishockrevista.com/2016/04/19/aproximaciones-vanguardias-simultaneas-andrea-giunta/> [29/10/2021].
- Payró, Julio: *Héroes del color: vida, obra, teorías y gravitación de los maestros postimpresionistas fundadores del arte contemporáneo*. Buenos Aires, El Ateneo, 1951.
- Payró, Julio: *Veintidós pintores: facetas del arte argentino*. Buenos Aires, Poseidón, 1944.

- Paz, Octavio: «Ocultación y descubrimiento de Orozco», in Paz, Octavio: *Mexico en la obra de Octavio Paz. Tomo III: Los privilegios de la vista*. Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 285-319.
- Piñeiro, Gabriela: *Ruptura y continuidad. Crítica de arte desde América Latina*. Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados (Kindle Edition), 2019.
- Pini, Ivonne; Bernal, María Clara: «José Gómez Sicre and his Impact on the OAS' Visual Arts Unit: For an International Latin American Art», *Arteologie*, 15 (2020).
- Pini, Ivonne: «Revisiones al manejo del tiempo histórico desde el arte», *Artes*, 6/3 (2003), pp. 64-78.
- Prelog, Petar: «From Anxiety to Rebellion: Expressionism in Croatian Art», in Wünsche, Isabel (ed.): *The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational Context*. New York, Routledge, 2019, pp. 408-425.
- Read, Herbert: *A concise history of modern painting*. Londres, Thames and Hudson, 1974.
- Rincón, Carlos: «Revisión de Marta Traba: los comienzos», *Actas del seminario «La teoría y la crítica de arte en América Latina»*. Buenos Aires, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999. Online: <http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Buenosaires/abstracts/CarlosRincon.pdf> [29/10/2021].
- Rodríguez, Marcelo: «La constante expresionista en la pintura chilena», in Guzmán, Fernando; Cortés, Gloria; Martínez, Juan Manuel (eds): *Arte y crisis en Iberoamérica: Jornadas de Historia del Arte en Chile*. Santiago de Chile, RIL Editores, 2004, 315-324.
- Romero Brest, Jorge: *La pintura europea contemporánea (1900-1950)*. Mexico D. F., Fondo de Cultura Económica, 1958.
- Sánchez, Suset: «Cita a ciegas (Tarsila, Lam y Picasso): Interpelar las imágenes, decolonizar la historiografía, ficcionalizar la historia», unpublished, 2016. Online: https://susetsanchez.wordpress.com/conferenciasponencias/2016_tarsila_lam [29/10/2021].
- Sanjurjo, Annick: *El Paraguay en sus artes plásticas*. Washington, Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.
- Serviddio, Fabiana: «La conformación de nuevas teorías sobre el arte latinoamericano en el proceso de crisis epistemológica de la modernidad», *PÓS*, 2/4 (2012), pp. 62-81.
- Serviddio, Fabiana: *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*. Buenos Aires, Ed. Miño y Dávila, 2012.
- Traba, Marta: «Problemas de influencias, de universalismo y localismo, de técnicas y de significados en la obra de Andrés de Santamaría», in Traba, Marta: *Historia abierta del arte colombiano*. Bogotá, Colcultura, 1960, pp. 87-114.
- Traba, Marta: *Arte de América Latina: 1900-1980*. Washington, Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.
- Traba, Marta: *Los cuatro monstruos cardinales*, Mexico D. F., Ediciones ERA, S. A., 1965.
- Van Den Berg, Hubert: «Expressionism, Constructivism and the Transnationality of the Historical Avant-Garde», in Gluchowska, Lidia; Van Den Berg, Hubert (eds.): *Transnationality, Internationalism and Nationhood: European Avant-Garde in the First Half of the Twentieth Century*. Walpole, Peeters Publishers, 2013, pp. 23-42.
- Vega, Gustavo: «¿Qué ha dado América Latina al mundo? Reflexiones en torno al Bicentenario», *Revista Archipiélago*, 17/65 (2010), pp. 8-10.
- Wechsler, Diana: «Julio Payró y la construcción de un panteón de 'héroes' de la 'pintura viviente'», *Actas del seminario «La teoría y la crítica de arte en América Latina»*. Buenos Aires, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999. Online: <http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Buenosaires/abstracts/DianaWechsler.pdf> [29/10/2021].

- Wünsche, Isabel (ed.): *The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational Context*. New York, Routledge, 2019.
- Wünsche, Isabel: «A conceptual introduction», in Wünsche, Isabel (ed.): *The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational Context*. New York, Routledge, 2019, pp. 1-30.
- Wünsche, Isabel: «Expressionist networks in the Russian empire, Soviet Russia, and the Soviet Union», in Wünsche, Isabel (ed.): *The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational Context*. New York, Routledge, 2019, pp. 113-133.
- Zapata, Ana María: «Arte, testimonio e identidad en *Eco: Revista de la Cultura de Occidente* (1960-1963)». *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, 0 (2017), pp. 68-89.
- Zea, Leopoldo: «Latina América: largo viaje hacia sí misma», *El Correo de la UNESCO*, agosto-septiembre (1977), pp. 4-7.

ARQUITECTURA Y TRANSPARENCIA. CORRESPONDENCIAS LITERARIAS RECIENTES

ARCHITECTURE AND TRANSPARENCY. RECENT LITERARY CORRESPONDENCE

José Joaquín Parra-Bañón¹

Recibido: 25/11/2021 · Aceptado: 06/07/2022

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.10.2022.32294>

Resumen

En los últimos años se han publicado en castellano no pocos libros, ensayos o novelas, crónicas o brevariarios, que directa o indirectamente se han ocupado de las circunstancias de la transparencia y sus injerencias en la arquitectura contemporánea. De entre las novedades literarias, en este texto se indaga en algunas de las hipótesis que acerca de las relaciones entre el concepto de transparencia y la noción de arquitectura están presentes en, entre otros: *El gran misterio* (Aira); *Ventana a la nada* (Cioran) y *Cada día es un árbol que cae* (Wittkop), además de en *Arquitectura de rayos X* (Colomina) y *Escritos sobre la invisibilidad* (Muñoz). De su análisis pormenorizado y comparatista se deduce que el interés por estudiar los vínculos íntimos entre la fenomenología de la arquitectura y las condiciones de lo transparente no solo no ha perdido vigencia sino que está en pleno auge, y que es un asunto cuya resolución y abordaje disciplinar aún está pendiente de ser llevado a cabo por la teoría arquitectónica.

Palabras clave

Arquitectura moderna; literatura contemporánea; transparencia; opacidad; privacidad; intimidad; fotografía

Abstract

In recent years, not a few books, essays or novels, chronicles or breviaries have been published in Spanish, which directly or indirectly have dealt with the circumstances of transparency and its interference in contemporary architecture. Among the literary novelties, this text investigates some of the hypotheses that about the relationships between the concept of transparency and the notion of architecture are present in, among others: *El gran misterio* (Aira); *Fenêtre sur le Rien* (Cioran) and *Chaque jour est un arbre qui tombe* (Wittkop), in addition to *X-Ray Architecture* (Colomina)

1. Universidad de Sevilla. C. e.: jjpb@us.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2147-0306>

and *Escritos sobre la invisibilidad* (Muñoz). From their detailed and comparative analysis it is deduced that the interest in studying the intimate links between the phenomenology of architecture and the conditions of the transparent have not only not lost validity but are in full swing, and that it is a matter whose resolution and disciplinary approach is still pending to be carried out by architectural theory.

Keywords

Modern architecture; contemporary literature; transparency; opacity; privacy; intimacy; photography

.....

INTRODUCCIÓN: EL TRASTORNO DEL MISTERIO DE LAS ESTANCIAS

La inmediata y, a menudo, irreflexiva asociación de la palabra transparencia con la palabra verdad, o la automática identificación de la idea de verdadero con la noción de transparente es, con frecuencia, negativa en amplios territorios de la estética. Tal vez sea útil en la física y en la política, en la óptica y en sociología, pero no, en cuanto a cualidad, en los ámbitos del arte, en la arquitectura o en la literatura y en sus fértiles regiones intermedias. En su *Nueva enciclopedia*, Alberto Savinio, en la definición que propuso para su particular consumo interno de la palabra «Drama» dijo:

En la estancia cúbica y provista de pequeñas aperturas, el dramatismo se afincaba y hacía su nido, pero, en cambio, resbala sobre las paredes curvas y sobre los techos cóncavos, huye por las ventanas horizontales de grandes dimensiones y por las puertas de cristal que «trastornan el misterio de la estancia». Los arquitectos racionalistas no se imaginan siquiera la parte de culpa que tienen en la muerte del dramatismo².

Y añade un párrafo después, refiriéndose a la innecesaria aniquilación de lo dramático en el ejercicio de la arquitectura:

En la solución del dramatismo ha cooperado también la forma de los muebles. Estaba ayer en la casa de mi amigo F., el ingeniero de aviación... miraba yo los muebles del salón: eran todos transparentes. Y en otros tiempos, me decía yo, era posible esconderse detrás de un mueble, y, siendo niño, me organizaba «toda una vida secreta» detrás de una cómoda o un sofá³.

El lamento de Savinio por la supresión del drama escenográfico, por la merma que ha padecido la arquitectura al haber sido violentamente privada del dramatismo que deriva de lo secreto, es también una queja por la victoria rotunda y por la empobrecedora hegemonía de la transparencia en el ámbito doméstico. La casa transparente no es casa sino vitrina. Es urna, custodia, escaparate, ampolla, botella diáfana vacía de líquido, leve rombicuboctaedro medio inundado en *La lección de geometría de Fra Luca Pacioli*. Son 50 centilitros de aire de París encapsulado por Duchamp (FIGURA 1). El dramatismo que anidaba en las estancias cúbicas y parcamente iluminadas, predijo el escritor que también pintaba ruinas y ciudades deslavazadas, ahora huye por las grandes ventanas horizontales. Quizá lo escribió mientras pensaba en la Villa Tugendhat (1930) o en la Villa Saboye (1929), en Brno o en Poissy, en Lilly Reich y Mies van der Rohe bien avenidos, o en Le Corbusier imaginando claridades. Huye por las ventanas y por las puertas de cristal que impiden que el misterio y los enigmas se acomoden en las estancias entregadas a la curva, con techos y paredes redondeadas en las que, por resbaladizas, por demasiado satinadas, por excesivamente unguadas con el lubricante de la cera, no es posible agarrarse.

2. Savinio, Alberto: *Nueva enciclopedia*. Barcelona, Seix Barral, 1977, p. 145.

3. *Idem*, pp. 145-146.

Los arquitectos racionalistas, afirma Savinio, son los culpables del asesinato de los escondrijos, de las madrigueras y las guaridas. Sus edificios cristalográficos y sus muebles transparentes prohíben esconderse, ejercer vidas herméticas, cometer pecados veniales. Las cortinas, como aquellas de terciopelo cárdeno previstas para el Pabellón alemán en la Exposición Internacional de 1929 en Barcelona, por su provisionalidad, no resuelven el problema: son incapaces de gestionar con eficacia la necesidad, visceral y psiquiátrica, radicalmente humana, de intimidad.

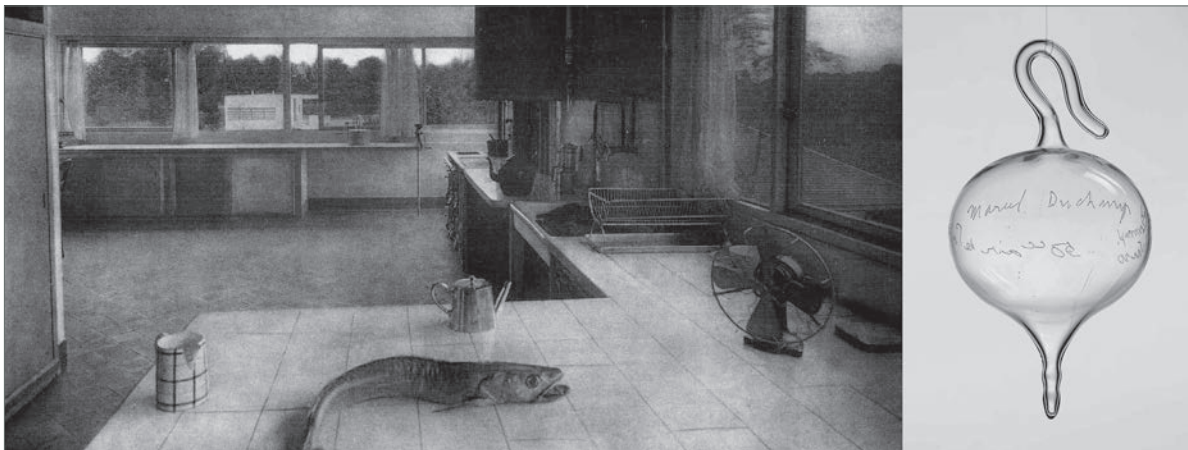


FIGURA 1. COMPOSICIÓN DEL AUTOR A PARTIR DE: MARCEL DUCHAMP, *AIRE DE PARÍS*, 1919, Y LE CORBUSIER, *COCINA DE LA VILLA STEIN*, 1928. Fuentes: <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cbLy77k>; Boesiger, Willy. *Le Corbusier - Oeuvre complète: 1910-1929*, vol 1. Zürich: Birkhäuser, 1995

¿A qué se debió el desaforado énfasis que el racionalismo constructivo puso en la anulación de enigmas? ¿Acaso se debió a que sus artífices principales provenían de regiones umbrías? ¿O fueron los traumas, bélicos o familiares, los que impulsaron la transparencia como método para descifrar realidades? O más que realidades o que fantasías, imágenes, pues la transparencia es una cualidad no de las cosas sino de sus imágenes. Se aplicaron occidentalmente en la producción de imágenes que documentaban la transparencia, la virtud de no interponerse entre lo que queda a cada lado. ¿Por qué tanto interés de la arquitectura en transparentarse, por fomentar el voyerismo, por acristalar el espacio profanándolo? O fueron otros intereses los que la empujaron hacia aquella desnudez sin erotismo que hasta entonces le estuvo reservada a la sección, al dibujo quirúrgico que la rebanaba para exponer sus entrañas. Acaso la economía, el fervor de la técnica, la atracción por los reflejos que reflejan distorsiones, la tentación voraz de los espejos, el placer masturbatorio de exhibirse desventrado, el gusto juvenil por desvestirse o por jugar a travestirse, a envolverse en los plásticos impermeables que conducirán, decenios después, al Palacio de Congresos y Auditorio en Plasencia proyectado por Selgascano en 2017 (otra evidencia, junto al Palacio de Congresos de Badajoz y a la Fábrica de Movimiento Juvenil de Mérida, de su decisión extremeña de plastificar edificios públicos) y que, en 2021, han llevado a la tensa intersección de pompas jabonosas ancladas en la terraza de un edificio londinense en Tobacco Dock (un sintomático aparcamiento de vehículos como podio), ideada por Smiljan Radić, construida para

realizar dentro de ella un desfile circular de modelos que caminan mostrando la colección 2022 de Alexander McQuenn. Burbuja, nube, ampolla celestial, cúpula bulbosa, estructura transparente abovedada, son algunos de los términos utilizados por los propagandistas del objeto efímero y desinflable. Bolsas de plástico, transparentes o medio transparentes, traslúcidas o diáfanos, de las que Gabrielle Wittkop decía en *Cada día es un árbol que cae* que dentro de ellas «cualquier cosa parece un amasijo de detritus tras una membrana»⁴.

Florescencia, luminiscencia, evanescencia, transparencia, son ahora palabras hermanas, cuatrillizas. Aunque el cristal, el vidrio, la luz y la transparencia sean conceptos afines, y a pesar de que estén arquitectónicamente relacionados a través de la idea de transparencia, un tema es el cristal (Simón Marchán: *La metáfora del cristal en las artes y la arquitectura*), otro diferente es el del vidrio (Rosana Rubio: *El vidrio: fronteras y máscaras*) y otro, aunque los hilvane a todos, la luz (Elías Torres: *Luz cenital*).

CORRESPONDENCIAS LITERARIAS RECIENTES (COMO GALEATO)

En este artículo, como pone en evidencia su título, se analiza cómo una escueta serie de obras literarias publicadas en los últimos años (no ensayos disciplinares de la arquitectura, ni estudios más o menos científicos, ni siquiera últimas tesis doctorales) se han ocupado del asunto de la transparencia en la arquitectura, aunque no solo en la contemporánea o en la más reciente. El texto se ha estructurado y construido más como un ensayo especulativo (antes afín a Rafael Sánchez Ferlosio en su *Altos estudios eclesiásticos* que a Michel de Montaigne) que como un documento difícilmente científico. No es una intención del autor abordar el asunto básico del conflicto entre la transparencia y la arquitectura moderna y la más actual, sino plantear cómo cierta literatura contemporánea se ocupa de la arquitectura transparente. Tampoco está entre sus propósitos el tratar el asunto de cómo algunas publicaciones disciplinares de la arquitectura se han ocupado de la transparencia, ya que ese es un tema suficiente y extensamente tratado por otros expertos, algunos de los cuales se citan referencial y, por bien conocidos, quizá innecesariamente, en este artículo.

Arquitectura y transparencia. Correspondencias literarias recientes aspira a relacionar unidireccionalmente, en un camino de ida, a la literatura con la arquitectura, y no, o solo en segundo término, a la arquitectura con la literatura: a desvelar qué aspectos de la transparencia en la arquitectura les han resultado significativos a los autores y a las autoras de las obras literarias investigadas; a discernir cuál es el concepto de transparencia que se postula en las obras narrativas seleccionadas para el análisis: qué han dicho y cómo lo han expresado; cómo comunican aspectos de la arquitectura. Los temas, por tanto, los sugieren los textos literarios, y los fragmentos arquitectónicos, verbales o gráficos, son complementarios. Las hipótesis las suscitan, además de Alberto Savinio, César Aira en *El gran misterio* o en *Lugones*; Emil Cioran

4. Wittkop, Gabrielle: *Cada día es un árbol que cae*. Madrid: Cabaret Voltaire, 2021, p. 83.

en *Ventana a la nada* y Gabrielle Wittkop en *Cada día es un árbol que cae*, quienes, al igual que Carlos Fuentes, Verónica Gerber o Cristina Rivera Garza en algunas ocasiones se han ocupado de escribir literariamente, no técnicamente, acerca de las correspondencias entre lo transparente y lo arquitectónico. Beatriz Colomina con *X-Ray Architecture* y María Teresa Muñoz con sus *Escritos sobre la invisibilidad* son puntos de apoyo.

ARQUITECTURA X, O ¡HE VISTO MI MUERTE!

Beatriz Colomina publicó originalmente, en 2019, en la editorial Lars Müller de Zúrich, el ensayo que tituló *X-Ray Architecture*. Traducido por Cristina Zelich, con el título *Arquitectura de rayos X*, ha sido publicado en 2021 en Barcelona. Su libro trata tanto sobre las correspondencias e interferencias entre la arquitectura y la medicina en las postrimerías del siglo XIX, y en las primeras décadas del XX, como acerca de algunas de las relaciones más fecundas entre la fotografía y la radiografía, en cuanto a medios, o a técnicas innovadoras para registrar y documentar las formas ocultas de ciertas obras pioneras y reivindicativas del Movimiento Moderno.

Subdividido en cuatro capítulos, denominados sucesivamente «Salud y arquitectura»; «Tuberculosis»; «Intimidad radiográfica» y «Visiones borrosas», y amparados por una introducción explicativa y por un epílogo «Hiperpúblico», contiene una fluida serie de textos que proceden de un conjunto de artículos diversos que la autora fue publicando en prestigiosas revistas disciplinares, en antologías y en compendios más o menos académicos. Si en la «Introducción» cita a Susan Sontag, en el primer capítulo la investigadora le da audiencia a Le Corbusier boxeando, casi esquelético, en la playa, así como a alguna de sus obras radiantes; y a Walter Gropius y Marcel Breuer mientras dotan a la arquitectura residencial de gimnasios; a Adolf Loos con sus padecimientos de estómago y a Frederick Kiesler proponiendo, para servir de madrigueras, entrañas botánicas y vientres; a Rudolf M. Schindler desnudo junto a otros propagandistas del nudismo terapéutico y a Richard Neutra a la vera de las cajas orgásmicas de Wilhelm Reich, así como a algunos otros higienistas que antecedieron al matrimonio Eames en sus propuestas de instalaciones sanitarias y sanadoras. El capítulo final está dedicado a reflexionar sobre la transparencia en la obra de Mies van der Rohe y a destacar la reflexiva y especular intervención de Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa en el Pabellón de Alemania en la Exposición de Barcelona de 1929. Que concluya con SANAA (en el epílogo la ensayista aborda el TAC, el FLIR, el PMI y otras técnicas de tomografía reducidas a sus siglas) y no con la arquitectura plástica de los invernaderos que han proliferado, por ejemplo, en el poniente almeriense y en las inmediaciones del parque natural de Cabo de Gata, no es sintomático. Una característica física es la transparencia y otra la traslucidez, una la transmisión de la luz y de la imagen clara y otra la de la luz acuosa y, si acaso, de la imagen borrosa (lo brumoso, no lo transparente, será característico en el futuro de las artes visuales según lo planteado por Verónica Gerber en 2021 en el compendio de ensayos *En una orilla brumosa*). La cortina acrílica, el velo polímero o el de policarbonato, se impone culturalmente al difuso polietileno contaminante, y

el pabellón expositivo vence al témpano agrícola en el que maduran las hortalizas. La espiral oriental que los arquitectos incrustan, apenas detectable, entre los rincones cartesianos del pabellón, que combate los triedros aniquilando temporalmente al rectángulo alemán, devalúa al paralelepípedo del contenedor vegetal que imita más a los prismas de hielo que al Glass Pavilion del Museo de Arte de Toledo (Ohio).

Beatriz Colomina escribe narrativamente, con continuidad argumental e indudable solvencia estilística, de la transparencia y de la privacidad⁵, de las primeras placas de platinocianuro de bario (o pantallas Röntgen) que informaron sobre las estructuras óseas de los organismos y de su convivencia con los vidrios que desvelaron cruelmente la intimidad, cuya defensa (la del celo hogareño, la de los arcanos familiares) hasta entonces había sido una competencia básica de la arquitectura. Y habla oportunamente, en las páginas finales, de la arquitectura como fuente de nuevas enfermedades y de la vigente alergia de los consumidores a los edificios hegemónicos que comercian con las ventanas de suelo a techo, y de una a otra pared, para concluir, como si de un augurio se tratara, diciendo que: «Probablemente haya que diseñar cuerpos nuevos, y probablemente aparecerá una nueva teoría de la arquitectura»⁶. Un nuevo cuerpo y una nueva teoría: un nuevo cuerpo teórico en el que la arquitectura es un conjunto de organismos, y el cuerpo un sistema estructural. Una realidad en la que la libido de luz anglosajona o flamenca, sueca o canadiense, no se traduzca en secuencias de superficies de vidrio que obliguen a los interiores, a las vísceras y a los subterráneos de la arquitectura, a comportarse como escaparates.

En el espacio «hiperpúblico» y «superpublicitario» del que previene al futuro Beatriz Colomina, y del que ya forma parte tanto la plaza urbana como el cuarto de baño del hotel, así el aeropuerto como el rincón que hay bajo la cama recluida en el último sótano en el que se esconde el niño atemorizado, ya no es posible ni la discreción ni el secreto. La transparencia ha sido decretada en los boletines oficiales, por todos los gobiernos autoritarios, como una circunstancia obligatoria para todos los lugares: es universalmente exigida por los gestores de la seguridad ajena, por los vigilantes que tanto temía en 1975 Michel Foucault. La que el filósofo categorizó como «arquitectura transparente» ya había sido aplicada, y continuaba siendo implementada en los que llamó «edificios transparentes»⁷, a los que se refiere en el capítulo titulado «El panoptismo», donde propone que: «El viejo esquema simple del encierro y de la clausura –del muro grueso, de la puerta sólida que impiden entrar o salir–, comienza a ser sustituido por el cálculo de las aberturas, de los plenos y de los vacíos, de los pasos y de las transparencias»⁸. Ya, hoy en día, nada se interpone a una buena cámara óptica o térmica, a los infinitos sistemas de detección que hurgan hasta en el contenido de los intestinos. Y la arquitectura dócil, sumisa, espetada por conductos e instalaciones, martirizada por la ingeniería,

5. Asunto del que la autora ya se había ocupado en: Colomina, Beatriz: *Privacidad y publicidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Murcia, CENDEAC, 2010.

6. Colomina, Beatriz: *Arquitectura de rayos X*. Barcelona, Puente editores, 2021, p. 198.

7. Foucault, Michel: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid, Siglo XXI, 2019, p. 230.

8. *Idem*, p. 159.

infiltrada por la química, se humilla y se descarna sin ofrecer resistencia, sometida al mercado, transparentándose completamente, impudicamente.

Lo que transparentan los vidrios, o su ausencia, en los huecos de la arquitectura expositiva, es la forma de los interiores y la disposición de las estructuras. En la dirección contraria, de fuera hacia dentro, incorporan a las estancias deslumbradas paisajes que, por reiterativos, acaban por aburrir a los espectadores, así se trate de horizontes en los que proliferan los árboles o los rascacielos, vistas espectaculares de Los Ángeles o panorámicas de océanos tormentosos. La transparencia contemporánea no es solo material: es filosófica.

Arquitectura de rayos X se suma, desde la óptica arquitectónica y no desde la médica o la etnológica, a los estudios acerca de las relaciones carnales entre la arquitectura y la enfermedad, cuyo futuro es, a tenor de los recientes acontecimientos pandémicos, muy prometedor, y demasiado desalentador. En el capítulo dedicado a la tuberculosis, además de a Thomas Mann y a Robert Musil, la elocuente profesora cita a Thomas Bernhard, quizá consciente de que quienes han radiografiado a la arquitectura, los que la han referido desde dentro y desde fuera, quienes la han desollado y destazado, quienes la han expuesto a la intemperie, han sido los grandes escritores: la buena literatura que está atenta a los lugares. En *Arquitectura y enfermedad en la obra de Thomas Bernhard* su autor, el arquitecto Juan Antonio Espinosa, analiza cómo la patología pulmonar de un creador obsesionado con sus dolencias acaba repercutiendo sus males en los escenarios de sus obras, y estudia de qué modo esta condiciona sus relaciones con la arquitectura que proyecta tanto para que vivan sus personajes como con aquella que él elige y acondiciona para sobrevivir, tanto en la Austria alpina como en la Costa del Sol turística.

En *El gran misterio*, el argentino César Aira se ocupó novelescamente de un breve periodo de la incómoda existencia terrenal del descubridor de los Rayos X durante los últimos años del siglo XIX: de aquel Wilhelm Conrad Röntgen con el que la investigadora española iniciaba su ensayo. El escritor, aunque se detiene a pormenorizar el lugar oscuro en el que el marido insatisfecho experimenta, aunque se demora en la arquitectura que lo ampara y preserva de las miradas extrañas, nunca lo llama por su nombre, no así a Berta, su solícita esposa. A Anna Bertha Röntgen, que cuando vio su propia mano transparentada en una placa debido a los rayos incógnitos a los que su esposo la sometió, dicen los testigos y los cronistas que gritó: «¡He visto mi muerte!». La muerte no es, sin embargo, transparente: es la transparencia, sospecha Anna Bertha, lo que anuncia el vacío de la muerte. Es el emblema del ángel de la muerte. La muerte lo hace, lo vuelve todo transparente. La muerte transparenta. La muerte arrastra lo translúcido y trae, no la oscuridad sino la más pura e imperceptible transparencia. La pudrición, la desmaterialización por desintegración, la evaporación gaseosa, también acarrearán la transparencia indeseada (FIGURA 2).



FIGURA 2. COMPOSICIÓN DEL AUTOR A PARTIR DE: OMBLIGO DE LA VICTORIA DE SAMOTRACIA Y RADIOGRAFÍA DE LA MANO DE ANNA BERTHA LUDWIG POR WILHELM CONRAD RÖNTGEN EN 1895. Fuente: <https://www.panoramadelart.com/victoire-samothrace>; <https://historia-arte.com/obras/mano-con-anillo>

RÖNTGEN SE TRANSPARENTA

El gran misterio es, biográfica y literariamente, miembro de la familia de novelas en las que Jean Echenoz se ocupó del pianista Maurice Ravel (en *Ravel*), del atleta Emil Zátopek (en *Correr*) y, en *Relámpagos*, del ingeniero Nikola Tesla. Esta, austral, atiende a la genialidad de Röntgen. En el epílogo de su breve y radiante novela Aira le hace pensar a su personaje: «No quiero agravar mis problemas de espacio interior»⁹, poniendo en evidencia que son problemas espaciales los que se abordan en las lúcidas cámaras de este relato sin final: que son los asuntos relacionados con el espacio humano los que inquietaban a quien, en esta historia introspectiva, se llama a sí mismo Genio. El descubrimiento azaroso de la transparencia, de la energía que hace transparente a lo opaco desvelando la forma de su contenido, se enmarcará en este contexto, en el que la arquitectura es solo el escenario mudo de los acontecimientos. La arquitectura es el «sótano» en el que «de uno de los tubos en los que se apagaban las sombras rosadas de algún gas, escapó un haz de rayos que iluminaron el interior (no ya el exterior) de una pila de ropa y zapatos que se habían ido acumulando en un rincón», y es la pared en la que reposa la araña hacia la que él

9. Aira, César: *El gran misterio*. Buenos Aires, Blatt & Ríos, 2019, p. 76.

dirige ese mismo haz de rayos para proporcionarle otra revelación: «Siempre había creído que el interior de una araña era igual a su exterior, y no, era por completo diferente»¹⁰. No es el hallazgo de la existencia de diferencias entre el interior y el exterior, realizado, hacía siglos, por la anatomía o por la química, lo que sorprende al científico, sino ese modo de poner en evidencia la intimidad de las relaciones entre lo interior y lo exterior. Y cuando la arquitectura, narcotizada por el ansia de modernidad, se entregue sin temor a la transparencia, eso es precisamente lo que buscará: evidenciar las correspondencias, o las discrepancias, entre su interior y su exterior. Disolver los límites entre lo de adentro y lo de afuera, de modo que lo foráneo se adentrara, con furor, en los espacios cerrados y que lo interno se extraviara en la periferia indómita.

Además de un medio ambiente, la arquitectura es en *El gran misterio* esa tensión entre el interior y el exterior, el límite impermeable entre lo secreto y lo visible. La certeza que adquirió el señor Röntgen de que «un zapato por dentro era un verdadero secreto revelado», y de que «Todos querían tener su propio juego de rayos para ver lo que hay dentro de los cajones sin tener que abrirlos»¹¹, tal vez fundamente una de las razones que condujeron a la arquitectura hacia la trampa de lo cristalino: las que despertaron su libido de transparencia. Querer ver el contenido de los cajones estando estos cerrados y poder ver desde el bosque cómo la servidumbre de la señora Farnsworth cocinaba sin tener que entrar en la cocina, o contemplar, desde un parque barcelonés, cómo conversaban su majestad el rey Alfonso XIII y el señor arquitecto autor del pabellón germánico, obedece a un mismo deseo de intromisión.

Aira, además de con un epílogo, ampara los cuatro capítulos en los que subdivide la narración de los hechos en la que se afana el científico con un prólogo en el que enumera cosas y encadena palabras para deducir que: «Ni siquiera los diccionarios más completos contienen los nombres de todas las cosas»¹². Y una de las realidades que entonces carecían de nombre en el mundo eran los Rayos X que él halla sin haberlos buscado, a los que denomina precisamente así, X, y no Rayos Röntgen, porque no sabe qué son y la equis, como incógnita matemática, expresaba con toda exactitud su ignorancia al respecto. La X inquisitiva trasluce *El gran misterio*, el enigma metafísico del que el profesor universitario alemán decidirá desprenderse, cediendo la patente, alejándose así de sus tentaciones.

«En un lenguaje puramente espacial, la transparencia se traduce como simultaneidad; yo buscaba una consistencia de realidad que sólo podía darle el tiempo»¹³, confiesa el Genio anónimo en su diario. La revelación de la transparencia; la constatación de que la transparencia puede quedar impresa en un soporte, ser aprehendida y ser mostrada y comerciar con ella; la evidencia de que la mano de Berta no es la epidermis que se eriza con la caricia sino la estructura ósea que aquella oculta, trastornará las convenciones y las ideas preexistentes sobre la naturaleza de las imágenes. Cuestionará qué es la realidad, o qué la verdad y qué

10. *Idem*, p. 70.

11. *Ibidem*.

12. *Idem*, p. 7.

13. *Idem*, p. 56.

la apariencia. «Pero no había que pensar en ello. Había que ver únicamente las cosas por su apariencia, y jugar con ellas durante todo el tiempo, como si fueran huesecillos»¹⁴, piensa Besson en *El diluvio* de J. M. G. Le Clézio, aunque Besson no opina esto mientras piensa en radiografías que traslucen huesos sino mientras lee un diccionario y un periódico y analiza los dibujos y resuelve los jeroglíficos y los crucigramas. Entre la consistencia de la realidad transparentada y la decisión de ver las cosas únicamente como apariencias, si el vacío se expresa «en un lenguaje puramente espacial», la transparencia se traduciría, postula Aira por medio de Röntgen, como simultaneidad. Se trata, en definitiva, de pensar la transparencia del espacio, o de considerar el espacio como transparencia: de la inclusión significativa de la palabra «transparente» en el lenguaje espacial determinado por la apariencia de las formas, en el inmaduro y aún incompleto lenguaje arquitectónico. De constatar la imposibilidad de la radiografía para deducir el carácter de lo que aprehende, de sus límites para expresar, además cómo se ensamblan las formas, el modo en el que transcurre la vida, cómo sucede entre ellas lo habitado.

El poeta porteño Juan Luis Martínez en *La nueva novela*, en el poema que tituló «La casa del aliento, casi la pequeña casa (del autor)» sugiere, entre paréntesis y como encabezamiento de sus versos: «(Interrogar a las ventanas sobre la absoluta transparencia de los vidrios que faltan)»¹⁵. Entre la afirmación argentina de que «la transparencia se traduce como simultaneidad» y la interrogación chilena acerca de «la absoluta transparencia de los vidrios que faltan» no hay ninguna distancia conceptual que sea significativa. La transparencia como simultaneidad y la transparencia como ausencia, en Aira y en Martínez, en Argentina y en Chile, son sinónimas. La transparencia es lo diáfano: lo que no está.

Una, la transparencia como metáfora, y otra, la metáfora como técnica lingüística para transparentar palabras. Una es la transparencia natural de las cosas, del aire, de la gasa, de la veladura hilada con seda finísima, de la música de Bach, de la candidez sin mácula, y otra la forzada, la extraída de la oscuridad por los aparatos inspectores, la artificial producida por las radiaciones, la que desentraña el misterio utilizando longitudes de onda que no percibimos sin la colaboración de intermediarios. ¿Qué otros procesos, además de la muerte y de los rayos que ondulan en frecuencias recónditas, causan transparencias? ¿El adelgazamiento, el hambre extrema, la sinceridad, acaso la fatiga? El fuego, las autopsias forenses y la indignancia, transparentan. También la ceguera impone la transparencia. Transparentes son, por encima de todos los artificios humanos, los velos sutiles con los que Lucas Cranach «el viejo» enfatizó en el primer tercio del XVI y la desnudez de sus Venus erectas (FIGURA 3).

Aparte de una reflexión acerca de las circunstancias de la transparencia, la crónica misteriosa de Aira propone interrogantes acerca de «la colusión de tiempo y espacio»¹⁶. Del tiempo y del espacio relacionados con el adentro y el afuera, con

14. Le Clézio, J. M. G.: *El diluvio*. Barcelona, Seix Barral, 2008, p. 137.

15. Martínez, Juan Luis: *La nueva novela*. Santiago de Chile, Ediciones Archivo, 1977, p. 90.

16. Aira, César: *op. cit.*, p. 31.



FIGURA 3. COMPOSICIÓN DEL AUTOR A PARTIR DE CUATRO VERSIONES DE VENUS CON EL AMOR PINTADAS POR LUCAS CRANACH «EL VIEJO»: 1508, HERMITAGE DE SAN PETERSBURGO; H. 1530, STAATLICHE MUSEEN DE BERLÍN; 1531, MUSEOS REALES DE BELLAS ARTES DE BÉLGICA; H. 1531, GALLERIA BORGHESE, ROMA

la situación y la posición, con la interpretación de la forma y sus equívocos. Del que determinan los libros («los libros funcionaban como dispositivos mnemotécnicos no tanto de lo decían como de dónde lo habían dicho»¹⁷), y del vinculado con la arquitectura: «Era una superposición de realidades: los palacios de la forma calcándose sobre los castillos en el aire del contenido»¹⁸. De libros y de edificios, de las bibliotecas públicas como refugio, escribe el autor en el segundo capítulo. De aquella primera biblioteca en la que se inmiscuyó:

Me adentraba en el atrio, un octaedro abovedado sostenido en columnas de mármol negro. Hasta entonces había visto la Bibliotecas desde fuera, espantándome del enorme gasto en el que se ponía la corona para satisfacer el capricho de los lectores [...] En lugar de las austeras estanterías con libros, todo eran estatuas alegóricas, Sibilas de piedra, retratos de filósofos imaginarios en pesados marcos dorados, recesos como confesionarios forrados de maderas talladas, ángeles de yeso en innumerables legiones, columnas, arcos [...] Las escaleras llevaban a galerías que se reproducían hacia arriba, algunas inexistentes, pintadas en trompe l'oeil en el techo [...] Los pasajes y espacios vacíos se sucedían sin orden; podría haberme perdido si el apuro, que a veces es más

17. *Ibidem*.

18. *Ibidem*.

eficaz que la reflexión, no me hubiera llevado a la gran sala de lectura, perfectamente despojada de mobiliario y con un sugestivo parecido a una pista de patinaje sobre hielo¹⁹.

La arquitectura de la transparencia, perfectamente despojada de mobiliario, posee un sugerente parecido con las superficies de hielo, con las grandes planicies antárticas. Tienen los escritores interesados en la arquitectura una especial inclinación por la descripción de bibliotecas. La infinita y hexagonal de Borges, su «Biblioteca de Babel», es una de las más significativas del catálogo; la de Umberto Eco en *El nombre de la rosa*, otra de las poligonales. Esta de Aira les incorpora a aquellas, de las que hereda las dimensiones y la configuración del laberinto, el exceso decorativo, la suntuosidad, el derroche y la inutilidad de los accesorios alegóricos, y les añade el zaguán octaédrico, cuyo volumen no corresponde con el del octaedro sólidamente descrito por Platón como poliedro regular, sino tal vez con el de un prisma de ocho caras, como el de ciertos baptisterios aislados, o igual que el tambor de la cúpula de Brunelleschi, aunque el espacio bibliotecario está cubierto más que por una bóveda imposible, por ocho paños que determinan una cúpula. Además de en esta biblioteca esporádica en la que la transparencia reside en los libros, Aira se demora en abocetar la teórica mansión en la que se guarece a finales del XIX el barbudo Wilhelm Conrad Röntgen, en cuyos subterráneos se propone que la noche del 8 de noviembre de 1895 descubrió la luminiscencia de un papel pintado con platinocianuro de bario accidentalmente sometido a los rayos catódicos con los que en ese momento ensayaba. El descubrimiento real, sin embargo, sucedió en su frío laboratorio de la Universidad de Würzburg, en una habitación amplia y bien iluminada por una gran ventana, según documentan las fotografías que de él tomaron sentado, posando distraídamente dentro de ese espacio desapacible. Por la ventana se transparentaban, en una de las direcciones, los árboles, las nubes y las aves estacionales. Las mesas estaban arrinconadas, alineadas contra la pared bajo un reloj de péndulo, soportando el instrumental técnico, los tubos y las ampollas de vidrio, amilanadas bajo un techo muy alto. César Aira no tiene porqué ajustarse ni a esa probable realidad ni a aquellos distantes escenarios para hilar su historia catódica: nada le impide trasladar laboratorios universitarios a ámbitos domésticos o imaginar bibliotecas en las que se esconden abogados soñolientos que esperan clientes. «Escribir un libro sobre patrimonio arquitectónico es más fácil que hacer los planos de un edificio», dice el escritor a propósito de aquellos que «se vuelven hacia el libro como una tabla de naufrago»²⁰. Un libro es para la arquitectura, en ocasiones, como una radiografía que saca a luz sus traumas y sus tumores, sus alegrías y sus miserias. *Arquitectura de rayos X*, *El gran misterio*, *Cada día es un árbol que cae*, *Ventana a la nada* y *Escritos sobre la invisibilidad* son cinco últimos de ellos.

19. *Idem*, pp. 37-38.

20. *Idem*, p. 25.

EXTRAER ACONTECIMIENTOS DE LAS SOMBRAS

En *Lugones*, la novela en la que César Aira imagina la estancia del escritor Leopoldo Lugones en una isla fluvial antes de que se suicidara ingiriendo una mezcla de cianuro de potasio y güisqui, también hay transparencias. Transparencias aéreas y cromáticas, paisajísticas y existenciales, con olor a almendras amargas. Escribe el autor: «Estaba el aire, transparente, inmóvil, cargándose de colores que todavía no se veían»²¹, pues es sabedor de que la transparencia es transitoria, incluso la de la atmósfera más liviana²². Que siempre está cargándose de impurezas, virando hacia lo translúcido, encaminándose a la opacidad. Que es un estado provisional de la materia y de la conciencia. En la transparencia, bien proporcionados, se ocultan agazapados, piensa la mente creativa, y cree la sensibilidad del artista, todos los colores: disimulan su presencia hasta que uno de ellos, hegemónico, se manifiesta. Hasta que, contra su voluntad, despierta y predomina: «El tránsito de la luz volvía visibles y audibles muchas cosas ocultas durante el día que era sólo día, que al mezclarse con lo inminente parecía despertar a nuevos aspectos»²³.

Según Aira, la transparencia puede estar entonada y tener color, pues los colores, sin dejar de ser luminosos, pueden llegar a ser transparentes antes de desaparecer. Además de incoloras, habría transparencias amarillas, azules o grises. Cuando Leopoldo Lugones, mientras pasea por la desolación a la que se ha retirado, se encuentra con un japonés fantasmal que en esos momentos pinta el crepúsculo mojando su pincel en un yacaré, dice: «El paisaje no se sabía si iba tomando forma o la iba perdiendo. Tan transparentes eran esos grises que daba la impresión de que hacía muy poco o nada. Pero no era más que una impresión»²⁴. La transparencia deforma, perturba, modifica: lo hace filtrando las cosas por su cedazo, que no siempre es apreciable.

No hay una sola clase, un solo tipo de transparencia, propone Aira. Cuando al inicio del relato a Lugones se le dispara accidentalmente el revólver que esconde e hiere a la viuda anfitriona en el muslo, abriéndole una flor encarnada, escribe que, en la mente del escritor: «lo que para ella era el corazón, para él era el paisaje, que latía como una rosa y se extendía acumuladas, orla tras orla, toda clase de transparencias»²⁵. El catálogo de transparencias está por definir y por completar: de la transparencia como cualidad, y no como sustantivo. No como objeto, cual superficie cuyo contenido puede ser proyectado por una máquina que emite luz enfocada, como lámina de acetato para ser introducida en lo que se llamó retroproyector. No una transparencia femenina ni un transparente masculino, catedralicio, labrado en la piedra, calado en el mármol, acaso toledano. Tampoco los negativos fotográficos, ni las películas ni las placas en las que las imágenes quedan atrapadas

21. Aira, César: *Lugones*. Buenos Aires, Blatt & Ríos, 2020, p. 83.

22. A propósito de la transitoriedad de la transparencia y de Juan Rulfo, Rivera Garza, Cristina: *Había mucha neblina o humo o sé qué*.

23. *Idem*, p. 101.

24. *Idem*, p. 106.

25. *Idem*, pp. 18-19.

por la transparencia, como demuestran los recientes trabajos de Tânia Dinis, sus videoinstalaciones sobre una mesa de luz: *Projecto Arquivo de família*. Álbuns da terra (FIGURA 4)²⁶.

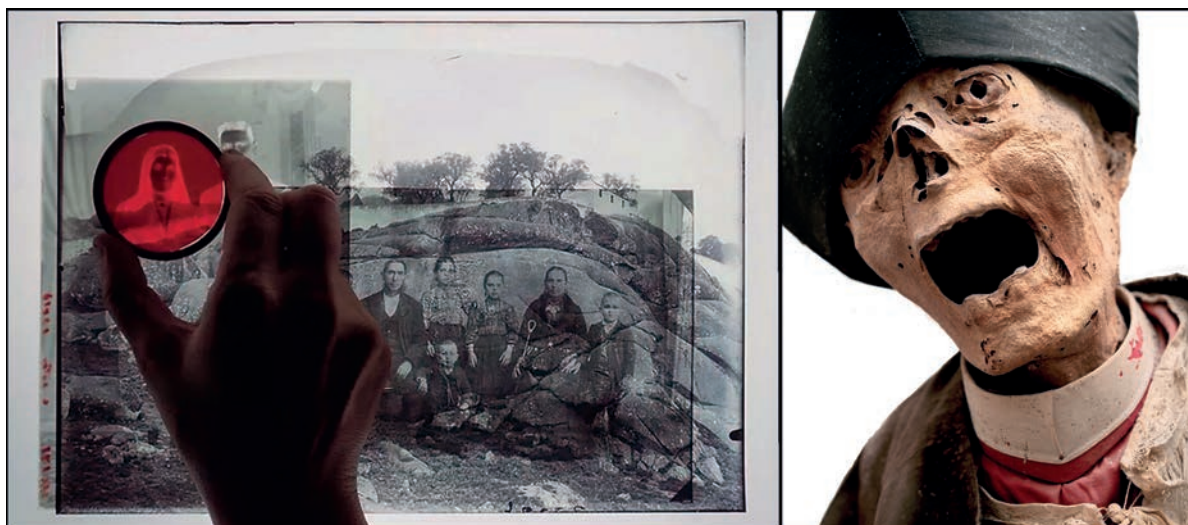


FIGURA 4. COMPOSICIÓN DEL AUTOR A PARTIR DE: TÂNIA DINIS, FOTOGRAMA DE *SOBREPOSTOS*. *ÁLBUNS DE TERRA*, 2019, Y CADÁVER SACERDOTAL DE LAS CATACUMBAS DE LOS CAPUCHINOS, PALERMO. Fuentes: <https://taniasofiadinis.wixsite.com/tania/em-branco-c16ki>; <https://www.cabinetmagazine.org/issues/28/harison.php>

Despojada la transparencia de su consideración moral y desvestida de la actual manipulación que de ella hace la política (se ha apropiado del término a través de sus «portales de transparencia»), esta deviene en circunstancia artística. Apreciada por la literatura y por la pintura, perseguida con metodologías dispares por la escultura y por la arquitectura, la transparencia que fue innecesaria en el Paraíso, fue rechazada por la especie humana tras ser expulsada de él, pues nada más atravesar sus puertas (cuando Masaccio le permitió a Adán en la Capilla Brancacci sacar de su umbral el talón), se vio obligada a protegerse, a ocultarse del sol y de dios.

«Temía que la palabra desencadenara los hechos» dice Cesar Aira en la página 44 de *El gran misterio*. En *Cada día es un árbol que cae*, el manuscrito que Gabrielle Wittkop dejó inédito a su muerte, tras su suicidio en 2002, dice: «Hippolyte traza palabras que muy a menudo fueron o se volverán realidad, como si el signo extrajera acontecimientos de la sombra»²⁷. Signos que extraen acontecimientos de las sombras, palabras que desencadenan acontecimientos. Los Rayos X, filtrados por la metáfora, extraen, al igual que algunas palabras, acontecimientos de las sombras, escenografías de la opacidad: ¿qué, si no radiografías en movimiento, fueron las puestas en escena contra lo negro que llevó a cabo Oscar Schlemmer? La X entendida como signo, como tijera o tachadura, como corte o supresión, como ecuación luminosa, como símbolo del control de la transparencia en la arquitectura. La X que dibujan

26. <https://taniasofiadinis.wixsite.com/tania/em-branco-c16ki>

27. Wittkop, Gabrielle: *op. cit.*, p. 84.

las varas que mueve el bailarín Manda von Kreibig, interpretando las *Danza de las duelas*, fotografiado por Theodore Lucas Feininger en 1928. La X que no es cruz de san Andrés ni arriostramiento estructural ni marca trazada en una puerta para que los secuaces de Herodes sepan dónde duermen los niños. La equis inexpresiva, inexperta, exhausta, extranjera, integrada en la asfixia. «Ningún árbol me resulta más conmovedor que mi esqueleto desnudo, en su extrema intimidad», afirma Gabrielle Wittkop en la página 54 de su radiografía.

La escritora francesa, además de hacerlo de Alfred Kubin y de Sarpedón sostenido en un vaso Eufonio por Hipnos y por Tánatos, de los columpios y de Venecia a la luz de Vittore Carpaccio, habla también de sus radiografías a partir de la arquitectura, al hilo de sus reflexiones acerca de la Cripta de los Capuchinos en Roma, de ese «cuarto trastero de la Muerte donde, cuales fúnebres marionetas, unos esqueletos monacales totalmente encapuchados están adosados a las paredes»²⁸, de los que dice, en su extrema desnudez, en su mortal transparencia, arropados por los sayales raídos, que son mucho menos elocuentes que:

La radiografía de mi cráneo, de mis espondilos, infinitamente menos estremecedor que esa hoja traslúcida velada de blondas negras y de largos crepés, que me revela toda una parte de mí misma, que me deja hundir la mirada hasta mis más profundas médulas²⁹.

VENTANAS ABIERTAS A LA NADA

La transparencia es el estado anterior o posterior a lo traslúcido. Quizá las páginas más lúcidas acerca de los conflictos entre la arquitectura y la transparencia se encuentren desperdigados en los textos de la mística, en los escritos en la extrema soledad de las celdas y en la oquedad de las ermitas. Y en la poesía. No en vano la transparencia es un don privilegio de los dioses plenipotenciarios. En la mística que aspira a entrar en contacto con la nada: con «la nada que se vanagloria de su soledad en la nada», como dice Emil Cioran en *Ventana a la nada*³⁰. *Ventana a la nada*, que no es ensayo ni novela ni es poema, aparenta ser un compendio de anotaciones, también publicadas póstumamente, en las que la arquitectura tiene una presencia fantasmal. Una transparencia fantasmagórica que, no obstante, se anuncia en el título a través del componente arquitectónico que es la ventana. La ventana le pone límites a lo transparente: la ventana es el límite perceptible de la transparencia cotidiana.

La abolición de la ventana como orificio, como discontinuidad puntual de la materia, acontece cuando toda la fachada, de extremo a extremo, por arriba y por abajo, es considerada una ventana con ansias de infinito. Entonces el cerramiento

28. *Idem*, p. 146.

29. *Idem*, p. 147.

30. Cioran, Emil: *Ventana a la nada*. Barcelona, Tusquets, 2021, p. 28.

deja de ser cerramiento y se homogeneiza y se transforma en fina lencería de esponjados encajes, en media de nylon o en sutil impermeable para la lluvia persistente. Los, así impropriamente llamados, muros cortina, revisten de indiferencia a los edificios y los empujan a la monotonía y a la apatía. El cerramiento muta en envolvente y el envoltorio convierte a la arquitectura en envase. La arquitectura se refleja en la arquitectura vecina: replica, facetada, mineral, su forma en la forma que ella misma duplica. La arquitectura en la ciudad vertical se obceca, se consume y se agota en la repetición disuasoria. Se suprimen los ojos y las bocas y cuantas analogías orgánicas se aplicaban a la apariencia, a la máscara de los edificios, todas ellas suplantadas, desterradas por esa continuidad superficial a la que banalmente los comentaristas de la arquitectura convinieron en llamar piel. La costra, la corteza, la cáscara vidriosa que se extiende por toda la superficie empaquetando el volumen, porque carece de sensibilidad, porque no reacciona a la caricia, no es una piel. La arquitectura, aunque se le apliquen cremas correctoras y se maquille, no tiene piel.

Deambulando por los centros de negocios de las metrópolis gestoras, por los barrios administrativos entristecidos debido a la excesiva densidad de oficinas apiladas y mal encajadas, los erráticos echamos de menos al arquitecto Pietro da Cortona, las tablas anatómicas que dibujó, en las que una doncella había de abrirse el vientre, sin abandonar la sonrisa, para mostrar el feto que albergaba entre los labios de su herida desmedida, o en las que un atleta de espaldas sujetaba ante él un espejo redondo para que también pudiéramos ver, al mismo tiempo que sus nalgas, su frente parcialmente desollada, o su cráneo diseccionado, rebanado en dos mitades *cóncavas*. Y a Vesalio en *De humani corporis fabrica*, renuente a toda transparencia imprecisa, partidario del despellejamiento analítico e instructivo: las figuras de Vesalio, afirma Gabrielle Wittkop en *Cada día es un árbol que cae*, «son mucho más verdaderas que la realidad de esa mujer serosa y cancerosa en la que el patólogo busca las metástasis con una atención de exterminador de piojos»³¹. Vesalio, añade, presenta:

Unos desollados con poses de bailarines cuya piel cae en pétalos redondeados, en corolas, en orejas de conejo, en colas de cangrejo de río –y algunos llevan incluso su propia piel colgada del brazo, como un abrigo– [...] Sin embargo, nos reconocemos en esos objetos, identificamos nuestras propias estructuras, adivinamos nuestra piel en esa guantería barroca que cuelga hasta el suelo, en esos recortes que balancea el viento³².

Las imágenes de Vesalio son mucho más verdaderas que otras realidades completamente transparentes, incluso que *La región más transparente* construida en México por Carlos Fuentes. Los riesgos de entender la arquitectura como quirófano etimológico (como la habitación, propone Cristóbal Pera en *Un diccionario filosófico de la cirugía*, que posibilita que desde fuera, a través de sus fronteras diáfanas, se vea con toda claridad lo que unas manos hábiles hacen dentro), conlleva al peligro de concebir el dormitorio como sala de disección y la casa como lugar aséptico en el

31. *Idem*, p. 114.

32. *Idem*, pp. 114-115.

que no tiene cabida la putrefacción de la muerte, en el que no es posible imprimir las huellas de la vida a las que se refirió Walter Benjamin. En la que sucede el estremecimiento que es posible en lo discreto y que le está vetado a la indiscreción.

La transparencia, en ocasiones, esteriliza la arquitectura: extirpa algunos cometidos primarios de la arquitectura. La tantas veces proyectada «casa de cristal», por ejemplo, castra la idea ancestral de hogar y la transforma en un recipiente incapacitado para el refugio, aunque sea útil para la exhibición y la propaganda: en una pecera, en un acuario o en un terrario. Philipp Johnson, con su Glass House en Connecticut (1949), lo puso en evidencia durante sus fiestas tumultuosas, durante las sesiones fotográficas en torno al cilindro de la chimenea cerámica a las que, coqueto, se obligaba. Muchos autores siguen buscando, y en escasas ocasiones alcanzando, la trascendencia a través de la transparencia gratuita, en las residencias injertadas en bosques tropicales o en acantilados septentrionales, en climas extremos o en panoramas terroríficos. Mediante ella, usada a destajo, sin comedimiento, la bondad laica y el bienestar se disfrazan de antimateria y se precipitan en el vacío. Promovida, alentada por la moral monógama, inhabilita las delicias carnales, el consuelo nocturno de los adolescentes, la lascivia lubricante de los amantes y la beneficiosa, y aún necesaria para el porvenir de la arquitectura, idea del infierno dantesco o pessoano.

Guillermo de Torre, el ultraísta poeta tipográfico, en un poema de *Hélices* titulado «Paisaje plástico» (el plástico es para la arquitectura, en los albores del XXI, lo que fue el vidrio en el primer tercio del XX), se preguntaba, omitiendo el primer interrogante «Quién ha borrado todas las sombras?»³³. La transparencia es enemiga de las sombras: las sombras aman, se gozaban en lo opaco.

INVOCACIÓN A LO TRANSPARENTE

La arquitecta María Teresa Muñoz en sus *Escritos sobre la invisibilidad. Arquitectura y ocultación* trata acerca de la transparencia en el capítulo titulado «Transparencias y enmascaramientos». Lo hace a propósito de algunas ideas de Walter Benjamin sobre este fluido asunto, quien es traído a colación al hilo de sus comentarios acerca de Saul Steinberg, sobre sus *Máscaras*, durante las performances fotografiadas entre 1950 y 1960 por Inge Morath. Se trata de enmascaramientos, en los que mujeres y hombres, aisladas o en grupo, posaban con las cabezas embutidas en bolsas de papel, o parapetadas tras caretas de cartón, en las cuales el artista había dibujado esquemáticamente sus facciones. No se trata, por tanto, de retratos, pues las personas no muestran su rostro carnal sino una cara pintada en la fachada de una habitación escueta que les servía de sombrero y de disfraz, que las transformaba en personajes. Posan en cuartos domésticos y en terrazas, en plazas y en la playa, de pie y sentados, en pareja y en familia, siempre convenientemente vestidos. En el capítulo titulado «Capas de invisibilidad» María Teresa Muñoz también habla

33. De Torre, Guillermo: *Hélices. Poemas (1918-1922)*. Madrid, Cátedra, 2021, p. 171.

de la transparencia y la arquitectura. Dice ahí, por ejemplo: «Toda obra de arquitectura, por muy transparente que pretenda ser, lleva implícita la utilización de un disfraz, un enmascaramiento, ya sea a través de los medios técnicos, los elementos naturales o el propio lenguaje arquitectónico»³⁴. En todo edificio, asegura después: «tienen lugar simultáneamente ambos procesos, la transparencia y el enmascaramiento»³⁵ y, condicionalmente, añade:

En principio, la transparencia y el enmascaramiento han de ser considerados como antitéticos, porque la primera permite la visión de aquello que está detrás, mientras que el segundo trata de hacerlo invisible colocando delante un elemento opaco e impenetrable³⁶.

En ocasiones, como ya constatará Lucas Cranach en sus mitologías, la transparencia es lo menos penetrable. Ya que todo en la arquitectura es impuro, que nunca es monógamo, y ni siquiera binario, siempre múltiple y entremezclado, los procesos contrarios en ella son, o pueden ser simultáneos, convivientes la transparencia y la ocultación, el disimulo y exaltación de la carne. Aunque lo antagónico de la transparencia no sea exactamente el enmascaramiento sino la opacidad, pues el enmascaramiento, al fin y al cabo, no es más que una forma discreta de transparencia, una de sus variantes eróticas. El secreto, el ocultamiento, la clausura o el hermetismo son más antitéticos de la transparencia que el camuflaje y que la máscara. Benjamin, afirma la autora, al contrario que el filósofo Ernst Bloch: «consideraba la transparencia y la interpretación espacial como los rasgos más característicos de la modernidad arquitectónica», y pensaba que: «la noción de habitación ligada a las ideas de reclusión y seguridad debería ser sustituida por unas nuevas condiciones de vida más relacionadas con la transitoriedad e inestabilidad»³⁷. Claro que, vinculada a la modernidad arquitectónica, por transparencia hay que entender acristalamiento, permeabilidad visual, material térmica y acústicamente aislante al tiempo que perceptivamente inapreciable. Hay que entender estandarización, seriación, exteriorización, vaciamiento, abstracción, exhibición y extrañamiento como unas formas frías y mudas con las que es difícil mantener, como ya propuso Luis Cernuda en *Ocnos*, relaciones afectivas.

Ya que la transparencia así entendida, la confiada al acristalamiento y al acero, no la derivada de la ausencia sino la confiada a la desmaterialización fraudulenta, es cara, esta no pudo generalizarse y fue exclusiva de las clases más adineradas. El elitismo de la transparencia, así en las viviendas unifamiliares que bordean el desierto de Palm Springs como en los bloques de apartamentos en Chicago, tanto en la alta lencería como en el escaparatismo de las calles comercialmente máspreciadas, es manifiesto. La transparencia, hija de la estética, es escasa en los barrios marginales y está excluida en los polígonos industriales. La transparencia natural es gratuita; la fingida es, por el contrario, muy costosa.

34. Muñoz, María T.: *Escritos sobre la invisibilidad. Arquitectura y ocultación*. Madrid, Abada, 2018, p. 60.

35. *Idem*, p. 92.

36. *Idem*, p. 94.

37. *Idem*, p. 87.

La transparencia ansiada por la modernidad arquitectónica, a la que se refieren en sus investigaciones y sus teorías las profesoras Colomina y Muñoz, siempre fue hipotética, relativa, sin garantías, frontal y supuesta. Las fotografías que tomó Arnold Newman de la Glass House de Johnson así lo constatan (FIGURA 5). La vigente, basada en la multiplicación de capas vítreas, separadas por cámaras o adheridas por pegamentos invisibles, supera a la previa en cuanto a que suprime los reflejos e incrementa su capacidad de encarcelamiento. La única transparencia completa, casi absoluta, es la que es sinónima de total desnudez. Que esta sea imposible (es antológica la opacidad de la *Venus de Urbino*, y la clausura de la *Olympia* de Manet) demuestra la imposibilidad de aquella.



FIGURA 5. COMPOSICIÓN DEL AUTOR A PARTIR DE: ARNOLD NEWMAN, PHILIP JOHNSON EN LA GLASS HOUSE, 1950, Y ARNOLD NEWMAN, MARCOS EN PALM BEACH, 1941. Fuentes: AV Monografías, 117-118 (2006), p. 275; <https://www.howardgreenberg.com/exhibitions/arnold-newman-the-early-work-1938-1942?view=slider#25>

La transparencia pura es, en el fondo, al igual que la felicidad personal, una entelequia. La transparencia, o la desaparición, no es tanto un deseo del pensamiento cuanto una ambición de los sentidos: para un invidente es sinónimo de permeabilidad total, de ausencia absoluta de obstáculos e interferencias. Es un término sinónimo de silencio, sin ruido alguno de fondo, y de vacío. Los estrechos vínculos de la transparencia con la sensualidad, con los que se teje la vestimenta tectónica, pueden servir para evidenciar esta teoría provisional. El ombligo de la Victoria de Samotracia, hundido tras el peplo, más que un catálogo nocturno de Victoria's Secret, podría ilustrarla. Mediante la transparencia impuesta la arquitectura pretende dejar de ser arquitectura y ansía transformarse en otra cosa más enigmática, en incorporarle misterio, en sumarle ánimo a la apatía orgánica de su contingencia. Steinberg enmascara, tapa, disimula, para llamar la atención. En 1945 Man Ray emboza a su esposa con una media de nylon y la sienta para retratarla sin distinguirla; en otra ocasión, en la década de 1950, viste a esta conyugal Juliet Browner con historiadas medias de rejilla, con pantys negros calados que le suben por encima del vientre, y la hace posar ocultándole la cabeza, recuperando la etimología textil de la palabra lencería. Antes, hacia 1930, ha fotografiado a modelos que potencian su desnudez transparentándola tras revestimientos de filigrana de hilo,

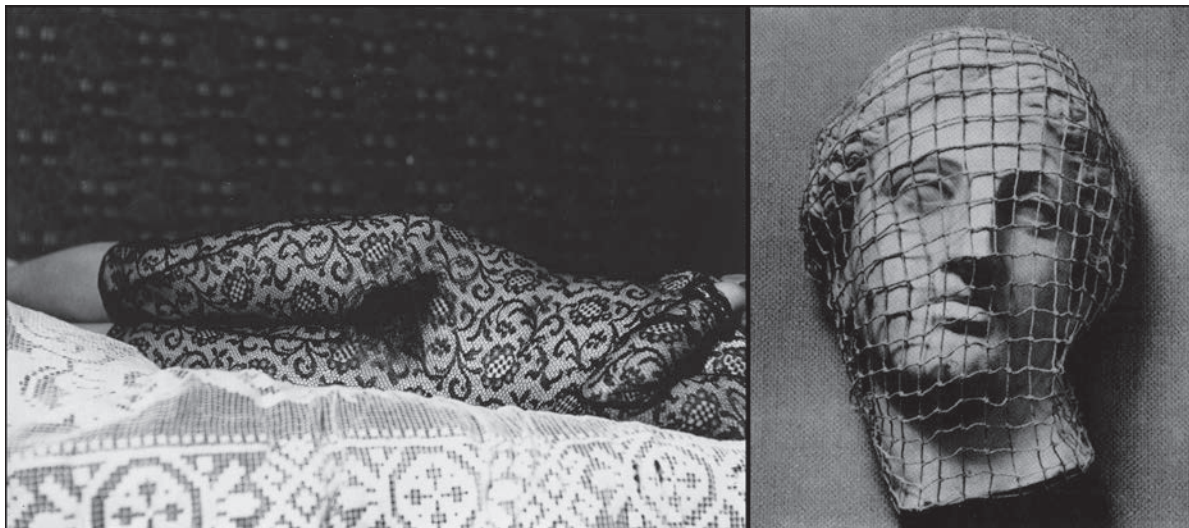


FIGURA 6. COMPOSICIÓN DEL AUTOR A PARTIR DE: MAN RAY. *NUDE*, H. 1930, Y DE MAN RAY, *VENUS*, 1937.
Fuente: *El País*, 27-11-2021; «La colección de fotografía Ann Tenenbaum y Thomas H. Lee»: https://elpais.com/elpais/2020/11/26/album/1606406104_035914.html#foto_gal_1

y ha vestido un torso de Venus con un corsé asimétrico de cuerdas y, en otra ocasión, ha cubierto su cabeza de capitada con una red que deja entrever, embelleciéndolos aún más, sus rasgos perfectos (FIGURA 6).

La transparencia, para que sea útil en la arquitectura, es preciso confinarla, delimitarla, imponerle un marco perceptivo. Que ponerla entre paréntesis, acentuándola, aislándola, concentrándola. Convirtiéndola en un acontecimiento. Así, es mayor la transparencia de la Casa Malaparte, que incorpora los acantilados circundantes a su salón, que la de las casas de Richard Neutra, que exponen al exterior su rígido confort: mayor la del hogar de la chimenea de Punta Massullo en Capri, cuya hoguera alumbra al mar, que la de la Casa Kaufman, que puede verse, escorada, desde las tumbonas alineadas en su piscina. «Tanto la transparencia como la máscara», postula Muñoz aludiendo a Steinberg y no a Pierre Koenig, «exigen una visión frontal y fija del espectador con respecto al objeto que observa»³⁸.

En qué medida el programa *Case Study Houses* promovido por John Entenza entre 1945 y 1966 tiene más relación con la máscara que con la transparencia, con la fotografía especulativa que con la construcción, aún está pendiente de ser sometida a un análisis exhaustivo. La transparencia es, al fin y al cabo, un asunto que emana del núcleo problemático de lo que en la contemporaneidad se entiende por imagen. En la arquitectura vinculada al Movimiento Moderno y en la publicitada por la arquitectura de la sutileza y de la levedad oriental (véase la casa NA de Sou Fujimoto en Tokio, 2010, fotografiada por Iwan Baan), es un síntoma de la sumisión de la arquitectura a la imagen, de la aceptación de la cruda tiranía de la imagen. Veracidad, verosimilitud, sinceridad, pureza, falsedad, son, de un modo u otro, si están mal dosificados, términos lesivos para la arquitectura.

38. *Idem*, p. 87.

CONCLUSIONES

La transparencia tiene, en definitiva, más que ver con la incertidumbre que con la certeza. Que es una cuestión pendiente; que en la arquitectura persiste la inquietud acerca de su pertinencia o impertinencia; que no están aún claras cuáles son sus relaciones con la obscenidad (en cuanto a asunto de la posición que ocupan los actos en el espacio); o cuáles son sus ataduras con la representación, la comunicación y los límites de la imagen; si fue impuesta por la industria norteamericana de la construcción o exigida por los ministerios de seguridad pública y sus sistemas de vigilancia; si es o no contraria a la intimidad o promotora de la pornografía, o cuántos son sus débitos y dependencias del imperio de la fotografía publicitaria, lo demuestra la abundante y heterogénea bibliografía que en la más reciente actualidad editorial se ocupa de reflexionar acerca de ella, más amplia en el ámbito de la literatura que en el de las disciplinas arquitectónicas.

Denis Diderot defendió en el siglo XVIII la transparencia en la sociedad, en el espacio común y en la vida pública, en el escenario de la ciudad: la transparencia enemiga de lo corrupto, amante de lo nítido, vencedora del pudor. Marcel Duchamp compuso su *Gran vidrio* y lo abandonó para que se empolvara. Una parte de la arquitectura moderna apostó por obligar a sus clientes a vivir en la transparencia: unas veces transparentó sus oficinas y sus moradas acristalando sus límites, haciendo invisibles sus fronteras con la excusa de llevar la luz hasta su seno, y otras introdujo cámaras espías en los rincones. La «pornotopía» estudiada por Paul B. Preciado ya tenía el campo abierto. Hoy la transparencia matizada, resiliente, se ha confiado al plástico en sus infinitas versiones y al limbo de las pantallas, a la cámara indiscreta que todo lo profana (que lo lleva hacia la luz, que lo ilumina contra su deseo), y al holograma. La arquitectura transparente se anuncia como un porvenir indiscutible construido con las más claras imágenes del pasado.

REFERENCIAS

- Aira, César: *El gran misterio*. Buenos Aires, Blatt & Ríos, 2019.
- Aira, César: *Lugones*. Buenos Aires, Blatt & Ríos, 2020.
- Borges, Jorge Luis: «La biblioteca de Babel», en *Ficciones*. Buenos Aires, Emecé, 1944.
- Cernuda, Luis: *Ocnos*. Sevilla, Renacimiento, 2014.
- Cioran, Emil: *Ventana a la nada* (trad. M. Lahoz). Barcelona, Tusquets, 2021.
- Colomina, Beatriz: *Arquitectura de rayos X*. Trad. C. Zelich. Barcelona, Puente editores, 2021.
- Colomina, Beatriz: *Privacidad y publicidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Murcia, CENDEAC, 2010.
- De Torre, Guillermo: *Hélices. Poemas (1918-1922)*. Madrid, Cátedra, 2021.
- Eco, Umberto: *El nombre de la rosa* (trad. R. Pochtar). Barcelona, Lumen, 2010.
- Espinosa, Juan Antonio: *Arquitectura y enfermedad en la obra de Thomas Bernhard*. Sevilla, IUACC, 2018.
- Foucault, Michel: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (trad. A. Garzón). Madrid, Siglo XXI, 2019.
- Fuentes, Carlos: *La región más transparente*. México, Fondo de cultura económica, 1958.
- Gerber Bicecci, Verónica: *En una orilla brumosa*. México, Gris Tormenta, 2021.
- Le Clézio, J. M. G.: *El diluvio* (trad. J. Pomar). Barcelona, Seix Barral, 2008.
- Marchán, Simón: *La metáfora del cristal en las artes y la arquitectura*. Madrid, Siruela, 2008.
- Martínez, Juan Luis: *La nueva novela*. Santiago de Chile, Ediciones Archivo, 1977.
- Muñoz, María Teresa: *Escritos sobre la invisibilidad. Arquitectura y ocultación*. Madrid, Abada, 2018.
- Pera, Cristóbal: *El cuerpo herido. Un diccionario filosófico de la cirugía*. Barcelona, Acantilado, 2003.
- Preciado, Paul B.: *Pornotopía*. Barcelona, Anagrama, 2020.
- Rivera Garza, Cristina: *Había mucha neblina o humo o sé qué*. Barcelona, Random House, 2017.
- Rubio, Rosana: *El vidrio: fronteras y máscaras*. Madrid, Ediciones Asimétricas, 2019.
- Sánchez Ferlosio, Rafael: *Altos estudios eclesiásticos*. Barcelona, Debate, 2016.
- Savinio, Alberto: *Nueva enciclopedia* (trad. J. Pardo). Barcelona, Seix Barral, 1977.
- Torres, Elías: *Luz cenital*. Barcelona, COAC, 2005.
- Wittkop, Gabrielle: *Cada día es un árbol que cae* (trad. L. Vázquez). Madrid, Cabaret Voltaire, 2021.

MUSICAL INSTRUMENTS IN THE IBERIAN HEBREW ILLUMINATED BIBLES

INSTRUMENTOS MUSICALES EN LAS BIBLIAS HEBREAS IBÉRICAS ILUMINADAS

Guy Shaked¹

Recibido: 01/02/2022 · Aceptado: 19/07/2022

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.10.2022.32906>

Abstract

Some Iberian Hebrew Bibles produced from the thirteenth to the fifteenth century feature depictions of musical instruments within the full-page illustrations of the Temple implements. These instruments have been found to be similar to those in two contemporary Iberian Christian manuscripts: *Cantigas de Santa Maria Codex E* and Peter Comestor's *Historia Scholastica*. The trumpets and ram's horn appear next to one another in the Bibles and their appearance together is a unique feature in Jewish art. Also noteworthy is the fact that most of the trumpets have some gold or are entirely of gold or are gilded whereas the Temple's and Tabernacle's trumpets were specifically said to be made of pure silver. This article suggests that these two features reflect an attempt on the part of Iberian Jews to associate their music with that of the court of King Alfonso X and his heirs, as the illustrations imply that they and the king had shared musical roots.

Keywords

Alfonso X el Sabio; Cantigas de Santa Maria; Iberian Hebrew Bibles; medieval Iberian music; medieval Iberian Jewish art; medieval Iberian Jewish music; paleography

Resumen

Algunas biblias hebreas ibéricas producidas entre los siglos XIII y XV incluyen representaciones de instrumentos musicales en las ilustraciones de página completa sobre los utensilios del Templo. Se ha constatado que estos instrumentos son similares a los de dos manuscritos cristianos ibéricos: *Cantigas de Santa María Codex E* e *Historia Scholastica* de Pedro Comestor. Las trompetas y el cuerno de carnero aparecen uno al lado del otro en las biblias, y que aparezcan juntos constituye una característica única del arte judío. Cabe mencionar que la mayoría de las trompetas tienen algo de oro, son de oro en su totalidad, o aparecen doradas, mientras que se decía que las trompetas del Templo y del Tabernáculo eran específicamente de

1. Bar-Ilan University. C. e.: shaked69@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7092-2578>

plata pura. Este artículo plantea que estas dos características son el reflejo de un intento por parte de los judíos ibéricos de asociar su música con la de la corte del Rey Alfonso X y sus herederos, ya que las ilustraciones dan a entender que el rey y ellos compartían raíces musicales.

Palabras clave

Alfonso X el Sabio; Cantigas de Santa María; Biblias Hebreas Ibéricas; música ibérica medieval; arte judío ibérico medieval; música judía ibérica medieval; paleografía

.....

In this article, I discuss illustrations in Hebrew Bible manuscripts from Iberia dated from the thirteenth to the fifteenth century that feature depictions of musical instruments within the full-page illustrations of the Temple implements. I deal with such depictions in eleven manuscripts identified as Iberian Hebrew Bibles because they reflect the visual traditions of Jews who lived on the Iberian Peninsula, including what is today southern France but was part of the Kingdom of Aragon in the Middle Ages². The full-page illustrations of the Temple implements in these Bibles are to be found before the text but are not associated with the opening verses, which are relatively close to where they appear³. Joseph Gutmann argued that some of these illustrations were based partially on texts apart from the Bible⁴. For example, the two stone saucers for incense, the three steps near the base of the Temple menorah, and the ramp leading to the altar that appears in the Perpignan Bible (of 1299) are not mentioned in the biblical text (FIGURE 1)⁵.

In fact, Gutmann noted that they originated in Maimonides's twelfth-century code of Jewish law, the *Mishneh Torah*, in the eighth book, *Divine*



FIGURE 1. PERPIGNAN BIBLE: TEMPLE IMPLEMENTS, FOL. 12V. Paris, Bibliothèque nationale de France, héb. 7

2. All the Temple implements herein are from Bibles whose illustrations appear in Katrin Kogman-Appel's book and are discussed there: Kogman-Appel, Katrin: *Jewish Book Art Between Islam and Christianity: The Decoration of Hebrew Bibles in Medieval Spain*. Leiden, Brill, 2004. Owing to their great number, I did not have the opportunity to examine all the Hebrew Bibles from Iberia, so my discussion is limited to eleven manuscripts, all of which were depicted wholly or partially in Kogman-Appel's monumental book. Trumpets and a ram's horn appear in all of these illustrations, so this could indeed be counted as a representative survey of the Iberian Hebrew Bibles.

3. An exception is the First Kennicott Bible, where the Temple implements appear immediately after the end of the Pentateuch, and they, as those that are found at the beginnings of Bibles, are not associated with the nearby text. Temple Implements, First Kennicott Bible, Bodleian Library, 1476, Oxford, MS Kenn. 1, La Coruña, fol. 120v-121r. accessed January 1, 2017: <http://digital.bodleian.ox.ac.uk/inquire/Discover/Search/#/?p=c+2,t+kennicott%20bible,rsls+0,rsls+10,fa+,so+ox%3Asort%5Easc,scids+,pid+8c264b23-f6cc-4f18-98cf-9d75f7175b54,vi+>. There are differences in the number of illustrated pages in these Bibles: The King's Bible, e.g., has three such pages: Temple Implements, King's Bible, British Library, 1384, London, MS King's 1, Solsona, accessed January 1, 2017: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=19193>; Temple Implements, Bible, Biblioteca Estense, first quarter of the fourteenth century, Modena, MS M. 8.4, Catalonia or Roussillon; Temple Implements, Bible, Former Sassoon Collection, 1366-82, MS 368, (today's) southern France (?); Temple Implements, Bible, Bibliothèque Nationale, Jan.-Feb. 1404, Paris, Ms. Hebr. 31, Saragossa.

4. Gutmann, Joseph: «When the Kingdom Comes: Messianic Themes in Medieval Jewish Art», *Art Journal*, 27/2 (1967/1968), p. 171; Gutmann, Joseph: «The Messianic Temple in Spanish Medieval Hebrew Manuscripts», in *The Temple of Solomon, Archaeological Fact and Medieval Tradition in Christian, Islamic and Jewish Art*, ed. Joseph Gutmann. Missoula, MN, Scholars Press, 1976, pp. 127-128.

5. Temple Implements, Perpignan Bible, Bibliothèque Nationale de France, 1299, Paris, cod. hébr. 7, Perpignan, fol. 13r, accessed January 1, 2017: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9002997b.r=Bible.%20A.T.%20%28h%C3%A9breu%29%20Perpignan?rk=42918;4>

*Service*⁶. He contended that Maimonides was contemptuous of images that portrayed the End of Days as a time of eating and drinking in heaven. Rather, he noted that according to Maimonides, the End of Days will see the coming of the Messiah, who will rule the Jews in the Land of Israel. The Jews will be united with their land, and he [the Messiah] will rebuild the Temple and renew the religious services therein⁷.

According to Gutmann, the illustrations of the Temple implements have an eschatological import⁸. The pages with the inscriptions surrounding the implements associated with some of the portrayals reinforce the notion of an eschatological meaning, such as the one in the Perpignan Bible, which reads, «May it be, that it [the Temple] will be built soon in our times» (from the *Amidah*, a prayer Jews recite three times a day)⁹.

Among these depictions is an image of a mountain, usually with a tree at the top, which Gutmann contended is an allusion to the End of Days in Jerusalem according to the words of the prophet Zechariah (Zech. 14:4): «And His feet shall stand in that day upon the Mount of Olives/ Which is before Jerusalem in the east....», which the Mishnah (Middot 2:4) interpreted as a reference to the End of Days. This identification is strengthened by an illustration in the King's Bible¹⁰, where a title near the mountain indeed identifies the hill as the Mount of Olives¹¹.

Elisheva Revel-Neher concurs with the suggestion that images of the Temple implements express the national and eschatological aspirations of the Jewish people¹². Katrin Kogman-Appel, suggests that the illustrations in the Iberian Hebrew Bibles continue the tradition of the earlier abstract carpet pages from the Middle Eastern Bibles, which had «flat» backgrounds¹³. The connection between the carpet pages in the Middle Eastern Bibles and the illustrations in the Iberian Hebrew Bibles is evident as early as in the Parma Bible (1277)¹⁴, which is the first-known illustrated Iberian Hebrew Bible that includes a Temple implements array. The Temple implements in that codex are also flat in nature and appear on a white background without any apparent attempt to depict depth.

Kogman-Appel suggests that, most likely, Maimonides's works influenced the artists of the Iberian Hebrew Bibles. For example, she notes that the images of the jar of manna and Aaron's staff were based on his descriptions¹⁵. Further, she suggests

6. Maimonides: *Mishneh Torah hu ha-yad ha-hazaqa lerabbenu Moshe ben Maimon*. Jerusalem, Mercaz Harav, 1957.

7. Maimonides: *Mishneh Torah hu ha-yad ha-hazaqa lerabbenu Moshe ben Maimon, Sefer Hashoftim, Hilkhoh melakhim umilhamot*. Jerusalem, Mercaz Harav, 1957, p. 1; for an English version, see *The Code of Maimonides*, xiv: The Book of Judges, trans. by Abraham M. Hershman. New Haven, Yale University Press, 1949, p. 238. Also see Kogman-Appel, Katrin: «The Messianic Sanctuary in Late Fifteenth-Century Sepharad: Isaac de Braga's Bible and the Reception of Traditional Temple Imagery», in *Between Jerusalem and Europe*. Leiden, Brill, 2015, pp. 242-244.

8. Gutmann, Joseph: «When the Kingdom Comes», 171; Gutmann, «The Messianic Temple», pp. 127-128.

9. The translation of Hebrew texts in this article, except for the Bible texts, which are according to JPS 1917, are by the author.

10. Temple Implements, King's Bible, fol. 3v.

11. Gutmann, Joseph: «When the Kingdom Comes», pp. 171-172.

12. Revel-Neher, Elisabeth: *Le témoignage de l'absence: les objets du sanctuaire à Byzance et dans l'art juif du XI^e au XV^e siècles*. Paris, De Boccard, 1998.

13. Kogman-Appel, Katrin, *Jewish Book Art*, p. 88.

14. Temple Implements, Parma Bible, Biblioteca Palatina, 1277, Parma, MS Parm 2668, Toledo, fol. 7v-8r.

15. Kogman-Appel, Katrin, *Jewish Book Art*, p. 157.

that the illustrations in the Iberian Hebrew Bibles reflect the views of the Jewish elite in Iberia, who espoused Maimonides's ideas¹⁶.

Kogman-Appel points out a slight difficulty regarding Gutmann's claim that the Iberian Hebrew Bibles were intended to be eschatological in nature because some of their illustrations are surrounded by eschatological texts. She notes that not all these Bibles feature such texts, for example, Estense M 8.4, Estense T 3.8, and the King's Bible¹⁷, but agrees that the illustrations themselves are eschatological and do represent the future Temple.¹⁸

Eva Frojmovic suggests that the creation of illuminated Iberian Hebrew Bibles was an outcome of the increase in eschatological expectations in Iberia. She ascribes those rising expectations to the writings of Nahmanides and Bahya ben Asher, especially to their hopes for the coming of the Messiah in 1368 and 1403, respectively¹⁹.

Table 1 lists the Bibles I examined and their eschatological meaning, suggesting that at least nine out of eleven (82%) Bibles do, indeed, include eschatological elements. We can see that the eschatological text surrounding the illustrations is an early phenomenon and that the eschatological element of the Mount of Olives is a later one.

We can see that most of the Iberian Hebrew Bibles surveyed here have clear eschatological import reflected in the presence of such text associated with the illustrations either surrounding them (three Bibles) or within them (one Bible) or have depictions of the Mount of Olives (six Bibles). Moreover, the imaging of two trumpets (*hatzotzra*) with a ram's horn (*shofar*) together in the illustrations might have been intended as a further reference to the ancient Jerusalem Temple as well as an eschatological allusion to the future one. However, we should bear in mind that the eschatological interpretation of the trumpets and ram's horn is only one possible way to account for their appearance in these illuminated manuscripts, and, further on, I suggest two alternative explanations.

16. Kogman-Appel, Katrin, «Hebrew Manuscript Painting in Late Medieval Spain: Signs of a Culture in Transition», *The Art Bulletin*, 84/2 (June 2002), pp. 258-261.

17. Kogman-Appel, Katrin: *Jewish Book Art*, pp. 137-138, 154-155. Temple Implements, Biblioteca Estense, Modena, MS M. 8.4, fol. 10r. Temple Implements, Bible, Biblioteca Estense, first quarter of the fourteenth century, Modena, MS T. 3.8., Catalonia or Roussillon, fol. 26. Temple Implements, King's Bible, fol. 3v.

18. Kogman-Appel, Katrin: «The Messianic Sanctuary in Late Fifteenth Century», p. 233.

19. Frojmovic, Eva: «Messianic Politics in Re-Christianized Spain: Images of the Sanctuary in Hebrew Bible Manuscripts», in *Imagining the Self, Imagining the Other: Visual Representation and Jewish-Christian Dynamics in the Middle Ages and Early Modern Period*, ed. Eva Frojmovic. Leiden, Brill, 2002, pp. 111-117.

TABLE 1: ESCHATOLOGICAL ELEMENTS IN THE IBERIAN HEBREW BIBLES ILLUSTRATIONS

No.	Bible	Time	Place	The Illustrated pages relate to the End of Days	Includes an image of the Mount of Olives
1	Parma	1277	Toledo (Castilia)	V	
2	Perpignan	1299	Perpignan	V	
3	Copenhagen II	1301	Perpignan(?)	V	
4	Estense T 3.8	1300-1325	Catalonia or Roussillon		
5	Estense M 8.4	1300-1325	Catalonia or Roussillon		
6	Harley 1528	1300-1350	Catalonia		V
7	Palatina MS Parm 2810	1300-1350	Catalonia		V
8	Duke of Sussex	1350-1400	Catalonia		V
9	Foa	1350-1400	Catalonia		V
10	The King's Bible	1384	Solsona (Catalonia)	V	V
11	Kennicott	1476	La Coruña (Galicia)		V
Total				4	6

THE IMAGES OF TRUMPETS AND RAMS' HORNS IN THE IBERIAN HEBREW BIBLES

There was a precedent for the depiction of musical instruments among the Temple implements in Iberian Hebrew Bibles in Jewish art up until about the eighth century. Portrayals of musical instruments used in the Temple from this early period can be seen in floor mosaics in ancient synagogues in Israel and on wall paintings from the synagogue in Dura Europos as well as in other contexts. The ram's horn is the instrument that appears most often in these illustrations, but there are images of trumpets on the Arch of Titus, on the Dura Europos wall paintings, and on the Sepphoris synagogue's mosaic floor, along with some of the Bar Kokhba coins²⁰. The trumpets on

20. Grossberg, Asher: «Zecher la-mikdash be-batey kneset kdumim», *Tchumin*, 15 (1994/1995) pp. 461-488; Hüttenmeister, Gil: «Synagogue and Beth Ha-Midrash and Their Relationship» («Beit ha-kneset ve-beit ha-midrash ve-ha-zika benehem»). *Cathedra*, 18 (1981), pp. 37-49; Ovadiah, Asher: *Mosaic Art in Ancient Synagogues in Israel from the 4th to the 7th Centuries* («Omanut ha-psefas be-batey kneset atikim be-eretz-israel me-ha-me'a ha-revi'it ad ha-me'a ha-shvi'it»). Tel Aviv, Tel Aviv University Press, 1993, 85 pp.; Narkiss, Bezalel: «Pagan, Christian, and Jewish Elements in the Art of Ancient Synagogues», *The Synagogue in Late Antiquity*. Philadelphia: American Schools of Oriental Research, 1987, pp. 183-188.

the Sepphoris synagogue floor resemble large horns, whereas the trumpets are straight in shape in all the other three depictions. The trumpets on some of the Bar Kokhba coins are much shorter than in the other three depictions (FIGURE 2) but this might be because of the small size and round shape of the coins.

The ram's horn and the trumpets appear together in both medieval and pre-medieval Jewish art but are never seen juxtaposed as in the Iberian Hebrew Bibles.

The temple implements arrays in medieval Jewish illustrations can be categorized into two groups according to the time they were executed. The depictions in the earlier group, that is, those originating in the Middle East in the tenth and eleventh centuries, do not include musical instruments, whereas the Bibles in the latter group –those from Iberia dated to the thirteenth to fifteenth centuries do include them. The Temple implements illustrations from Iberia are markedly different from such depictions in Ashkenazi Hebrew Bibles such as Poligny Bible or the Regensburg Pentateuch (FIGURE 3).



FIGURE 2. BAR KOKHABA SILVER ZUZ/ DENARIUS. Private collection



FIGURE 3. REGENSBURG PENTATEUCH: TEMPLE IMPLEMENTS, FOL. 156R. Jerusalem, the Israel Museum, B05.0009 (180/052). Photo: Elad Zagman

The principal difference between the Iberian the Ashkenazi Hebrew Bibles is that only the Temple implements illustrations in the latter include Aaron, the priest. It is also interesting to note that the musical instruments that in the Ashkenazi depictions of the Temple implements arrays, the trumpets appear either alone or not at all, unlike in the Iberian Hebrew Bibles, where they are juxtaposed with the ram's horn.

Another difference is that unlike in the Ashkenazi depictions, the Iberian Bibles feature rings that appear along the bodies of the trumpets. Such rings were used to strengthen the long slender bodies of the instruments so that they would not break. Trumpets with rings around their bodies are characteristic of medieval Christian Iberian depictions²¹.

THE COLORS OF THE TRUMPETS IN THE IBERIAN HEBREW BIBLES

The color and decoration of the trumpets in the medieval Iberian Hebrew Bibles, which usually feature silver with gold, are keys to understanding the role and import of the depictions. These illustrations fall into two main categories: images of two silver-only trumpets and images of two silver trumpets with gold or gold-only trumpets.

SILVER-ONLY TRUMPETS

The group that features trumpets made only of silver accords with Maimonides's contention that biblical trumpets were not made out of any other metal (Maimonides, *Mishneh Torah*, *Hilchot Kley Hamikdash Veha'ovdin* Bo 3:5). The two Bibles in this group are from the earliest of the Iberian Bibles –the Perpignan Bible (Perpignan, 1299, FIGURE 1)²² and the Copenhagen II Bible (Perpignan[?], 1301)²³. The Copenhagen II Bible illustration includes two trumpets of tarnished silver, while the Perpignan Bible shows trumpets of a gray-metallic-like color, which most likely represents the color of untarnished silver. The fact that out of eleven Bible illustrations, only two depict trumpets (18%) made only of silver calls for an explanation. The illustrations in both the Perpignan Bible and the Copenhagen II Bible with silver-only trumpets feature conspicuous eschatological texts surrounding them and, in that, are also different from all the other Bible illustrations I surveyed in this study²⁴.

21. See: Martínez, Jota: *Instrumentarium musical alfonsi, Documentación, estudio, reconstrucción y praxis de los instrumentos musicales representados en la obra de Alfonso X*. Spain, La Imprenta CG, 2021, pp. 106-107.

22. Temple Implements, Perpignan Bible, fol. 12v-13r.

23. Temple Implements, The Copenhagen II Bible, 1301, Copenhagen, Kongelige Bibliotek, cod. Hebr. II, Roussillon (?), fol. 12r.

24. In the Parma Bible, the text written in large letters that surrounds the illustration is based principally on Proverbs and is not eschatological in nature, but the text in micrography (which is harder to read owing to its tiny size) on the two sides of the main surrounding text does have eschatological import.

SILVER AND GOLD TRUMPETS AND GOLD-ONLY TRUMPETS

This group features silver trumpets where some parts are in gold and trumpets that are all gold or gilded. It ignores Maimonides's suggestion that the biblical trumpets did not feature any metals other than silver. As I noted above, the fact that out of the eleven Bible illustrations examined in this study, nine (82%) are not made only of silver, according to Maimonides, demands an explanation.

The nine Bibles in this group are the Duke of Sussex Bible (Catalonia, second half of the fourteenth century)²⁵, the Harley Bible (Catalonia, first half of the fourteenth century)²⁶, the Bible in the Palatine Library (Catalonia, first half of the fourteenth century)²⁷, the Parma Toledo Bible (Toledo, 1277) and the Foa Bible (Catalonia, second half of the fourteenth century), the King's Bible (Solsona, 1384; Figure 4)²⁸, the T 3.8 Bible from the Estense Library in Modena (Catalonia or Roussillon, first quarter of the fourteenth century)²⁹, the M 8.4 Bible, also from the Estense Library (Catalonia or Roussillon, first quarter of the fourteenth century)³⁰, and the First Kennicott Bible (La Coruña, 1476)³¹.

In the Parma Toledo Bible, the earliest of the Iberian Hebrew illuminated Bibles, the trumpets are of tarnished silver but with some gold parts. However, the inscription near them reads, «The two silver trumpets» (based on God's instruction to Moses in Numbers 10:2), and the caption for the ram's horn is, «*shofar teruah*» as it is played together with the trumpets on Rosh HaShanah, a holiday that is called «*yom teruah*» (Leviticus 29:1).

One of the texts surrounding the Parma Toledo Bible, which is in micrography, has eschatological import, yet in the later Foa Bible, the King's Bible, Estense M.8.4, and Estense T.3.8, the texts surrounding the illustrations are not eschatological. An image of the Mount of Olives that has been interpreted as having eschatological import is not included in the early Parma Toledo Bible, but does appear in the later Foa Bible, the Duke of Sussex Bible, the Harley Bible, the Palatine Library Bible, and the First Kennicott Bible.

The Foa Bible features two rams' horns, rather than one. The First Kennicott Bible also shows two rams' horns, one below the other, at about the same height on the page as the adjacent pair of trumpets³². The fact that there are two rams'

25. Temple Implements, Duke of Sussex Bible, British Library, second half of the fourteenth century, London, MS Add. 15250, Catalonia, fol. 4r, accessed January 1, 2017: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=19216>.

26. Temple Implements, Bible, British Library, first half of the fourteenth century, London, MS Harley 1528, Catalonia, fol. 8r, accessed January 1, 2017: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=18805>.

27. Temple Implements, Bible, Biblioteca Palatina, first half of the fourteenth century, Parma, MS Parm 2810, Catalonia, fol. 7v. See: Richler, Benjamin and Beit-Arié, Malachi: *Hebrew Manuscripts in the Biblioteca Palatina in Parma*, Catalogue. Jerusalem, Hebrew University of Jerusalem, Jewish National and University Library, 2001, p. 4.

28. Temple Implements, King's Bible, fol. 4r.

29. Temple Implements, Biblioteca Estense, Modena, MS T. 3.8., fol. 26.

30. Temple Implements, Biblioteca Estense, MS M. 8.4, fol. 10r.

31. Temple Implements, First Kennicott Bible, fol. 121r.

32. Temple Implements, First Kennicott Bible, fol. 121r.

horns here is probably not due to symmetry as in the Foa Bible³³ but rather as the result of a more general recurring characteristic feature of two identical adjacent implements that can be found in this illustration.

The unique inscription adjacent to the trumpet in the King's Bible reads, «With trumpets and the sound of the horn», quoted from Psalm 98:6, which speaks of playing before God the King «With trumpets and the sound of the horn shout ye before the King, the LORD»³⁴. The verse refers to the rejoicing at the End of Days when, according to Psalm 98:7-9, God will judge the nations of the world³⁵. Thus, this inscription associated with the musical instruments has eschatological significance.

A marginal text that refers to musical instruments in the Estense M 8.4 Bible reads, «And this is the altar that is before the Sanctuary and the gold altar to ascend on and the trumpets of *teruah*». The trumpets of *teruah* in Numbers 31:6 are mentioned in the context of revenge on Israel's enemies, in this case, the Midianites.

THE COLORS, SHAPES, AND DECORATION OF THE MUSICAL INSTRUMENTS IN THE IBERIAN HEBREW BIBLES COMPARED WITH THOSE FEATURES IN TWO MEDIEVAL IBERIAN CHRISTIAN ILLUMINATED MANUSCRIPTS

It is well known that Jews used rams' horns in the Middle Ages³⁶, but there are no extant horns from those years³⁷. Regarding trumpets, there is no evidence of them having been used by Jews in medieval Iberia; moreover we have no knowledge about the Jewish use of trumpets anywhere in the medieval period³⁸.

To determine whether the musical instruments imaged in the Iberian Hebrew Bibles have parallels in medieval Iberian Christian art, I turn to two Christian manuscripts from that period. There is an image of two long trumpets with rings around them in the contemporary Iberian *Cantigas de Santa Maria Codex E*³⁹. The *Cantigas* is a collection of more than 400 songs, some with musical notation, dedicated to the Virgin Mary and dated to the time of King Alfonso X (1221-1284), who ruled over Castile, León, and Galicia. Some scholars ascribe the composition of this collection to Alfonso himself. While that is subject to some debate, the king clearly had some influence on the collection⁴⁰.

33. *Ibidem*.

34. English translation of the Bible according to JPS 1917 version.

35. Also, according to Maimonides, who suggested that Psalm 98, deals with the End of Days. See Maimonides, *Mishneh Torah, Zemanim, Hilchot Shofar ve-Sukkah ve-Lulav*, 1:2.

36. Montagu, Jeremy: «Shofar», *Grove Music Online. Oxford Music Online*, accessed October 8, 2017, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25658>.

37. Braun, Joachim: «Biblical Instruments: Shofar», *Grove Music Online. Oxford Music Online*, accessed October 8, 2017, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52983>.

38. Montagu, Jeremy: *op. cit.*

39. *Cantigas de Santa Maria (Codex E)*, Biblioteca de El Escorial, c. 1280-1284, Madrid, B. I. 2., Castile and León, <https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/rbme/item/11338#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1471%2C0%2C6120%2C4425>.

40. Sage, Jack: «Alfonso el Sabio»: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, accessed October 10, 2017, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00554>.

The writing and illustration of *Cantigas de Santa Maria Codex E* began a few years before 1284 and was completed toward the end of that year⁴¹. All of its forty illustrations, with an additional illustration in the prologue, feature musicians playing various instruments, which is unlike the images in the Iberian Hebrew Bibles, where there are no human figures, so the instruments are obviously not being played.

The illustration for Cantiga 320 has pictures of two men wearing caps sitting together on a golden throne and blowing gold trumpets (FIGURE 5)⁴². Further, the absence of holes for playing more than one note, as seen in the illustration for Cantiga 320, is typical of the trumpets in the Iberian Hebrew Bibles.



FIGURE 5. *CANTIGAS DE SANTA MARIA CODEX E*: TRUMPET PLAYERS, CANTIGA 320. El Escorial, MS B.1.2, 286r

There is a small triangular flag showing a rampant lion on a light background and three towers against a dark background on each of the two trumpets in Codex E, which represented Alfonso's kingdom. These flags highlight the difference in function between the trumpets here and those imaged in the Iberian Hebrew Bibles, for in the *Cantigas*, the trumpets are to be played before a king, whereas in the Bibles, they are meant to be played before God.

41. On the dating of this manuscript, see Ferreira, Manuel Pedro: «The Stemma of the Marian Cantigas: Philological and Musical Evidence», *Cantigueiros*, 6 (1994), pp. 71-72.

42. Two Seated Men Blowing Trumpets, *Cantigas de Santa Maria (Codex E)*, Biblioteca de El Escorial, c. 1280-1284, Madrid, MS. I. 2., Castile and León, Poem no. 320.

The shape of the trumpets in the Iberian Hebrew Bibles might have been influenced by Islamic or Christian medieval instruments⁴³. Nevertheless, the fact that the number of trumpets being played in Codex E (i.e., two) is the same as their number in the Bibles is probably coincidental, as two musicians are depicted playing various instruments in nearly all the *Cantigas Codex E* illustrations.

From an organological point of view, the trumpets in the medieval Iberian Hebrew illustrations are similar to contemporary Christian Iberian instruments (such as those in Cantiga 320).

Textual evidence from the time of Alfonso X and later suggests that trumpets like those depicted here were usually played in pairs (or in an even number) of instruments. Recently, a modern reconstruction was created based on medieval trumpets that were discovered in England and France. Their sound has been described as fairly bright and straight, with great impact, without being too loud but with a certain sweetness⁴⁴.

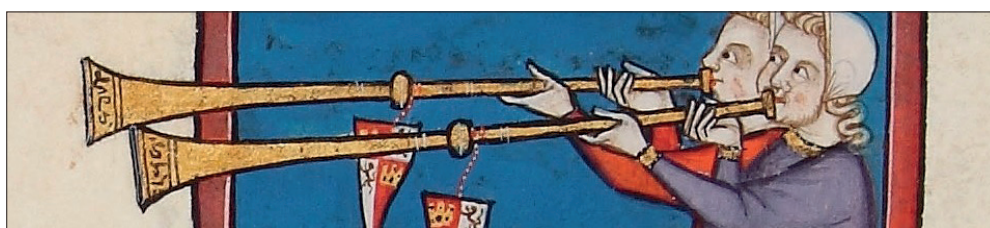


FIGURE 6. *CANTIGAS DE SANTA MARIA CODEX E*: TRUMPET PLAYERS (DETAIL), CANTIGA 320. El Escorial, MS B.1.2, 286r

Regarding the inscription on the strip surrounding the bells of the instruments in Cantiga 320, I suggest, for the first time ever here, that some of the letters might be Hebrew and that they might actually spell out a word (FIGURE 6).

On the first trumpet, it is written:

[מ]לחמ[ה]

And on the other:

[ה]משה⁴⁵

43. Bowles, Edmund E., «Iconography as a Tool for Examining the Loud Consort in the Fifteenth Century», *Journal of the American Musical Instrument Society* 3 (1977), p. 104, fn. 11.

44. See the words of Javier Martos (2021) quoted by Martínez, Jota: *op. cit.*, p. 105. It should be kept in mind that the reconstruction of the medieval trumpets was based on instruments that were not found in Iberia.

45. It seems to me that the inscription here was most likely done by someone who was not a native Hebrew-speaker, which might account for the somewhat inexact shapes of some of the letters here. We should also remember that most likely the script here is physically tiny and so it was possibly hard for the illustrator to be exact here. Also, I am less certain as to the identification of the word (משה) inscribed on the second trumpet. Perhaps this identification of the second inscription and its letters (including one of the *mems* (מ)) should be reexamined by future scholars.

I suggest that the letters that are uppermost or lowermost in the inscription include unintelligible letters because in those places the shape of the conical bell is curved, and there, the illustrator could not see reliably or decipher the exact letters, which could explain the strange letters-signs on those parts of the conical bells.

which suggests two of their functions by Alfonso X and other rulers: war and celebrations (feasts)⁴⁶. The idea of using the trumpets in war links the instruments in Codex E, which are adorned with the flags of Alfonso's kingdom, to those that Moses created at God's command: «For the trumpets of Moses were said to serve also in war (Num. 10:9)». Thus, I suggest that the Cantigas feature an ancient Jewish musical tradition described in the Hebrew Bible text.

Further, from the organological perspective, the ram's horn that appears in the Iberian Hebrew Bibles has a parallel in the *Cantigas de Santa Maria Codex E* (FIGURE 7, Cantiga 270). However, it is likely that the two instruments depicted in in Codex E are olifants, which resemble the Jewish ram's horns in shape and color but are significantly larger⁴⁷. Olifants were obviously made of costlier and rarer materials than the medieval Jewish ram's horns and, therefore, were most likely more appropriate to be played for a king. Olifants were used in the Middle Ages for signaling in war, in a way similar to the use of the ancient ram's horn in the Bible (Num. 10:2-10), for example, as described in the *Song of Roland* or in accounts of their use in Fife in modern-day Scotland⁴⁸. There are two olifants in Codex E, which is unlike the usual representations in most of the Iberian Hebrew Bibles, which feature only one ram's horn.. This might be because most of the Codex E illustrations image two musicians with their instruments.

Again, from organological considerations, the rams' horns in some of the Iberian Bibles manuscript illustrations shaped differently than those depicted in ancient Jewish art and are as well different from the ram's horns in use today. For example, in some medieval depictions, they seem to have enlarged mouthpieces. This might be because in the tenth century, a ram's horn, like Christian horns at times, was constructed with an enlarged mouthpiece made of the same material⁴⁹. See, for example, the ram's horn in the Perpignan Bible and in medieval Ashkenaz⁵⁰, which was also the way the olifants in Codex E were depicted.

We cannot know at this time how the enlarged mouthpiece influenced the tone of the Jewish ram's horn as the illustrations do not give us any information as to their shape and what was inside those mouthpieces. As for the tones produced by the rams' horns, as far as we know, they were limited to a fundamental sound and possibly some harmonic notes, depending on the position of the blower's lips and the dexterity of the player⁵¹.

46. For textual sources suggesting that medieval trumpets were used for exactly such purposes, see: Martínez, Jota: *op. cit.*, p. 103. Visual sources on the use of trumpets in war can also be found in Martínez, Jota: *op. cit.*, pp. 106-107.

47. *Idem*, p. 108.

48. «Musical Horn; Oliphant». British Museum, accessed May 20, 2022, https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1979-0701-1.

49. Martínez, Jota: *op. cit.*, pp. 108-109. The players of the olifants in Codex E have moustaches, but the significance of these is not clear.

50. See Avraham's Ashkenazi Mahzor, Modean, Estense Library, Alpha W.8.5 (Or. 81), fol. 126v.

51. Martínez, Jota: *op. cit.*, p. 110.



FIGURE 7. CANTIGAS DE SANTA MARIA, CODEX E: HORN PLAYERS, CANTIGA 270. El Escorial, MS B.I.2, 243v

Peter Comestor's *Historia Scholastica* is another medieval Christian Iberian manuscript that features an illustration of trumpets with a ram's horn (FIGURE 8)⁵². It also includes implements similar in shape to those in the Iberian Hebrew Bibles. In the illustration from left to right we see the menorah, the showbread table, the Ark of Covenant, the veil, the trumpets with a ram's horn, and the sacrificial altar (with a ram for sacrifice on top, most likely referring to Jesus as Agnus Dei).

It has been suggested that Comestor used the Temple images but figured them according to St. Paul's Christian interpretation, and might have depicted Jesus as the Agnus Dei, implying that his sacrifice replaced the sacrifices of animals in the Jewish Temple⁵³.

52. Comestor, Peter: *Historia Scholastica*, Madrid, Biblioteca Nacional, Reservado 199 (1300), accessed March 1, 2022, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000015395&page=15>.

53. Frojmovic, following Nordström, contends that the image here is according to Paul, who suggested the jar of Manna and Aaron's rod were inside the Ark of the Covenant. Frojmovic, Eva: *op. cit.*, pp. 122-124; Nordström, Carl-Otto: «The Temple Miniatures in the Peter Comestor Manuscript in Madrid (Bibl. Nac., Cod. Res. 199)», in *Horea Saederblomiana*, 6 (1964), pp. 54-81.

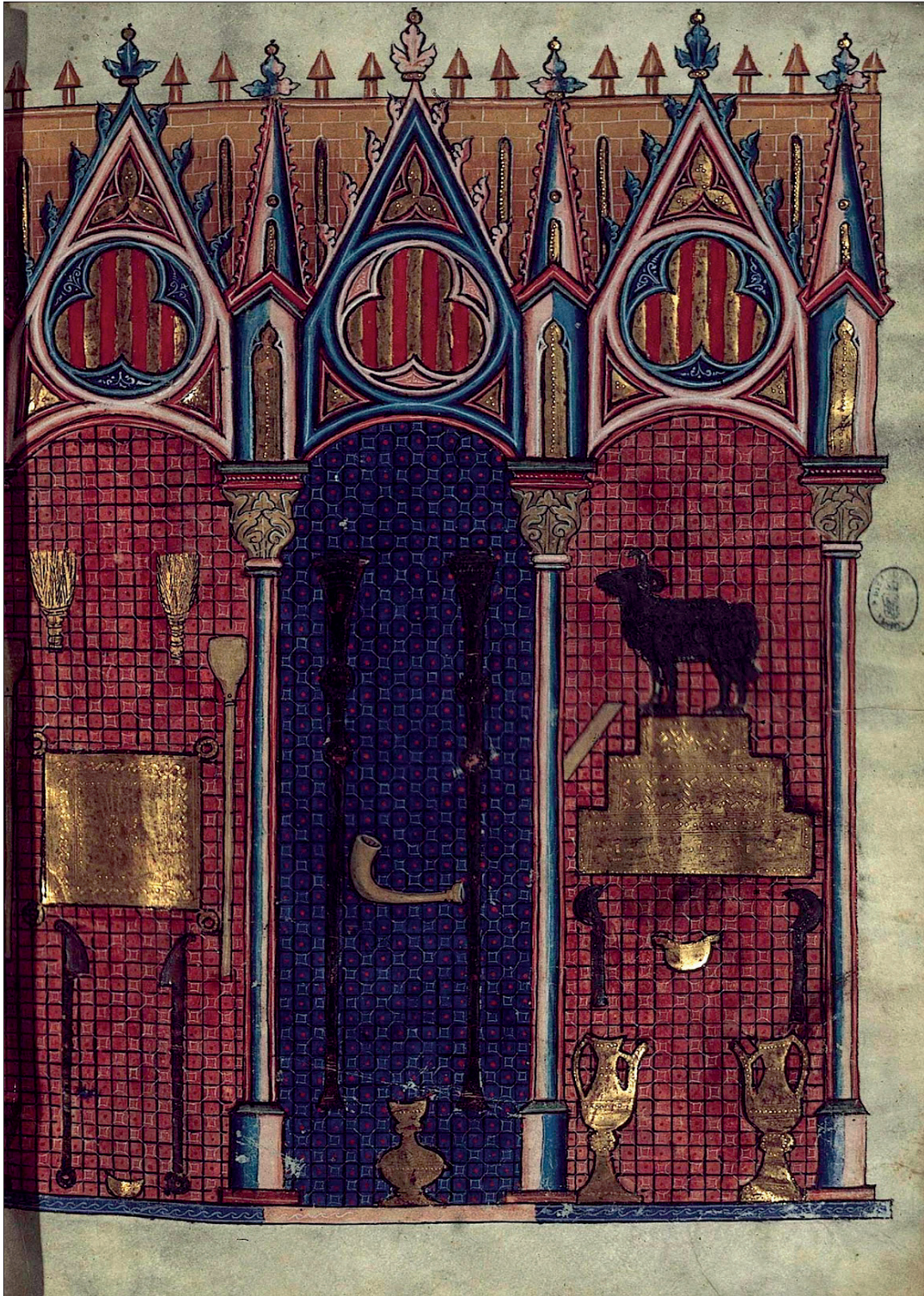


FIGURE 8. PETER COMESTOR'S *HISTORIA SCHOLASTICA*: TEMPLE IMPLEMENTS. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Reservado 199, 15

TRUMPETS AND RAMS' HORNS TOGETHER IN THE IBERIAN HEBREW BIBLES, ACCORDING TO JEWISH SOURCES

Turning from the issue of colors to the choice of implements, we observe that the relevant illustrations in all eleven Iberian Hebrew Bible surveyed in this study feature two trumpets and a ram's horn (or horns). In the Mishnah (Rosh Hashana 3:3)⁵⁴, trumpets and a ram's horn are said to have been played together in the Temple during Rosh Hashanah, but that is mentioned only once in the Bible in Psalm 98:6 and is quoted directly in only one of the Iberian Hebrew Bible illustration texts. The Talmud notes that when the Temple still stood, trumpets and the shofar were not played together outside its precincts⁵⁵. Further, the Babylonian Talmud notes that after the Temple was destroyed, Jews stopped playing trumpets and used only the ram's horn⁵⁶. The reason that Jews did not play the trumpets in the Middle Ages is explained, or excused, by Maimonides, following the Talmud, which suggests that Jews were not allowed to play the trumpets outside the Temple (Maimonides, Mishneh Torah, Hilchot Shofar Ve-Sukkah Ve-Lulav, 1:2).

The blowing of just ram's horn without the trumpets on Rosh Hashanah, specifically in the Middle Ages, is reflected in Ashkenazi illustrations as having a magical function and force to ward off evil (Satan)⁵⁷ at that time of the year.

There are other medieval exegetical traditions that counter the suggestions of the Talmud and Maimonides, saying that the trumpets and ram's horn were played together on Rosh Hashanah in the Temple. For example, in both *Sifri Zutta Numbers 10:10* and *Yalkut Shimoni* (Torah, Beha'alotcha), we read that the trumpets alone were played on Rosh Hashanah⁵⁸. Thus, we can assume that the depictions of the ram's horn together with the trumpets among the Temple implements in the Iberian Hebrew Bibles are in accord with the opinion in the Mishnah rather than the later contrary opinions.

In light of the above conclusion, it seems that displaying the Temple's trumpets and ram's horn together here, which is a unique feature of the Iberian Hebrew Bibles, at least those dated to the Middle Ages, demands an explanation. Also demanding an explanation is the golden, or partially golden, color of the trumpets since this contradicts the Mishnah (Rosh Hashanah 3:3) and Maimonides, where we read that the trumpets had to be made only in silver (Maimonides, Mishneh Torah, Hilchot Kley Hamikdash Veba'ovdin Bo 3:5). Strangely enough, these two unique features have not been dealt with in the scholarly literature.

54. And later in the Babylonian Talmud, Rosh HaShanah, 27:1f.

55. Babylonian Talmud, Rosh HaShanah, 27:1f

56. Babylonian Talmud, Arakhin, 3:2.

57. Rodov, Ilia: «Dragons: A Symbol of Evil in Synagogue Decoration?» *Ars Judaica*, 1 (2005), pp. 70-71.

58. Weiss, Zeev and Netzer, Ehud: *Promise and Redemption: A Synagogue Mosaic from Sephoris (Havtahah ve-geulah: psefas beit-ha-kneset me-tzipori)*. Jerusalem, Israel Museum, 1996, p. 22 (in Hebrew).

EXPLANATION OF THE IBERIAN TEMPLE ILLUSTRATIONS' UNIQUE FEATURES

The above-mentioned unique features of the musical instruments in the Iberian Hebrew Bible illustrations might be explained in connection to Jewish medieval eschatological perceptions.

Most likely, the main reason for depicting the trumpets in gold was the notion of a *hiddur mitzvah*, the beautification of a mitzvah. Such beautification could have been a way to suggest that although the Bible says the Temple implements were made from cheaper metals, those for the future Temple at the End of Days will be made of gold or will, at least, be gilded. For example, such a beautification of a mitzvah is described by Maimonides in connection with the building of the future Temple. In Maimonides's *Mishneh Torah*, it is written: «And it is a mitzvah, of the best, to fortify the building... and it is glorified and beautified according to its capability: if possible, they cover it all with gold, and to make more in doing is a mitzvah»⁵⁹. Similarly, in the King's Bible, for example, the fire pans (*mizrakot*) are of gold, as suggested by Maimonides as beautification of a mitzvah in gold.

Further, it seems that the explanation for the unique features of the musical instruments in the Iberian Hebrew Bible illustrations can also be found in the dialogue between the Jews and their Christian kings in medieval Christian Iberia. Looking at the text of the *Cantigas de Santa Maria Codex E*, which includes music, we find stories about evil Jews who attacked the Christian religion⁶⁰. Specifically in Cantiga 6, a Jew kills a Christian boy who sings beautifully «Gáude Virgo María», perhaps because he objects to the content of his songs, or he is jealousy of the beautiful music being sung, a relevant theme since the cantigas contain a lot of musical notated pieces. The reason for such jealousy is perhaps in accordance with the medieval Christian accusation of Jews as possessing no music but rather noise⁶¹.

The depiction of the trumpets and horn together in the Iberian Hebrew Bible illustrations could conceivably be perceived as a response to such harsh allegations⁶², since the trumpets and the ram's horn together suggest that medieval Jews continued one custom of the ancient Jewish Temple (i.e., the playing of the ram's horn) while the Christian kings continued another (the playing of trumpets). Furthermore, as the appearance of the trumpets and horn together in the Temple is based on Psalm 98, which suggests playing before God as one plays before a king, it might have been appropriate in light of this psalm for medieval kings to have two trumpets played before them as it was said that the Jews played before God.

59. Maimonides, *Mishneh Torah, Avodah, Hilchot Beit Ha-Bechira* 1:11 (the author's translation).

60. Offenberg, Sara: «Isaac Ibn Sahula and King Alfonso X: Possible Connections between the book *Meshal Haqadmoni* and the *Cántigas de Santa Maria*», *Arts and Social Sciences Journal*, 5:2 (2014), pp. 1-7. Patton, Pamela A.: *Art of Estrangement: Redefining Jews in Reconquest Spain*. University Park, PA, Penn State University Press, 2012, pp. 143-145.

61. Patton, Pamela A.: *Art of Estrangement*, pp. 155-157. HaCohen, Ruth: *The Music Libel Against the Jews*. New Haven, Yale University Press, 2013, 532 pp.

62. It has been suggested that also the Jewish Iberian book *Meshal Haqadmoni* (Proverbs of the Ancients) was written to counter similar allegations about Jews in the Cantigas. See Offenberg, Sara: *op. cit.*, pp. 1-7.

Indeed, in Codex E, we find an illustration of two golden trumpets being played before Alfonso X; we can be certain of that as both have his flag attached. I suggest that it is conceivable that the trumpets depicted in the Iberian Hebrew Bible illustrations are in gold, or at least gilded, because Alfonso X owned two such golden or gilded horns and had them played before him and most likely before his descendants and other Iberian medieval kings. There are several possible reasons for the fact that we find no such depictions of golden or gilded trumpets alongside ram's horns in Ashkenazi manuscript illustrations. For example, Jews in Ashkenaz might have had a less positive attitude toward musical instruments⁶³; perhaps they did not think that pointing to shared musical roots with their rulers had any chance of ameliorating their attitude toward Jews; maybe they wanted an artistic style that would be different from that of the Iberian Jews; among others. The reasons for this difference between Iberian medieval Jewish art and Ashkenazi Jewish art of that time should perhaps be analyzed in future studies.

CONCLUSIONS

I have suggested that the depictions of trumpets in the Iberian Hebrew Bibles can be divided into two general groups based on their colors, one characterized by the illustrations with only silver trumpets and the other of trumpets with some, or all, gold color.

I have further demonstrated that as far as their shape, color, and decoration are concerned, the musical instruments portrayed in the Iberian Hebrew Bibles are like those in the *Cantigas de Santa Maria Codex E*, a major Christian manuscript from the same time and place as well as those in the contemporaneous Iberian manuscript of Peter Comestor's *Historia Scholastica*.

Regarding the import of both the musical and nonmusical implements depicted in the illustrations; it has been suggested that the trumpets and rams' horns have a possible eschatological meaning, based on the eschatological texts surrounding some of the illustrations, as well as the depictions of the Mount of Olives in others.

The trumpets and ram's horn appear in proximity in the Iberian Hebrew bibles. I suggest that their appearance together is a unique feature in Jewish art. Also noteworthy is the fact that most of the trumpets have some gold or are entirely of gold or are gilded whereas the Temple's and Tabernacle's trumpets were specifically said to be made of silver.

A possible explanation of these two features is that Iberian Jews attempted to associate their music with that of the court of King Alfonso X and his heirs (as well as other Iberian medieval kings) and the illustrations suggest that they and the king had shared musical roots. It is also evident from the trumpets depicted in Codex E that Alfonso X had connected himself and his royal lineage with the

63. Shaked, Guy: «The Jewish Attitude towards the Playing of Music in the Tripartite Mahzor», *Cogent Arts & Humanities*, 7:1 (2020), DOI: <https://10.1080/23311983.2020.1740539>.

Temple (and Tabernacle) trumpets because, on the one hand, they have Alfonso X's flags hanging from them thus connecting them to his court, while, on the other hand, Hebrew inscription(s) connect them to the ancient biblical functions of the trumpets. The fact that Alfonso X's royal trumpets in the Codex E are gold might explain the use of gold for most of the trumpets in the Iberian Bible illustrations. As to why the trumpets and rams' horns appear together only in Iberian Jewish art and not elsewhere although there may have been kings who had trumpets played before them elsewhere in medieval Europe, remains, for now, an open question for further research to try and solve.

REFERENCES

- Bowles, Edmund E.: «Iconography as a Tool for Examining the Loud Consort in the Fifteenth Century», *Journal of the American Musical Instrument Society* 3 (1977), pp. 100-121.
- Braun, Joachim: «Biblical Instruments: Shofar», *Grove Music Online. Oxford Music Online*, accessed October 8, 2017, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52983>.
- Ferreira, Manuel Pedro: «The Stemma of the Marian Cantigas: Philological and Musical Evidence», *Cantigueiros*, 6 (1994), pp. 58-98.
- Frojmovic, Eva: «Messianic Politics in Re-Christianized Spain: Images of the Sanctuary in Hebrew Bible Manuscripts», in *Imagining the Self, Imagining the Other: Visual Representation and Jewish-Christian Dynamics in the Middle Ages and Early Modern Period*, ed. Eva Frojmovic. Leiden, Brill, 2002, pp. 111-117.
- Grossberg, Asher: «Zecher la-mikdash be-batey kneset kdumim», *Tchumin*, 15 (1994/1995) pp. 461-488.
- Gutmann, Joseph: «The Messianic Temple in Spanish Medieval Hebrew Manuscripts», in *The Temple of Solomon, Archaeological Fact and Medieval Tradition in Christian, Islamic and Jewish Art*, ed. Joseph Gutmann. Missoula, MN, Scholars Press, 1976, pp. 127-128.
- Gutmann, Joseph: «When the Kingdom Comes: Messianic Themes in Medieval Jewish Art», *Art Journal*, 27/2 (1967/1968), pp. 168-175.
- HaCohen, Ruth: *The Music Libel Against the Jews*. New Haven, Yale University Press, 2013.
- Hüttenmeister, Gil: «Synagogue and Beth Ha-Midrash and Their Relationship» («Beit ha-kneset ve-beit ha-midrash vеха-zika benehem»). *Cathedra*, 18 (1981), pp. 37-49.
- Kogman-Appel, Katrin: «Hebrew Manuscript Painting in Late Medieval Spain: Signs of a Culture in Transition», *The Art Bulletin*, 84/2 (June 2002), pp. 246-272.
- Kogman-Appel, Katrin: *Jewish Book Art Between Islam and Christianity: The Decoration of Hebrew Bibles in Medieval Spain*. Leiden, Brill, 2004.
- Kogman-Appel, Katrin: «The Messianic Sanctuary in Late Fifteenth-Century Sepharad: Isaac de Braga's Bible and the Reception of Traditional Temple Imagery», in *Between Jerusalem and Europe*. Leiden, Brill, 2015, pp. 233-254.
- Maimonides: *Mishneh Torah hu ha-yad ha-hazaqa lerabbenu Moshe ben Maimon: Sefer Hashoftim: Hilkhoh melakhim umilhamot*. Jerusalem, Mercaz Harav, 1957.
- Martinez, Jota: *Instrumentarium musical alfonsi, Documentación, estudio, reconstrucción y praxis de los instrumentos musicales representados en la obra de Alfonso X*. Spain, La Imprenta CG, 2021.
- Montagu, Jeremy: «Shofar», *Grove Music Online. Oxford Music Online*, accessed October 8, 2017, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25658>.
- Narkiss, Bezalel: «Pagan, Christian, and Jewish Elements in the Art of Ancient Synagogues», in *The Synagogue in Late Antiquity*. Philadelphia: American Schools of Oriental Research, 1987, pp. 183-188.
- Nordström, Carl-Otto: «The Temple Miniatures in the Peter Comestor Manuscript in Madrid (Bibl. Nac., Cod. Res. 199)», *Horea Saederblomiana*, 6 (1964), pp. 54-81.
- Offenberg, Sara: «Isaac Ibn Sahula and King Alfonso X: Possible Connections between the book *Meshal Haqadmoni* and the *Cántigas de Santa Maria*», *Arts and Social Sciences Journal*, 5:2 (2014), pp. 1-7.

- Ovadia, Asher: *Mosaic Art in Ancient Synagogues in Israel from the 4th to the 7th Centuries* («*Omanut ha-psefas be-batey kneset atikim be-eretz-israel meha-me'a ha-revi'it ad ha-me'a ha-shvi'it*»). Tel Aviv, Tel Aviv University Press, 1993.
- Patton, Pamela A.: *Art of Estrangement: Redefining Jews in Reconquest Spain*. University Park, PA, Penn State University Press, 2012.
- Revel-Neher, Elisabeth: *Le témoignage de l'absence: les objets du sanctuaire à Byzance et dans l'art juif du XI^e au XV^e siècles*. Paris, De Boccard, 1998.
- Richler, Benjamin; Beit-Arié, Malachi: *Hebrew Manuscripts in the Biblioteca Palatina in Parma*, Catalogue. Jerusalem, Hebrew University of Jerusalem, Jewish National and University Library, 2001.
- Rodov, Ilia: «Dragons: A Symbol of Evil in Synagogue Decoration?» *Ars Judaica*, 1 (2005), pp. 63-84.
- Sage, Jack: «Alfonso el Sabio», *Grove Music Online. Oxford Music Online*, accessed October 10, 2017, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00554>.
- Shaked, Guy: «The Jewish Attitude towards the Playing of Music in the Tripartite Mahzor», *Cogent Arts & Humanities*, 7:1 (2020), DOI: <https://10.1080/23311983.2020.1740539>.
- Weiss, Zeev and Netzer, Ehud: *Promise and Redemption: A Synagogue Mosaic from Sepphoris (Havtahah ve-geulah: psefas beit-ha-kneset me-tzipori)*. Jerusalem, Israel Museum, 1996.

DOSSIER

**EL «EFECTO GUGGENHEIM», 25 AÑOS DESPUÉS.
LOS MUSEOS Y SU PAPEL EN DISTRITOS CULTURALES**

Editado por Jesús Pedro Lorente y Natalia Juan

**THE «BILBAO EFFECT», 25 YEARS LATER.
MUSEUMS AND THEIR ROLE IN CULTURAL DISTRICTS**

Edited by Jesús Pedro Lorente and Natalia Juan

EL EFECTO GUGGENHEIM, EN SU 25 ANIVERSARIO

THE BILBAO EFFECT, ON ITS 25TH ANNIVERSARY

Jesús Pedro Lorente¹ y Natalia Juan²

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.10.2022.34388>

Aunque el entusiasmo dominante haya puesto sordina a las críticas, hasta las virtudes más ensalzadas de este museo siguen siendo objeto de controversia, pues muchos opinan que su espectacular arquitectura se impone a los contenidos artísticos, de los cuales cada cual habla en función de lo que se topa en su visita, que en general poco tiene que ver con lo que se había prometido en origen, pues apenas se muestran fondos de la colección Guggenheim neoyorquina. Las cifras de público y las abultadas cuentas del retorno económico alimentaron durante decenios un alegre triunfalismo, revertido por la pandemia de 2020 y la crisis actual, que han puesto en cuestión la continuidad de las estrategias de revitalización urbana basadas en el turismo internacional, quizá insostenibles desde el punto de vista socio-ambiental y con los objetivos ODS en la mano. El caso es que hoy en día el Museo Guggenheim de Bilbao sigue dando que hablar y si de algo no cabe duda es de su palmario éxito como fenómeno mediático. Desde su inauguración en 1997, e incluso antes, ha hecho correr ríos de tinta. Al poco de cumplir poco más de cinco años de vida ya había sido citado más de cien millones de veces en los medios de comunicación, y al cabo del primer decenio ya se contabilizaban más de 10.000 artículos periodísticos internacionales, pues más del 60% correspondían a la prensa extranjera³.

Precisamente los *mass media* consagraron la expresión «efecto Guggenheim» o su equivalente en inglés, *Bilbao effect*, que se ha hecho habitual también en la abundante bibliografía sobre este museo, al que se han dedicado algunos libros muy destacables por sus análisis críticos⁴. Tampoco han sido pocas las publicaciones sobre la regeneración urbana de Bilbao, que igualmente cuenta con una excelente

1. Universidad de Zaragoza. C. e.: jpl@unizar.es; ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-4500-5182>>

2. Universidad de Zaragoza. C. e.: natajuan@unizar.es; ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-2506-6503>>

3. Del Cerro, Gerardo: *Bilbao on the World Map. Basque Pathways to Globalization*. Londres: Elsevier, 2006, pp. 102-103.

4. Tellitu, Alberto; Esteban, Iñaki y González Carrera, José Antonio; *El milagro Guggenheim. Una ilusión de alto riesgo*. Bilbao: El Correo, 1997; Zulaika, Joseba: *Crónica de una seducción: El Museo Guggenheim de Bilbao*. San Sebastián: Nerea, 1997; Frías Sabardoy, María Antonia: *Arquitectura y percepción: el Museo Guggenheim de Bilbao*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2001; Merino González, José Luis: *Guggenheim, arquitectura y arte*. Bilbao: Ayuntamiento, 2003; Zulaika, Joseba: *Guggenheim Bilbao Museoa: Museums, Architecture, and City Renewal*, Reno, University of Nevada Press, 2003; Guasch, Anna Maria & Zulaika, Joseba: *Learning from the Guggenheim*, Reno, University of Nevada Press, 2005 (existe edición en español, publicada por Akal en 2007); Esteban, Iñaki: *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*. Barcelona: Anagrama, 2007.

monografía⁵ y es un lugar común en esos estudios insistir en que el renacer de la ciudad ha sido el resultado de múltiples actuaciones, así que en realidad el museo no ha producido ningún «milagro», sino que más bien habría sido como la guinda que corona el pastel. Por eso han fracasado tantos intentos de emular en otros lugares el «efecto» designado con su nombre. En puridad, esa designación debería usarse para hacer referencia a lo único que con toda seguridad sí ha generado el museo: atención pública. Posiblemente ningún otro museo había suscitado tantas reacciones, que todavía siguen agitando las aguas, sobre todo en lo que respecta a la arquitectura de Frank Gehry y su influencia, o a los ya aludidos debates sobre revitalización urbana, e incluso hay un incesante surtido de estudios en los que se traza un paralelismo con alguna otra institución museística y su respectivo entorno; pero con el paso del tiempo sería conveniente un ejercicio de distanciamiento crítico que revisase con más amplia mirada este experimento museístico tan célebre y la pertinencia de su «efecto» cultural⁶.

Por eso, al cumplirse un cuarto de siglo, hemos querido conmemorar la efeméride invitando a reflexionar, desde el privilegiado mirador brindado por *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, acerca del impacto de un museo que tantas veces ha sido descrito como «buque insignia» de la revitalización bilbaína, pero que también se ha convertido para muchos en el referente de un cambio de paradigma en el sistema artístico y cultural gestado en el nuevo milenio. Ese era el tema monográfico que propusimos a la revista desde el proyecto de investigación *Distritos culturales de museos, galerías, establecimientos y paisajes urbanos patrimoniales* (PGC2018-094351-B-C41), financiado por la AEI con fondos FEDER desde 2019 a 2022. Sus IPs, Jesús Pedro Lorente y Natalia Juan, nos sentimos muy honrados de coordinar este dossier, que combina artículos escritos por miembros de nuestro equipo con un contrapunto de otras voces críticas sobre la repercusión del Guggenheim-Bilbao en el sector artístico, las filiaciones con la identidad local, los ideales museológicos y concepciones museográficas que ha propiciado, así como su repercusión e interinfluencias internacionales... Muchos fueron los autores que respondieron a nuestra convocatoria pública, así que el proceso de selección no ha sido fácil, pero en cambio su ordenamiento en estas páginas responde a una estructuración que desde el principio tuvimos muy clara los coordinadores, pues nos ha parecido lo más lógico expandir en círculos concéntricos esta mirada panorámica, comenzando dentro del propio museo para considerar después su impacto en Bilbao, en el País Vasco, en el Golfo de Vizcaya, y en otras latitudes.

No obstante, casi ha sido una osada declaración de principios empezar este dossier sobre el Guggenheim-Bilbao analizándolo por dentro, pues apenas nos

5. Esteban, Marisol: *Bilbao, luces y sombras del titanio. El proceso de regeneración del Bilbao Metropolitano*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2000.

6. Baniotopoulou, Evdokia: «Art for whose sake? Modern art museums and their role in transforming societies: The case of the Guggenheim Bilbao», *Journal of Conservation and Museum Studies*, 7 (2001), pp. 1-5; Vozmediano, Elena: «El Guggenheim Bilbao, después del "efecto"». *RdL, Revista de Libros*, 11 (2008), pp. 1-17; Notario, Álvaro: «Dentro y fuera del cubo blanco. Las consecuencias del Guggenheim Bilbao como modelo turístico en el siglo XXI. Reflexiones en torno a la arquitectura de museos», *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, Vol. 20 n° 2 (2022), pp. 329-340.

habían llegado artículos sobre sus contenidos y actividades. Es lo primero en lo que se suelen fijar los analistas de cualquier otro museo; pero en este caso siempre se ha dedicado una atención preferente al esplendoroso contenedor y a la repercusión de puertas hacia afuera. Y sin embargo, son muchos los aspectos en los que esta institución ha constituido un nuevo modelo museístico, también por dentro. No sólo en su discurso museográfico, tan típicamente posmoderno, pues propone múltiples itinerarios, sin privilegiar un hilo narrativo⁷, sino además por ser pionera en el contexto español en introducir espacios didácticos para la reflexión intercalados en cada exposición, e incluso también en los pasillos entre las salas dedicadas a la colección permanente, con fotografías y textos interpretativos que nos interpelan con preguntas⁸. Por otro lado, a los historiadores del arte nos interesa entre otras cosas destacar la apertura mental que el museo bilbaíno siempre ha mostrado hacia manifestaciones artísticas fuera del molde de las artes plásticas tradicionales, pues ha programado exposiciones sobre coches, motocicletas, la ropa u otras artes del diseño, ha reservado una sala llamada *Film&Video* para exponer creaciones audiovisuales, ha experimentado con video mapping e intervenciones sonoras/musicales... Sobre esto último nos ofrece una estupenda recapitulación la musicóloga Marina Hervás Muñoz, profesora de Historia y Ciencias de la Música en la Universidad de Granada, en un excelente análisis que resume el intenso recorrido del Guggenheim Bilbao auspiciando la música en múltiples frentes, destacadamente para la consagración institucional de compositores contemporáneos, o para atraer nuevos públicos a través de conciertos de música clásica, jazz, u otros estilos tanto en el atrio como en la cafetería e incluso en el exterior del edificio.

A partir de ahí, pasamos a analizar el impacto del Museo Guggenheim Bilbao en un primer círculo concéntrico, limitado a la ciudad y su *hinterland*. Como queda dicho, la bibliografía al respecto es abrumadora, siendo buena muestra el más de un centenar de artículos académicos recogidos, con enlace a su respectivo PDF, en el portal web *Scholars on Bilbao* <http://scholars-on-bilbao.info/index.php>. Han sido muchísimos los estudios encargados para demostrar la extraordinaria regeneración de Bilbao y el País Vasco, con cifras de beneficios e inversiones, con el consiguiente debate académico en ese campo disciplinar. Ahora bien, la profesora de economía Beatriz Plaza Inchausti, posiblemente la autora más influyente y citada en este terreno, ya firmó hace años, con otros dos expertos, un inspirador artículo en el que invitaba a reconsiderar el «efecto Guggenheim» desde el punto de vista de la escena artística local⁹. Siguiendo sus pasos, ofrecemos a continuación dos artículos que se centran en círculos culturales de proximidad. Al parecer no han sido muchos los artistas autóctonos a los que ha dado visibilidad este museo vasco-americano, ni apenas han tenido tratos con él directamente las galerías de

7. Klonk, Charlotte: *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2009, p. 206.

8. Lorente, Jesús Pedro: *Reflections on Critical Museology. Inside and Outside Museums*. Londres-Nueva York: Routledge, 2022, p. 35.

9. Plaza, Beatriz, Tironi, Manuel, Haarich, Silke N.: «Bilbao's art scene and the 'Guggenheim effect' revisited», *European Planning Studies*, 17/11 (2009), pp. 1711-1729.

arte y centros expositivos o formativos bilbaínos. Pero, sin duda, ha dado impulso al panorama artístico en la ciudad, tanto en su vecindario como también en otros distritos culturales alternativos, según el artículo de Almudena Caso, doctoranda adscrita con contrato de Formación del Personal Investigador al citado proyecto PGC2018-094351-B-C41. El siguiente ensayo está firmado por otro miembro del equipo, Iñaki Díaz Balerdi, junto con su colega Iñaki Arrieta, dos profesores de la Universidad del País Vasco y eminentes museólogos, que nos ofrecen una perspicaz revisión, cuyo punto de mira se amplía a los demás museos vascos, muchos de los cuales han soñado con replicar -a escala- el éxito del Guggenheim de Bilbao.

Tampoco en otros lugares se han producido resultados milagrosos tras el impulso de emulación que ha marcado tendencia en los museos del último cambio de siglo. Del mismo modo que al filo de 1800 toda Europa quería tener su remedo del Louvre, todo el mundo quiso su equivalente al Guggenheim en torno al año 2000. Al análisis de diversos aspectos de esta Guggenheim-manía en las políticas culturales están dedicados los tres artículos siguientes. El primero extiende la comparación a otros ejemplos en el Golfo de Vizcaya, donde también fueron encargados glamurosos contenedores arquitectónicos para cuyos contenidos de nuevo se ha seguido la pauta del Guggenheim bilbaíno. Así pues, se ha apostado igualmente por exposiciones u otros eventos temporales más que por la tradicional identificación museística con una colección permanente, cuando la hay, se apuesta sobre todo por fotogénicas obras de arte público. Sería el caso del Centro Niemeyer en Avilés, del Centro Botín en Santander, del Kursaal de San Sebastián y de la Cité du Vin en Burdeos, mientras que en Nantes ha emergido un «contramodelo» con eco en Bilbao y a corta distancia del Guggenheim, según argumentan Javier Gómez, Natalia Juan y Jesús Pedro Lorente, desde la perspectiva del citado proyecto de investigación sobre distritos culturales. A él pertenece también el profesor Luis Walias Rivera, quien estudia la influencia del eficiente marketing introducido en España por la gestión público-privada del museo bilbaíno con señalados seguidores, desde el ya mencionado Centro Botín de Santander al Museo Helga de Alvear en Cáceres. El doctor Pablo Martínez Fernández, que ha sido jefe de programas del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), culmina este bloque con un análisis comparativo entre esa institución y el Guggenheim-Bilbao desde una perspectiva ecosocial, desvelando múltiples similitudes y cuestionando que su función como reclamo de atracción turística resulte en la actualidad sostenible.

Para terminar, parecía apropiado cerrar el dossier con una panorámica internacional especialmente focalizada en la arquitectura. El singular edificio del Guggenheim Bilbao hay que entenderlo dentro del marco de la idiosincrásica constelación que conforma con sus antecesores en Venecia y Nueva York, según nos relata el arquitecto Guillem Carabí-Bescós, profesor de Teoría e Historia de la Arquitectura de la Universitat Politècnica de Catalunya. Aunque el título del artículo sea un guiño al famoso libro *Verlust der Mitte*, de Hans Sedlmayr, polémico catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Viena, el principal referente cultural en este ensayo son pensadores y críticos más próximos a nosotros, particularmente especialistas como Luis Fernández-Galiano, María Antonia Frías Sagardoy, Javier Gómez Martínez, Javier Maderuelo, Josep María Montaner, etc. Muy centrado en

el contexto español, que ya había sido objeto de una revisión crítica general¹⁰ es el análisis concreto que nos presenta Santiago Rodríguez-Caramés, investigador FPU en el departamento de Historia del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela, quien hace un repaso a los encargos a arquitectos-estrella en la capital gallega hasta llegar a la Ciudad de la Cultura, un faraónico proyecto de Peter Eisenman concebido como la respuesta más allá del Guggenheim-Bilbao en la Galicia del siglo XXI. Por último, ponemos el broche final con un estudio comparativo con otros ejemplos europeos recientes, como el Palais de Tokyo en París, la Fondazione Prada en Milán, y KANAL-Centre Pompidou en Bruselas, analizados por el arquitecto Daniel Barba Rodríguez, investigador FPU en el Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Valladolid.

Sin duda han quedado en el tintero muchos aspectos, que otros investigadores seguirán debatiendo en el futuro. Queremos dar las gracias a todos los que nos enviaron sus artículos y muy particularmente a los autores de los que han sido seleccionados para su publicación en este dossier, que ha podido salir puntualmente porque todos hemos respetado los tiempos establecidos para revisiones. No hubiera sido posible llevarlas a buen puerto sin la labor desinteresada de los evaluadores, pues sus dictámenes y buenos consejos han dado forma al resultado final, del que nos sentimos muy orgullosos. También corresponde buena parte del mérito a Carmen Chíncoa Gallardo, la maquetadora, a quien igualmente queremos expresar nuestro agradecimiento por su profesionalidad, así como a los traductores que han vertido al inglés los artículos escritos por miembros de nuestro proyecto de investigación, financiado por la AEI con fondos FEDER, pues ello garantizará una difusión global de nuestras ideas. Pero sobre todo damos las gracias de corazón al equipo editorial de la revista, especialmente a Mónica Alonso Riveiro y Pilar Díez del Corral Corredoira, cuyo seguimiento entusiasta a lo largo de muchos meses ha sido crucial para que viera la luz este dossier.

Jesús Pedro Lorente Lorente y Natalia Juan García

10. Moix, Llätzer: *Arquitectura milagrosa. Hazañas de los arquitectos estrella en la España del Guggenheim*. Barcelona: Anagrama, 2010.

REFERENCIAS

- Baniotopoulou, Evdokia: «Art for whose sake? Modern art museums and their role in transforming societies: The case of the Guggenheim Bilbao», *Journal of Conservation and Museum Studies*, 7 (2001), 1-5.
- Del Cerro, Gerardo: *Bilbao on the World Map. Basque Pathways to Globalization*. Londres: Elsevier, 2006.
- Esteban, Marisol: *Bilbao, luces y sombras del titanio. El proceso de regeneración del Bilbao Metropolitano*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2000.
- Esteban, Iñaki: *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- Frías Sabardoy, María Antonia: *Arquitectura y percepción: el Museo Guggenheim de Bilbao*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2001.
- Guasch, Anna Maria & Zulaika, Joseba: *Learning from the Guggenheim*. Reno: University of Nevada Press, 2005 (existe edición española, Barcelona, Akal, 2007).
- Klonk, Charlotte: *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2009.
- Lorente, Jesús Pedro: *Reflections on Critical Museology. Inside and Outside Museums*. Londres-Nueva York: Routledge, 2022.
- Merino González, José Luis: *Guggenheim, arquitectura y arte*. Bilbao: Ayuntamiento, 2003.
- Moix, Llàtzer: *Arquitectura milagrosa. Hazañas de los arquitectos estrella en la España del Guggenheim*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- Notario, Álvaro: «Dentro y fuera del cubo blanco. Las consecuencias del Guggenheim Bilbao como modelo turístico en el siglo XXI. Reflexiones en torno a la arquitectura de museos», *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, Vol. 20 n° 2 (2022), pp. 329-340.
- Plaza, Beatriz, Tironi, Manuel, Haarich, Silke N.: «Bilbao's art scene and the 'Guggenheim effect' revisited» *European Planning Studies*, 17/11 (2009), pp. 1711-1729.
- Tellitu, Alberto, Esteban, Iñaki, González Carrera, José Antonio: *El milagro Guggenheim. Una ilusión de alto riesgo*. Bilbao: El Correo, 1997.
- Vozmediano, Elena: «El Guggenheim Bilbao, después del 'efecto'». *RdL, Revista de Libros*, 11 (2008), pp. 1-17.
- Zulaika, Joseba: *Crónica de una seducción: El Museo Guggenheim de Bilbao*. San Sebastián: Nerea, 1997.
- Zulaika, Joseba: *Guggenheim Bilbao Museoa: Museums, Architecture, and City Renewal*, Reno: University of Nevada Press, 2003.

MÚSICA EN LOS MUSEOS: EL CASO DEL GUGGENHEIM DE BILBAO

MUSIC IN MUSEUMS: THE GUGGENHEIM BILBAO CASE

Marina Hervás Muñoz¹

Recibido: 07/02/2022 · Aceptado: 26/05/2022

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.10.2022.33050>

Resumen

En este trabajo se reconstruye cuál ha sido la programación musical en el Guggenheim de Bilbao desde sus inicios. Se articulan tres perspectivas: por un lado, la organización de conciertos en relación con las exposiciones (y su justificación) frente al uso de los espacios del museo para eventos que, aparentemente, no guardan relación directa con las exposiciones. Por otro, se consideran brevemente propuestas que, por su carácter audiovisual o coreográfico implican la atención al sonido en el museo. Por último, se analizan los dos grandes encargos, a colación del décimo y vigésimo aniversario del museo, en cuanto constitución de eventos que proponen sonificar la totalidad del edificio. Para las tres líneas se presentan numerosos ejemplos que ilustran lo planteado, también en relación con otras instituciones españolas. De este modo, se intenta rastrear el discurso subyacente del Guggenheim con respecto a la música, que oscila entre el compromiso inicial con la creación contemporánea y la atracción de público.

Palabras clave

Música contemporánea; Hamar; Chasmata; Guggenheim; arte sonoro

Abstract

This paper reconstructs the musical programming of the Guggenheim Bilbao since its beginnings. Three perspectives are displayed: on the one hand, the organisation of concerts in relation to the exhibitions (and their justification) as opposed to the use of the museum's spaces for events that are apparently not directly related to the exhibitions. On the other hand, we briefly examine proposals that, due to their audiovisual or choreographic nature, involve attention to sound in the museum. Finally, the two major commissions are analysed on the occasion of the museum's tenth and twentieth anniversaries respectively, in terms of the constitution of events that propose to sound the entire building. For these three lines, numerous

1. Universidad de Granada. C. e.: mhervasm@ugr.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3201-7152>

examples are presented to illustrate what has been proposed, also in relationship to other Spanish institutions. In this way, an attempt is made to trace the underlying discourse of the Guggenheim with respect to music, which oscillates between a initial commitment to contemporary creation and the attraction of audiences.

Keywords

Contemporary music; Hamar; Chasmata; Guggenheim; sound art

.....

INTRODUCCIÓN

La experiencia contemplativa a la que invita la organización museística que tiene en su núcleo a la pintura y escultura implica el silencio². En este sentido, en numerosas ocasiones se ha relacionado al museo con la secularización de la experiencia religiosa³. El paulatino rechazo al modelo basado en la *vita contemplativa*⁴, subyacente a las prácticas expositivas centradas en las visuales, así como el gradual cruce entre artes (cada vez más ineludible), como una posible explicación del interés en combinar distintas expresiones artísticas en la que cabe el trabajo con el sonido, así como con otras «artes vivas. No obstante, la mayor parte de atención al sonido en los museos se hace a partir del enriquecimiento de la programación del programa público con visitas puntuales a la música y el sonido.

La relación entre la música y los museos puede rastrearse, en realidad, desde tan atrás como la propia noción moderna de música en el contexto occidental. En gran medida, la configuración del concierto público, que tiene sus primeros desarrollos en el siglo XVIII⁵ y el despegue definitivo en el XIX, parte de la interiorización del modelo ideal del museo –o salones franceses– para las artes visuales: el programa de los conciertos públicos se construye como una suerte de «exhibición» de las obras más representativas de un momento, de una tendencia o de una línea creativa y donde prima una determinada primacía del cuerpo receptor⁶. La historiografía musical, de este modo, se ha enriquecido significativamente del entramado museístico⁷.

La primacía del objeto expositivo hizo que se forzara que la música se convirtiera en objeto museístico al estilo de las artes visuales, como por ejemplo en las exposiciones dedicadas a ciertos vinilos, a carteles de conciertos o instrumentos musicales (Agüero, en Huesca, Urueña, en Valladolid, Nuremberg o Berlín)⁸ o los museos específicos de la música (como en Barcelona, Málaga, Viena o Frederiksberg), que muestran fundamentalmente la música a partir de sus objetos y no tanto de

2. Nunca hay silencio, en realidad. «La galería no es el callado espacio que una vez se imaginó que fue, sino que está lleno con sonidos ruidosos, quedos, disruptivos, yuxtapuestos, discrepantes, a gran volumen, brutales, bonitos, agresivos y/o armoniosos». Kelly, Caleb. *Gallery Sound*. New York-London: Bloomsbury, 2017, p. 3. Las traducciones de las citas de textos han sido realizadas por la autora del artículo.

3. Visscher, Eric de: «Music in Museums - Model for the Future?». *Music in Museums - A Model for the Future? Folkwang Studien: Musikaustellungen: Intention, Realisierung, Interpretation*. Hildesheim, Olms, 2018.

4. Groys, Boris: «The Struggle against the Museum; or, The Display of Art in Totalitarian Space», en Sherman, Daniel J. y Rogoff, Irit (eds.): *Museum Culture. Histories, Discourses, Spectacles*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, pp. 144-162.

5. Del primer concierto público que se tiene constancia y que suele considerarse como punto de partida para la constitución de los conciertos tal y como los concebimos habitualmente (abiertos a todo aquel que pueda pagar la entrada, independientemente de su clase o estamento social) es el que llevó a cabo el violinista John Banister en Londres en 1672. Herr, Christopher R. y Siebein, Gary W.: «An acoustical History of Theaters and Concert Halls. An Investigation of Paralell Development in Music, Performance Spaces, and the Orchestra», *86th Acsa Annual Meeting and Technology Conference*, pp. 146-152.

6. Hegarty, Paul: *Noise/Music. A History*. New York-London, Bloomsbury, 2007, p. 169.

7. Entre otros, cabe revisar el ya devenido clásico al respecto: Goehr, Lydia: *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford, Clarendon Press, 1992.

8. Es un tema complejo, pues solo recientemente se ha puesto de manifiesto el carácter de «herencia cultural» que tienen los objetos en torno a la música, especialmente aquellos vinculados con la música pop. Véase, al respecto, Baker, Sarah, Istvandity, Lauren y Nowak, Raphaël: *Curating Popular Music in the Museum*. New York, Bloomsbury, 2019.

la experiencia sónica. Cabría, no obstante, nombrar brevemente a un componente sonoro fundamental en gran parte de los museos actuales: la audioguía. Se trata de un dispositivo que sustituye la visita guiada de un guía especializado por un discurso preparado por el propio museo que permite la escucha individual y libre de cada visitante. Por tanto, se invita a una disposición de la mirada a partir de la escucha; que, a su vez, interviene sobre el entorno sonoro del museo.

Desde la década de 1980, tras serios intentos previos, el sonido se ha ido normalizando en las galerías de arte y museos⁹. La palabra sonido no es casual: justamente la estrecha relación entre espacios pensados para las «bellas artes», en gran medida entendidas como «artes visuales» y la práctica experimental sonora es uno de los lugares de emergencia del así llamado «arte sonoro». Los museos pensados para la exposición de artes visuales son, por tanto, extraños receptores –en principio– de contenido sonoro.

En los últimos años, sin embargo, ha habido un creciente interés por la exposición de arte sonoro o la relación entre el sonido y las artes: se pone así, en el centro, en el cruce entre artes, la intervención sonora del espacio museístico o la complejidad de exposición de dispositivos sonoros. En el caso de España, observamos una verdadera explosión de propuestas museísticas centradas en el sonido: En el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía se han expuesto *Disonata. Arte en sonido hasta 1980* (com. Maike Aden, 23 septiembre de 2020–1 marzo de 2021), *Audiosfera. Experimentación sonora 1980-2020* (com. Francisco López, 14 octubre de 2020–15 febrero de 2021), la retrospectiva sobre Concha Jerez, *Que nos roban la memoria* (com. Joao Fernandes, 27 de julio de 2020 – 11 de enero de 2021) y la instalación de Niño de Elche, *Auto Sacramental Invisible* (7 de octubre de 2020–29 de noviembre de 2021). En el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo se sumó a esta serie de propuestas con una retrospectiva sobre Pauline Oliveros (com. Álvaro Rodríguez Fominaya, 25 de junio 2020–17 de enero 2021). Asimismo, el IVAM acogió una intervención de Llorenç Barber: *Músicas desconfinadas (Finalmente)* (15 de septiembre–24 de enero de 2021); y en la barcelonesa Fundación Miró se presentó *¿Arte sonoro?* (com. Arnau Horta, 26 de octubre de 2019–23 de febrero de 2020). Todas estas exposiciones, salvo *Audiosfera*, tienen en común la centralidad de la objetualidad del arte sonoro, quizá por dos motivos: por un lado, porque buena parte de las piezas de arte sonoro dialogan con otras artes visuales, muy especialmente con la escultura –aunque hay soluciones previas para las piezas en soporte audio, como la exposición casi pionera¹⁰ en nuestro país *Arte sonoro en España (1961-2016)* de la Fundación Juan March (com. Pepe Iges, 10 de febrero–18 de septiembre de 2016), que invitaba a los visitantes a escuchar las piezas con unos auriculares anclados a un reproductor o, en el caso de *Audiosfera*, con un QR con las piezas–, lo que las hace especialmente cercanas a las formas expositivas del museo pensado desde las artes visuales; y, por otro, porque el arte sonoro surge afín al contexto de las galerías de arte y no de las salas de concierto.

9. Véase Kahn, Douglas: *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*. Massachusetts, MIT, 1999.

10. Habría que nombrar, sin duda, *ARTE SONORO* (com. J. M. Costa, 22 de abril al 13 de junio de 2010) en La Casa Encendida.

El caso que nos ocupa, el Museo Guggenheim de Bilbao, mantiene una borrosa relación con la música: su interés por ella es más bien complementaria y centrada en eventos, más que nuclear en el diseño de contenidos del museo, como mostraremos en lo que sigue. Para el desarrollo de la panorámica por las distintas propuestas y actividades musicales que ha albergado el Museo Guggenheim de Bilbao, se establecerá un diálogo con otras instituciones museísticas públicas y privadas, sobre todo españolas, que permitan dimensionar la programación del museo bilbaíno en relación a otros espacios similares. Cabría analizar en otro contexto las diferencias significativas, tanto presupuestarias como de programación, que pueden darse entre los centros con financiación pública de los demás.

«EL CASO» GUGGENHEIM

LA MÚSICA DE FONDO: ART AFTER DARK Y ART&MUSIC KM. 0

Desde hace décadas, se ha puesto en el centro de la discusión sobre los museos la responsabilidad educativa y civil de sus contenidos con respecto a la ciudadanía¹¹. Es decir, se tiende a la retirada al –posible– elitismo del discurso de una colección o exposiciones a favor de la consideración del museo como un espacio de convergencia de saberes, formas de hacer y aprendizajes. De este modo, los contenidos expositivos ya no son punto de llegada sino de partida.

Una de las tareas urgentes de cualquier centro cultural consiste en garantizar la continuidad de la asistencia del público. Por eso, entre otros motivos, una de las tendencias en la programación de las últimas décadas buscar atraer a los museos al público joven. La propuesta Art after dark (ADD), que vio la luz el 31 de octubre de 2008, quedó congelada desde el 13 de marzo de 2020 por el inminente estado de alarma motivado por la pandemia de la COVID-19. Ese día habría sonado Jennifer Caridni, Perel y Michiwoky en el atrio del museo. A través de ADD, el museo quedaba concebido durante esa década y media, un viernes de cada mes, como un espacio de escucha y baile. El objetivo de AAD es explícito. En la nota de prensa de presentación del proyecto lo plantea así: «acercar la actividad del Museo al público más joven»¹². Así lo confirmaba, de nuevo, Marga Meoro, en ese momento subdirectora de comunicación y márketing del Guggenheim (entre 2006 y 2014): se busca «atraer a jóvenes al museo, de 18 a 25 años, que quizá no vendrían de forma natural a las exposiciones que organiza el museo, pero sí que vienen atraídos por otra actividad – musical– [...] y, además, es el gancho para poder venir a ver la programación artística

11. Palomares Samper, José Angel. «Museos, Centros de Interpretación y salas de exposiciones, realidades y ficciones». *Boletín de la sociedad de amigos de la cultura de Vélez-Málaga*, 12 (2013), pp. 5-10.

12. Fundación Museo Guggenheim Bilbao (FMGB). «Art After Dark en el Museo Guggenheim Bilbao». 22 de octubre de 2008. <https://prensa.guggenheim-bilbao.eus/notas-de-prensa/actividades/art-after-dark-en-el-museo-guggenheim-bilbao-2008-10-22/> [Consultado el 1 de enero de 2022].

del museo»¹³. Estas declaraciones, articuladas además desde el departamento de comunicación y márketing, dan buena cuenta de qué se esconde detrás de la propuesta: la noción de que los jóvenes, en principio, solo son visitantes de manera tangencial al museo. Es llamativo que el proyecto no se presente desde el comité de programación y, más en concreto, por parte del área de educación y programas públicos, si efectivamente el objetivo es la atracción de público joven a las exposiciones (es decir, que tenga un impacto cualitativo en el fin educativo del museo) y no solo en el aspecto cuantitativo. En los mismos términos se han expresado desde la sección de prensa del museo a la hora de presentar otras actividades, como la colaboración del Guggenheim con el festival MEM a colación de la noche de los museos de 2007, que contó con Miss Le Bomb y Dj Mauri. Se indicaba que era «una iniciativa destinada al público más joven que aúna arte y música de vanguardia»¹⁴.

Los proyectos centrados en actividades pensadas para el público considerado como no habitual del museo se topan con dos problemas: por un lado, la dificultad de rastrear el impacto en el interés posterior por los contenidos del museo, es decir, el impacto real de esas propuestas en el aumento de visitas de jóvenes a las exposiciones. Se suelen medir números de visitas referidos, en general, a rangos de edad, pero no si son esos jóvenes que van a ADD los que en ese momento de sus vidas o más adelante terminan incluyendo las visitas al museo entre su consumo cultural.

Por otro, la creación de «espacios-para» o «actividades-para», es decir, dirigidas claramente a un objetivo pero que no dejan clara su permeabilidad con respecto a la normalidad expositiva del museo. En el caso de AAD, las sesiones se conciben de manera aislada a las exposiciones temporales y la colección, así que no se puede realizar una relación conceptual o temática más allá de que la música suena «de fondo» cuando, quizá, algún asistente a AAD decide visitar algunas de las exposiciones. En este sentido, son significativas las propuestas que invitan a escuchar dentro de las propias exposiciones.

Parecería que la programación de este tipo de actividades destinadas a público considerado como no habitual se encuentra ante dos problemas de definición del espacio expositivo: Por un lado, su ampliación discursiva como espacio cultural en términos generales, algo que excedería los límites de una suma de exposiciones y colecciones. Por otro lado, la adscripción del Guggenheim a la perspectiva constructivista del museo, defendida por, entre otros, George Hein, que plantea que el aprendizaje se daría cuando la persona que aprende «es capaz de asociar una situación educacional con lo que ya sabe»¹⁵. Las conexiones no tienen por qué ser conceptuales, sino que el rango es muy amplio. A juicio de Hein, el propio espacio expositivo tiene un rol importante en tales asociaciones: mientras que los edificios durante el siglo XVIII y, sobre todo XIX, buscaban lo imponente y,

13. FMGB: «Descubre Art After Dark». 7 de junio de 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=3zKWqtohXRc> [Consultado el 1 de enero de 2022].

14. FMGB: «La noche de los museos». 10 de mayo de 2007. <https://prensa.guggenheim-bilbao.eus/notas-de-prensa/actividades/la-noche-de-los-museos-2007-05-10/> [Consultado el 2 de enero de 2022]. No entraremos aquí en la inexactitud de la definición de «música de vanguardia».

15. Hein, George E: *Learning in the Museum*. London, Routledge, 1998, p. 156.

así, la experiencia distanciada; en los nuevos edificios –como el del Guggenheim– priman las cuatro características que marcan este modelo constructivista: «libertad de movimiento», «confort», «competencia» (es decir, «que los visitantes [...] no deben sentirse abrumados por todo lo que es nuevo e incomprensible») y, por último, «seguridad»¹⁶. A partir de la construcción de un espacio que equilibre los cuatro elementos señalados, puede darse, según Hein, un acceso conceptual a los contenidos. Parece, entonces, que los conciertos de ADD se podrían justificar bajo la creación de una conexión entre algo conocido (un concierto, un espacio de baile o de fiesta) con algo, aparentemente, desconocido, el museo, que comenzaría a articularse como espacio disponible para otros usos (visitar la colección) para los visitantes no habituales. Para ello, se aprovecharía de algo que la visita atomizada al museo normalmente no da: interacción social real y la ampliación del tiempo que normalmente se destina a las visitas, donde subyace la contradicción de que el visitante extienda su permanencia en el museo (más confort) y que haya el mayor número de visitantes posible¹⁷.

Hay cierta continuidad entre AAD y otras propuestas en otros museos, como los Conciertos Mini de la OCNE que organiza el MNCARS. En ellos, se conjugan conciertos de música fundamentalmente minimalista en el Auditorio 400, divididos en dos partes de media hora, con un intermedio con una pinchada en la cafetería. Hay dos modalidades de entradas y ambas incluyen el acceso a una de las dos partes y una consumición; solo la más cara permite también acceder a las exposiciones temporales. La descripción que se hace del evento es explícita y muy similar a la de AAD. Se busca «atraer a nuevos públicos a la música clásica y contemporánea»¹⁸. Podríamos preguntarnos si este repertorio realmente permite lograr ese objetivo o si, como parece, ofrece una aproximación estetizada y muy acotada sobre la creación actual y la así llamada «clásica». En los Conciertos Mini, que tiene un precedente en HyperSounds, vemos una diferencia espacial significativa: los conciertos que se consideran al uso suceden en el auditorio mientras que los djs se reservan para la cafetería¹⁹.

La distancia entre estas propuestas y las que, inicialmente, parecía que se incluirían en el Guggenheim es muy significativa. En sus comienzos, parece que la programación de conciertos iba alineada con la música académica contemporánea²⁰, quizá porque parece el repertorio paralelo a las artes visuales que marcan los contenidos del Guggenheim. El 22 de julio de 1999, por ejemplo, el auditorio del museo bilbaíno acogió un concierto que no ha tenido parangón –salvo, quizá, algunas de las citas que el festival MEM ha realizado en el Guggenheim, como la presentación de arte sonoro vasco de su edición de 2007–: una muestra de obras de compositores vascos contemporáneos interpretada por Synaulia Trio

16. Hein, George E.: *Op. cit.*, p. 158.

17. Hein, George E.: *Op. cit.*, pp. 171-172.

18. <https://www.museoreinasofia.es/actividades/conciertos-mini> [Consultado el 13 de enero de 2022].

19. Por ejemplo, en *Hypersounds* de 2009, actuaron el 13 de noviembre Umfeld y Various production en el Auditorio y los djs. Rec Overflow, Svreca y Mary Anne Hobbs en la cafetería.

20. Este tipo de categorías para encasillar distintas corrientes compositivas siguen siendo un problema y motivo de discusión en el ámbito musicológico. Se adopta en este texto esta categoría («Música académica») para las músicas que no pertenecen a las músicas populares urbanas.

y Laboratorio de Música Electroacústica «Jesús Guridi» de Vitoria-Gasteiz. La iniciativa surgió por parte de los Amigos del Museo Guggenheim Bilbao y contó con la financiación del desaparecido Centro para la Difusión de Música Contemporánea (hoy polémicamente absorbido por el CNDM). También en 1999, en concreto el 9 de octubre, hubo un concierto similar en la apuesta por lo contemporáneo: *La voz en el fin de un Milenio* unía a Esperanza Abad y a Pepe Iges, cuyo programa consistió en piezas de John Cage, Luciano Berio, Alison Bauld, Diana Pérez Custodio, Consuelo Díez y el propio José Iges. La rareza de estos conciertos, cuya estela dura hasta hoy, incide sobre dos asuntos: hasta qué punto, por un lado, los museos como el Guggenheim entienden como parte de su compromiso de programación la inclusión de repertorio contemporáneo, en estrecha relación al discurso de sus contenidos en artes y visuales; y, por otro lado, cómo se ha cedido espacio en la programación musical a repertorios cuyo público se entiende como más masivo por difusión y características por mor de esa prometida ampliación de número de visitantes y no tanto por una justificación estética o artística. Hay ejemplos contrarios que podrían servir como contrapunto: la utilización de espacios históricos para repertorio de música actual, como es el caso del ciclo Mubea, que se celebra dentro de las salas expositivas del Palacio de Carlos V de la Alhambra (donde se encuentra el Museo de Bellas Artes de Granada) y que ha tenido entre su programación a artistas como Prado Negro, Niño de Elche, Flamante o Dellafuente.

Las noches del Guggenheim, por su parte, es una de las programaciones más complejas en su evolución (y que tiene una deriva actual, Art&Music Km. 0, creada en 2020, que consiste en conciertos de jazz de artistas locales en la terraza del Guggenheim). Su origen se encuentra en la Semana Grande del año 2000. En ese momento, el discurso se centraba en crear una experiencia excepcional, con cierto carácter selecto²¹. Tal parece la línea que, posteriormente, también siguió el museo en su colaboración con Radiation Tours para concebir, en 2012 –con motivo del decimoquinto aniversario del museo–, Women’s Nights en la que artistas internacionales que podrían haber congregado a muchos seguidores, daban conciertos casi íntimos (750 personas) en el Guggenheim. Para la cita, contaron con Patti Smith, Wanda Jackson, Nneka, Cocorosie y Julieta Venegas. A la vez, esa intimidad –que se fue perdiendo poco a poco– se ve contrapuesta al ánimo de acercar el polémico museo a los habitantes de la ciudad justamente mediante actividades

21. Así lo refleja la prensa del momento: «Por 2.200 pesetas se puede visitar el museo y tomar una copa en el atrio del edificio, bajo la cúpula más alta, donde se instalan los músicos que llenan el museo de música. [...] La otra posibilidad cuesta 7.200 pesetas y, previa reserva, consiste en la visita y la degustación en el restaurante del museo de un menú concebido especialmente para la ocasión. Aunque durante los tres primeros días de apertura la media de asistencia no ha superado las 80 personas y las cenas del menú especial no han llegado a la treintena, lo cierto es que la organización del museo no está defraudada. «No está concebida para ser una atracción masiva, asegura Abasolo, [...]». Setién, Loreto: «Violines y cava en la ‘txosna’ de Gehry», *El País*, 22 de agosto del 2000. https://elpais.com/diario/2000/08/22/paisvasco/966973215_850215.html [Consultado el 30 de diciembre de 2021]. Otros museos han seguido el discurso de la experiencia única. Un caso significativo es el del Centro Botín de Santander, que presentaba así el concierto «Música viva», sin hacer mención alguna al repertorio, del alumnado del Conservatorio Jesús de Monasterio de Santander en la navidad de 2020: «Escuchar música mirando al mar es maravilloso, pero si además tienes la suerte de escucharla en vivo rodeado de obras de arte y con tu familia estás ante un momento único. ¿Te lo vas a perder?». <https://www.centrobotin.org/actividad/musica-viva/> [Consultado el 25 de abril de 2022].

públicas, como conciertos de jazz. En esos casos, buena parte de las notas de prensa, que articulan el discurso oficial del museo al respecto, hablan de «un ambiente relajado» y «disfrutar de la música tomando algo en buena compañía»²². Así rezaba, por ejemplo, un texto de Marta Nieto para *El país* del 22 de agosto de 2002:

La institución ha querido desde el primer momento formar parte de la vida de los bilbaínos. Ese empeño se ha traducido en multitud de actividades para acercar a los habitantes de Bilbao, pequeños y mayores, hasta sus puertas, así como en distintas colaboraciones con los organismos locales²³.

Este deseo de «formar parte de la vida de los bilbaínos» explica la rápida articulación en icono del edificio. Apenas unos meses después de la inauguración del museo Guggenheim de Bilbao, ya se había convertido en algo más que un edificio: era un dispositivo²⁴. Mucho se ha escrito ya sobre el edificio de Gehry como reclamo independiente a las exposiciones²⁵. Ello explicaría la prontísima elección del Guggenheim para el videoclip de *Sweetheart* de Jermaine Dupri (Life in 1472, 1998) con Mariah Carey (#1's, 1998). El edificio, desligado de prácticamente cualquier elemento que recuerde a su carácter museístico –salvo por la aparición de las tiras de led *Installation for Bilbao* (1997) de Jenny Holzer, pertenecientes a la colección permanente, convertidas en decoración de un bar construido para el videoclip– es tratado sobre todo destacando sus líneas de modernidad: grandes planos generales puntos de fuga, metal, cristal, etc. algo que se acentúa por el uso del ojo de pez. Pronto se vieron ecos de la sobrecarga simbólica del edificio para el relato de Bilbao, en general, y de la experiencia del visitante, en particular. Ejemplo de ello es la pieza de Andrea Fraser *Little Frank and His Carp* (2001), una performance en la que la artista se va excitando sexualmente mientras escucha el texto de presentación de la audioguía y termina, con la falda de su vestido subida y mostrando sus bragas,

22. FMGB: «Gran acogida de Art & Music Km 0, el programa de jazz en vivo del Museo Guggenheim Bilbao». 24 de julio de 2020. <https://prensa.guggenheim-bilbao.eus/notas-de-prensa/actividades/gran-acogida-de-art-music-km-0-el-programa-de-jazz-en-vivo-del-museo-guggenheim-bilbao/> [Consultado el 30 de diciembre de 2021]

23. Nieto, Marta: «Kandinsky y el jazz». *El País*, 22 de agosto de 2002. https://elpais.com/diario/2002/08/22/paisvasco/1030045225_850215.html [Consultado el 30 de diciembre de 2021]

24. El término «dispositivo» es de lo más comentados en la crítica cultural de las últimas décadas a colación del uso que hace Foucault del término. El uso que se hace en este texto para entender desde este término al propio edificio del Guggenheim, parte del análisis al respecto de Agamben. Señala, por un lado, que «los dispositivos siempre deben implicar un proceso de subjetivación, es decir, deben producir su sujeto» (16), algo que luego amplía de la siguiente manera: «llamaré dispositivo literalmente a cualquier cosa que de algún modo tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes.» (18). La generalidad de su definición permite no reducirla a objetos específicos o que entenderíamos vinculados a un uso concreto, sino también a otros contextos y elementos. El Guggenheim convierte a Bilbao en sujeto, dotando a la ciudad de caracterizaciones derivadas de la subjetividad como la «personalidad» o la «distinción». Asimismo, tal capacidad de reconfiguración de la propia ciudad por parte del Guggenheim implica que se identifica la visita a Bilbao, en parte, con el turismo cultural, en el que el Guggenheim está acreditado como icono incluso antes de su visita. Ir al Guggenheim es una confirmación de un discurso preestablecido, no un descubrimiento. Las páginas entre paréntesis se corresponden a la siguiente edición del texto de Agamben: Agamben, Giorgio: *Qué es un dispositivo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2014.

25. Véase Plaza, Beatriz y Haarich, Silke N.: «The Guggenheim Museum Bilbao: Between Regional Embeddedness and Global Networking», *European Planning Studies*, 23:8 (2015), pp. 1456-1475 o McNeill, Donald: «McGuggenisation? National identity and globalisation in the Basque Country», *Political Geography*, 19:4, (2000), pp. 473-494.

rozándose con una de las columnas del atrio: es, quizá, de los ejemplos que más sintética y explícitamente muestran la erótica del espacio expositivo.

En el marco de análisis, toma importancia sobre todo como «telón de fondo» para actividades musicales. Fueron los Smashing Pumpkins los primeros, entre los grupos internacionales, en utilizar los exteriores del Guggenheim como espacio de conciertos en mayo de 1998. La gira del grupo estadounidense, con motivo de la presentación de *Adore* (1998), buscaba específicamente dar conciertos en «lugares insólitos»²⁶. Otras colaboraciones, como la del museo con el BBK Live, ha traído a su explanada a artistas como Bob Dylan el 11 de julio de 2012 (con motivo del vigésimoquinto aniversario del museo). En cualquier caso, parecería que habría cierta permanencia de la conversión del edificio en icono en la celebración del AAD como un renovado gesto por «la conquista de lo cool».²⁷

Ocasionalmente, el museo ha organizado –en colaboración con otras entidades– conciertos que se siguen (o prometen seguirse) del contenido de las exposiciones, como es el caso del concierto que acogió el Guggenheim en cooperación con la Fundación Isaac Albéniz el 9 de octubre de 2001, titulado *Jóvenes solistas de 2001*. La descripción y justificación del concierto resulta vaga y realmente sorprendente:

Los asistentes a este ciclo [...] podrán disfrutar de la música de compositores como J.S. Bach, W.A. Mozart, J. Haydn, M. Ravel, L. van Beethoven o F. Liszt entre otros, interpretada por alumnos de la Escuela Superior de Música Reina Sofía. Este programa de conciertos pretende reflejar la relación entre la evolución de la sociedad y la creación artística desde finales del siglo XIX hasta nuestros días y se presenta en el contexto de las nuevas presentaciones de la Colección Permanente que bajo el título *Obras selectas de las Colecciones Guggenheim*²⁸.

A cuatro años de la inauguración del museo, se abrió –el 1 de octubre de 2001– esta exposición de *Obras selectas de las colecciones Guggenheim*, que trataba de mostrar una selección de obras de la colección de Justin K. Thannhauser junto a piezas del resto de los Guggenheim. La colección está centrada, huelga decirlo por la línea coleccionista del Guggenheim, en el siglo XX. Por lo tanto, la conexión entre la inauguración de la exposición y el concierto de Jóvenes solistas, justificado como «la evolución de la sociedad y la creación artística desde finales del siglo XIX hasta nuestros días», parece discutible. Aunque no hemos podido encontrar el programa exacto de las obras que se interpretaron, los autores que se nombran en la nota de prensa hacen dudosa la frase de presentación por dos motivos: por un lado, por cómo piezas del siglo XVIII (como las de Bach o Mozart) pueden encajar en «finales del siglo XIX» y, por otro, porque el único compositor que puede considerarse dentro de cierta línea vanguardista –que daría cuenta de la relación cronológica y, sobre todo,

26. Manrique, Diego A.: «Los Smashing Pumpkins inauguran el Guggenheim Bilbao como escenario de rock». *El País*. 21 de mayo de 1998. https://elpais.com/diario/21/05/1998/cultura/850215_895701612.html [Consultado el 25 de noviembre de 2021].

27. Frank, Thomas: *La conquista de lo cool. El negocio de la cultura y la contracultura y el nacimiento del consumismo moderno*. Barcelona, Alpha Decay, 2020.

28. FMGB: «Ciclo de conciertos». 5 de octubre de 2001. <https://prensa.guggenheim-bilbao.eus/notas-de-prensa/actividades/ciclo-de-conciertos/> [Consultado el 13 de enero de 2022].

estética, con la exposición, es Ravel. En este sentido, no se defiende que el paralelismo cronológico implique paralelismo estético entre las artes, pero sí que sometemos a crisis el aparentemente forzado argumento para que encajen las actividades públicas con los contenidos expositivos. Comparemos, si no, la propuesta que, unos meses antes, había acogido el Museo: el 1 de marzo de 2001 ofreció un concierto de Wim Mertens –dentro de la así llamada «Semana Minimal»²⁹– donde presentó *Der Heisse Brei* (2000) con motivo de la exposición *Percepciones en profundidad: la Colección Panza del Museo Guggenheim* (10 de octubre del 2000-22 de abril de 2001). La vinculación es cristalina: Mertens podría representar una deriva contemporánea del minimalismo (mucho más lírico que sus precursores norteamericanos), algo que podría implicar una voz actual sobre el minimalismo frente a la colección de Giuseppe y Giovanna Panza di Biumo, centrada sobre todo en arte minimalista y posminimalista. Hay algún ejemplo más de intento de entrelazamiento entre exposición y repertorio, como el concierto del Ensemble Kuraia –cuya relación con el Guggenheim ha sido muy estrecha hasta en la práctica coincidencia de sus fechas de nacimiento– junto a la conferencia de José Luis García del Busto titulado *Abrazos desde la música... Egon Schiele* del 10 de noviembre de 2012, donde a propósito de la retrospectiva de Egon Schiele (2 de octubre 2012-6 de enero de 2013) se interpretó la *Sinfonía de cámara n. 1* (1906) de Arnold Schönberg: es decir, una pieza que coincide con el inicio de la trayectoria pictórica del pintor vienés (igual que Schönberg) –de hecho, es precisamente en 1906 cuando Schiele accede a la Academia de Bellas Artes de Viena³⁰–. Si bien se podría discutir con más profundidad, como hemos apuntado antes, la pertinencia del encaje temporal, sí que parece, al menos, que hay un esfuerzo por aunar aproximaciones similares al objeto artístico. Cinco años después se programó algo parecido (fuera de las instalaciones del Guggenheim, en la bilbaína Plaza Nueva): el 19 de mayo de 2017 se invitó a cuatro músicos de jazz (la nota de prensa no cita que se trató de The Deptyone, un cuarteto surgido del Conservatorio de Música de Pamplona) a que improvisaran a partir de la proyección aleatoria de algunos cuadros que se mostraron en la exposición *Expresionismo abstracto*. Se trata, como reza la nota de prensa, de una actividad pensada para «acercar a la ciudadanía una exposición irreplicable [...] lo hace a través de una música libre que, al igual que los pintores expresionistas, no sigue una fórmula fija»³¹. Asimismo, el Guggenheim también organizó el concierto que realizó la Orquesta

29. FMGB: «Semana Minimal». 26 de febrero de 2001. <https://prensa.guggenheim-bilbao.eus/notas-de-prensa/actividades/semana-minimal/> [Consultado el 13 de enero de 2022].

30. Steiner, Reinhard: *Egon Schiele, 1890-1918.- The Midnight Soul of the Artist*. Köln, Taschen, 2004, p. 22.

31. FMGB: «El Museo Guggenheim Bilbao presenta un concierto de Jazz inspirado en las obras de los grandes maestros del Expresionismo Abstracto». 19 de mayo de 2017. <https://prensa.guggenheim-bilbao.eus/notas-de-prensa/actividades/el-museo-guggenheim-bilbao-presenta-un-concierto-de-jazz-inspirado-en-las-obras-de-los-grandes-maestros-del-expresionismo-abstracto2/> [Consultado el 20 de noviembre de 2021]. Este tipo de asociaciones entre pintura y jazz también han sido protagonistas en otros museos, como es el caso del Museo de Bellas Artes de Sevilla que, con motivo de su exposición *Cara a cara. Picasso y los maestros antiguos* (noviembre-diciembre 2021), organizó una serie de conciertos que, tal y como reza la nota de Prensa de la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, de quien surgía la idea, servían para «difundir este género musical, una de las principales influencias del pintor», así como «dinamizar», «ambientar», «ayudar a situar al visitante dentro de la atmósfera del artista». <https://www.juntadeandalucia.es/cultura/aaicc/noticias/la-consejeria-de-cultura-programa-siete-conciertos-de-jazz-en-el-museo-de-bellas-artes-para> [Consultado el 25 de abril de 2022].

Sinfónica de Bilbao el 16 de junio de 2002 centrado en Francis Poulenc, a colación de la exposición *París: capital de las artes, 1900-1968*³². El concierto, no obstante, se realizó en el Auditorio del Guggenheim –evidentemente por las dimensiones de la orquesta–, lo que distancia espacialmente la exposición del concierto, que sería una forma de sonorizarla, en caso de que se asuma que hay continuidad estética entre pintura y música. Cabría pensar si es suficiente la programación paralela de este tipo de conciertos (centrados en músicos aparentemente afines a los contenidos expositivos) para que se evidencie tal continuidad y la comprensión de la complejidad del discurso artístico en cada caso. La esquelética programación de música del siglo XX y XXI en la programación habitual de los auditorios españoles hace que aún no sea evidente tal posible continuidad entre vanguardias, por ejemplo. En cualquier caso, esta rápida panorámica nos permite ver que no hay un paralelismo habitual entre programa expositivo y musical.

EL SONIDO COMO RUPTURA DE EXPECTATIVA VISUAL

El uso del atrio para el AAD abre un asunto complejo: la posibilidad de bailar en un museo, algo que dista de otras iniciativas que aprovechan los espacios amplios del museo –más allá de los auditorios– como lugares para escuchar música, como los conciertos del ciclo «Oviedo es música» que organiza el Ayuntamiento de Oviedo en el Museo de Bellas Artes de Asturias, en la planta baja del Palacio de Velarde, que acoge a la institución³³.

El baile y la danza en el museo presentan problemas similares a los apuntados en el ámbito de la música. El interés de su conservación se remonta a 1939, con la inclusión en el archivo del MoMA de una colección de diversos materiales y documentación sobre danza por parte de Lincoln Kirstein, miembro del consejo asesor del museo.³⁴ A partir de entonces, comenzaron a programarse exposiciones con contenido documental sobre el baile. La verdadera entrada del baile en el museo, sin embargo, fue a partir de la década de 1960 con el desarrollo de la performance. A juicio de Claire Bishop, el cambio de tendencia entre los 60 y los 70 con respecto a la actualidad consiste en que hoy «se presenta el baile *dentro* de las galerías del museo» y, además, forma parte de su «cambio de imagen corporativa [rebranding]»³⁵. Parece fundamental, para ello, la creación de un departamento específico centrado en las artes performativas, algo que se crea en el MoMA en 1944. Otro museo español, como el MNCARS, cuenta también con el Departamento de Artes performativas e Intermedia desde 2013. Ello, sería extraño en un organigrama como el del Guggenheim, que no tiene una división departamental al uso, sino

32. Y del quinto centenario del museo: <https://prensa.guggenheim-bilbao.eus/notas-de-prensa/actividades/concierto-bos/> [Consultado el 13 de enero de 2022].

33. Esta propuesta se suma al Ciclo de Música contemporánea, así como conciertos puntuales de música antigua, que se celebran en el mismo espacio.

34. Bishop, Claire: «The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney», *Dance Research Journal*, 46(3), 63, 2014.

35. Bishop, Claire: *Op. cit.*, p. 64.

que cuenta con una dirección técnica de Exposiciones y Conservación y un grupo curatorial que decide los contenidos expositivos en términos generales. Justamente, tal rechazo a la división departamental clásica entre artes debería favorecer el cruce entre ellas; algo que, como estamos señalando, no parece evidente.

La tendencia a la unión entre artes, paulatinamente cada vez más habitual y también característica de la configuración contemporánea de la práctica artística, provoca que se cuele material sonoro en trabajos catalogados como «artes visuales». Esto muestra, por un lado, la permeabilidad entre lenguajes artísticos y, por otro, el agotamiento de las categorías. Pero más allá de estas cuestiones –ya ampliamente comentadas en otros trabajos–, estas propuestas acentúan aún más la atención pormenorizada a la música y el sonido en los centros destinados a las artes –así llamadas visuales–. El espacio para estos cruces en el Museo Guggenheim es, sobre todo, la sala Film&Video, donde normalmente se exponen propuestas de videoarte. La primera pieza que acogió Film&Video fue *The clock* (2010), de Christian Marclay (6 de marzo-18 de mayo de 2014), que consiste en una suerte de collage de 24 horas con fragmentos de películas que tienen al reloj como protagonista. En este caso, la propuesta exige 24 horas de permanencia en el museo y, por tanto, una visita que desmonta las reglas preestablecidas del museo. Era, así, una declaración de intenciones: en esa sala sí podían pensarse, con los propios objetos expositivos, otras formas de relación con las piezas no marcadas por la pauta exclusivamente visual. Como apuntábamos al principio del texto, la primacía de la contemplación, con la implicación subsiguiente de quietud y la interioridad, han marcado el comportamiento esperado ante las artes visuales expuestas en el museo.

Recientemente (entre junio y octubre de 2021), el Guggenheim ha acogido, por ejemplo, *Animaciones de agua* (2018)³⁶, de Cecilia Bengolea, donde el dancehall es protagonista (buena parte de su obra está dedicada a la grabación de coreografías o de proyectos de baile, como *Bodhi – Sound of the Trap*, 2020). Esta exposición, que podría haber dado lugar a una reflexión detallada sobre el museo como espacio (alternativo) de baile, parece que conecta con cierto interés en España por activar lo que de político tiene el baile, como, por ejemplo, se puso en el centro en *Elements of Vogue* (com. Manuel Segade y Sabel Gavaldón, 17 de noviembre de 2017-6 de mayo de 2018), en la madrileña Ca2m, así como las «intersecciones entre el arte contemporáneo, la música, las culturas visuales y los fenómenos subculturales»³⁷.

Justamente, las piezas que invitan a participar del baile hacen que, de no participar –obedeciendo así a la expectativa del relato museístico tradicional– nos convirtamos en una especie de voyeurs. Sucede lo mismo en otras exposiciones centradas en la música, como *You Got to get In to Get Out* de La Casa Encendida (Com. Sonia Fernández-Pan y Carolina Jiménez, octubre 2021-enero 2022). Otras, por el contrario, ponen el baile y la escucha en su centro: ejemplo de ello es el proyecto *Perpetuum mobile*, impulsado por el área educativa del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.

36. Se puede ver un fragmento de una de las tres partes que componen la pieza aquí: <https://vimeo.com/331428862> [Consultado el 25 de abril de 2022].

37. <https://ca2m.org/exposiciones/elements-of-vogue> [Consultado el 25 de abril de 2022].

Aparte de varios recorridos musicales³⁸, el proyecto culminó con *Perpetua chorea*, donde se interpretó *Danzas migrantes*, una serie de piezas inspiradas en distintos cuadros de la colección, que se presentó el 21 febrero de 2020, cuya presentación pública contenía también una invitación a bailar al público³⁹.

El espacio museístico como un espacio de baile e intervención, y por tanto, la ampliación de la noción de performance –no agotada solamente al artista, sino también al público– es lo que permite que el trabajo de artistas como Nam June Paik o Esther Ferrer tenga cabida plenamente. La retrospectiva *Los mundos de Nam June Paik* (22 de mayo de 2001- 30 de septiembre de 2001), que previamente estuvo en Nueva York y Seúl, incluía algunas instalaciones que se relacionan con su personalísima relación entre música y performance, como *Broken Violin from One for Violin Solo*, 1962, at the Whitney Museum of American Art, New York, June 2, 1982) (1982) Ella define a su trabajo como «partituras» y, en general, piensa buena parte de sus propuestas a través de la interacción de las personas asistentes, como en la exposición *Espacios entrelazados*, que estuvo en el Guggenheim del 16 de marzo al 10 de junio de 2018. Sucede lo mismo con la exposición retrospectiva dedicada a Yoko Ono, organizada por la frankfurtiana Schirn Kunsthalle, que el Guggenheim acogió entre el 14 de marzo y el 4 de septiembre de 2014, en la que se incluyeron sus instalaciones, su trabajo performativo y también piezas dedicadas a su trabajo audiovisual. Se presentó, de manera externa a la exposición, una selección de sus partituras de instrucción, como es el caso *Sky piece for Jesuchrist* (1965) –que fue interpretada el 12 de marzo de 2014 junto a *Promise Piece y Action Painting*–.

No encontramos numerosos ejemplos en el Guggenheim donde la danza haya sido protagonista. Uno de esos casos excepcionales fue *Im (goldenen) Schnitt II*, una coproducción de la Akademie der Künste berlina y la compañía barcelonesa Gelabert-Azzopardi que se presentó en el atrio del Guggenheim el 7 de mayo de 2001, en la que el coreógrafo Cesc Gelabert abordaba la pieza homónima de Gerhard Bohner en la que se ponían en juego la relación entre la coreografía, las esculturas esqueléticas de Robert Schad y *El clave bien temperado* de J. S. Bach. Esta pieza estaba considerada para el teatro (de hecho, estuvo en el mismo año en salas como La Abadía, de Madrid y en el Teatro Lliure, de Barcelona), por lo que resulta cuanto menos curiosa la elección del atrio como espacio de desarrollo de la pieza. La programación de esta pieza no parece tener relación evidente con las exposiciones que se podían encontrar en ese momento en el museo, que era la ya citada retrospectiva de Nam June Paik y otra, que se extendió desde el 24 de marzo hasta el 2 de septiembre de 2001, sobre Giorgio Armani. Muy diferente fue la propuesta *Puzzling*⁴⁰ que, el 15 y 16 de diciembre de 2018, llevaron a cabo Blanca Arrieta, Mai Ishiwata y Robert Jackson, pues sí estaba pensada en relación con la exposición *Architecture Effects*

38. «El arriba y el abajo» (21 de diciembre de 2019): <https://www.youtube.com/watch?v=uXo26Qb6uns>; «El tesoro de lo esencial» (26 de enero de 2020): <https://www.youtube.com/watch?v=olkuZsp9lS4>; «El movimiento, mejor compartido» (21 de febrero de 2020): <https://www.youtube.com/watch?v=Ld3kVOB7iL4> [Todos los enlaces fueron consultados el 30 de diciembre de 2021].

39. <https://www.museothyssen.org/conectathyssen/-360thyssen/concierto-danzas-migrantes> [Consultado 30 de diciembre de 2021].

40. <https://www.blancaarrieta.com/puzzling-es> [Consultado el 31 de enero de 2022]

(5 de diciembre de 2018-28 de abril de 2019). Este ejemplo nos interesa por la ocupación de espacios de paso del museo, como es el atrio, y la construcción de documentos, a modo de partituras gráficas (FIGURA 1), que configuraban los «procesos de construcción física», en términos de Arrieta. Cabría, más allá de AAD, buscar en estas ocasiones la continuidad entre música, baile, artistas y público.

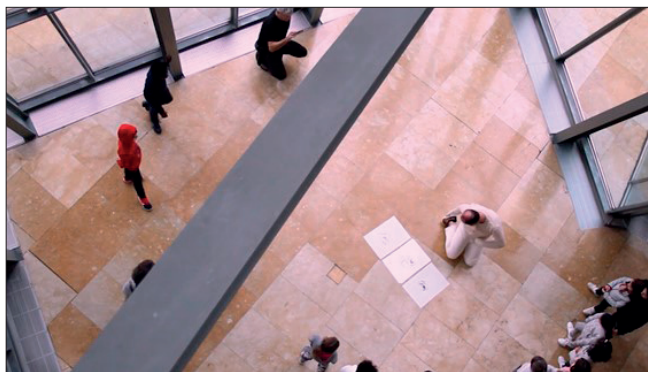


FIGURA 1. ROBERT JACKSON INTERPRETANDO PUZZLING. CAPTURA DE BLANCA ARRIETA. «PUZZLING\THE GAME». 26 DE FEBRERO DE 2019, 17:48 EST. <https://vimeo.com/320034675> [Consultado el 02 de enero de 2022]

Dos de los casos más llamativos de entre las propuestas que se han expuesto en Film&Video es, por un lado, *Winter*, de Amie Siegel y *Sigh* (2008), de Sam Taylor-Johnson. La pieza es un vídeo que se musicaliza cada vez de una manera distinta, según la ciudad en la que se exponga, junto a los sonidos pregrabados que lo constituyen junto a la imagen. En el caso de Bilbao, contó con instrumentos como la txalaparta, aparte de otros más habituales como el cuarteto de cuerda, la guitarra o la percusión. Los distintos «pases» (entre noviembre de 2017 y marzo de 2018) implicaban la conversión en concierto de la proyección, así como la unicidad de su «bandasonorización». Es, así, un caso más de piezas que, momentáneamente, suspenden la norma perceptiva del resto de la colección. *Sigh*, por su parte, consiste en un vídeo de varios músicos de la orquesta de la BBC haciendo como que tocan, cada uno en su instrumento, la música compuesta *ad hoc* por Anne Dudley. Al contrario que la pieza de Siegel, que propone convertir su pieza en un concierto cada vez, Taylor-Johnson rompe con la promesa del concierto: lo grabado se nos desvela como tal al desproveer a los músicos de sus instrumentos. En su trabajo, atento desde los 90 por lo cotidiano, ha explorado distintas maneras de cómo los gestos y el lenguaje corporal expresan elementos simbólicos que articulan nuestra forma de presentarnos ante los demás. En este sentido, el concierto se presenta como artefacto y el museo como solo capaz de recibir una pieza que, una y otra vez, muestra lo mismo –y, por tanto, se opone así casi ontológicamente al sonido–.

EL EVENTO

Los aniversarios del Guggenheim han estado marcados por encargos musicales. El primero de ellos fue *Hamar*⁴¹, de Gabriel Erkoreka, con motivo del décimo aniversario⁴² –celebración que incluyó también la presentación de *Volta*, de Björk,

41. Agradezco sinceramente la diligencia y generosidad por parte de Gabriel Erkoreka a la hora de compartirme diversos materiales de la pieza y muy significativamente la partitura, que está sin editar de manera comercial. Las referencias sobre disposición y movimiento que se dan son tomadas, precisamente, de ella.

42. En la programación de celebración del 25 aniversario se ha programado de nuevo su interpretación por parte del Ensemble Kuraia los próximos 30 de abril y 1 de mayo, junto a otras propuestas musicales.

en un concierto el 19 de julio de 2007-. La pieza es *site-specific*, pues está pensada en diálogo y relación con los espacios del Guggenheim. Durante cuatro días, en concreto el 10, 11, 17 y 18 de noviembre de 2007, con tres pases cada uno a las 16, a las 17 y a las 18, los visitantes podían escuchar su *Hamar*, aunque es probable que nadie haya escuchado *Hamar* en un sentido pleno del término⁴³. Aunque no caben aquí disquisiciones sobre si una pieza puede escucharse de una vez para siempre, sí que es un asunto especialmente relevante en esta pieza su renuncia a la escucha estándar en los conciertos, que es fundamentalmente jerárquica, (uni)direccionada. De este modo, se intenta captar, con la propia interpretación, el tránsito que supone la experiencia en el museo: el visitante se convierte en un paseante. La pieza se divide en tres secciones –cada una de diez minutos sin solución de continuidad–: en la primera, lo que se busca es exagerar las asociaciones espaciales que hacemos a las tesituras por la cual lo agudo está arriba y lo grave está abajo. De este modo, el piccolo partía del «pequeño balcón» de la tercera planta, el que mira hacia la sala 305, la trompeta de la segunda planta, frente a la sala 104, y el violín de la plataforma frente al atrio, también en la tercera planta, mientras que el clarinete bajo lo hacía desde la sala 208, «lo más lejos posible de la entrada», el trombón en medio de la sala 104, el cello en la sala 101 y la percusión se quedaba en el atrio (por razones de movilidad, pues entre otros, se incluye en la instrumentación vibráfono o Tam-Tam). La organización sonora se hace de tal modo que cada instrumento tiene organizado cronológicamente qué debe hacer en cada hora, algo esencial si tenemos en cuenta que no pueden oírse entre sí con nitidez. En este sentido, tenemos otra nueva oposición al concierto en sentido tradicional, muy especialmente al de cámara: los instrumentistas deben lidiar con la resonancia y la distancia. La segunda parte arranca con un significativo cambio de posiciones y comienzan a unirse: el violín al trombón, el clarinete bajo al piccolo (que, al final del primer movimiento, se ha unido a la percusión) y la trompeta al cello, al que luego se une también el trombón. De este modo, también, la confrontación entre tesituras se va moderando no solo por la unión entre tímbricas, sino porque se pide que cambien de planta a los instrumentos agudos y, por tanto, su percepción no será tan distante. Por último, todo el tercer movimiento sucede en la primera planta, en la sala 104 –el conjunto escultórico de Richard Serra, *La materia del tiempo* (1994-2005), una de las piezas más icónicas del museo –. Cada instrumentista está dispuesto en distintos lugares según las condiciones acústicas que ofrecen las propias esculturas, utilizando su material como reverberadores. La sala se abandona, gracias a una llamada de los cascabeles, cuyo intérprete opera como una especie de guía– para el tutti final, hacia el minuto 8 –es decir, a dos minutos de que concluya la pieza–, en la que todos se encuentran en el centro del atrio del museo. Como vemos, por tanto, la pieza consiste, a nivel espacial, en una paulatina concreción del sonido.

43. En 2011, el sello Sintonía en colaboración con la Fundación BBVA realizó una grabación de la pieza en DVD en la que se intentaba captar la sonoridad en tanto totalidad de la pieza. En la escucha de la propuesta de Erkoreka, así, se oponen dos posibilidades: o bien la escucha que podríamos llamar equilibrada entre espacio, disposición y proyección; o bien la escucha individual, que depende de dónde se sitúe y qué recorrido haga cada visitante, que no solo puede ser una escucha particular sino sesgada o incompleta.

El pasado 9 de octubre de 2017 se conmemoraban los 20 años del museo bilbaíno y, para ello, se programaron dos eventos clave: el primero, que no desarrollaremos aquí, fue el mapping audiovisual *Reflections* realizado por 59 productions *ex profeso*⁴⁴. El segundo fue el estreno de *Chasmata*, de José López-Montes y Ángel Arranz⁴⁵, con producción de The DK <projection> (dirigido también por Arranz)⁴⁶, una cooperación entre el Guggenheim de Bilbao y la Agencia Espacial Europea (ESA). El nombre de la pieza deriva del plural de «chasma», que se refiere a depresión, una grieta alargada en la superficie de un planeta. De este modo, la idea de la grieta y el pliegue se vuelve el punto de conexión entre las texturas planetarias y el propio edificio de Frank Gehry. Igual que diez años antes *Hamar*, este proyecto buscaba llenar sonoramente el espacio del museo, aunque de una manera mucho más acusada.

La pieza, tal y como se presenta en el dossier elaborado por el Guggenheim, se describe como una reformulación contemporánea del concepto wagneriano de la *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total]; no solo por el cruce de disciplinas –con especial énfasis en la música y la astronomía–, sino también por la intervención del espacio mediante visuales⁴⁷. El museo, todo lo a oscuras que permiten las normas de seguridad, llenó sus paredes interiores con la proyección –nada fácil por la curvatura de las formas del edificio– de imágenes obtenidas por la sonda Mars Exprés y transformadas por Alba G. Corral y López-Montes, proyectadas a gran escala por el atrio, así como con la invitación al público a su participación mediante sus móviles inteligentes a través de una app creada ad hoc por The DK <projection>, callingHiggs, que comentaremos más adelante.

Chasmata se abría con *Serraphonie*. Su nombre ya indica la pieza con la que entraba en relación, a saber, *La materia del tiempo* (1994-2005). Está escrita para cuatro saxofones bajos y electrónica y tiene tres partes: desde el principio hasta el minuto 8, se escuchan un saxofón bajo pregrabado (en concreto, interpretado por Josetxo Silguero), cuyo sonido se emite por unos altavoces que, igual que en el caso de *Hamar*, gracias a su situación, aprovechan la forma de las esculturas como resonador. Para esta pieza, los compositores estuvieron haciendo pruebas de emisión durante una noche entera en el Guggenheim⁴⁸. La propuesta seguía con *Juventae Chasma*, *Ius Chasma* y *Candor Chasma*.

Juventae Chasma, en concreto, sonifica datos de la ionosfera de Marte tomados de la sonda Mars Exprés (ESA). La sonificación es la traducción de datos –en este caso, espectrográficos– a parámetros sonoros. La sonificación no tiene solo fines estéticos, sino que en gran medida es una herramienta que arroja información útil para el análisis científico, en la medida en que hay datos que, convertidos y trabajados desde el sonido,

44. <https://www.guggenheim-bilbao.eus/reflections-un-gran-espectaculo-de-mapping-para-celebrar-el-xx-aniversario-del-museo-guggenheimbilbaolive> [Consultado el 30 de diciembre de 2021].

45. Quiero mostrar mi agradecimiento por su enorme amabilidad a la hora de compartir materiales de grandísima utilidad para este trabajo, así como su disponibilidad.

46. <https://www.thedkprojection.com/about/> [Consultado el 30 de diciembre de 2021].

47. Cabría pensar, en otro contexto, si este concepto realmente sigue siendo válido para entender piezas que, como las que nos ocupan, exceden el término «composición». El componente romántico de la *Gesamtkunstwerk* parece que implica una noción de «obra de arte» y de «totalidad» que se vienen desmontando desde hace un siglo.

48. Comunicación personal del 20 de enero de 2022.



FIGURA 2. IÑIGO IBAIBARRIAGA INTERPRETA JUVENTAE CHASMA. DONDE PUEDE VER UN FRAGMENTO DE LA VIDEOPARTITURA UTILIZADA PARA IMPROVISACIÓN. FMGB, «CHASMATA». <https://www.youtube.com/watch?v=bACHXWfe1Ao>. Vídeo del streaming del 9 de octubre de 2017 [Consultado el 25 de abril de 2022]

pueden resultar esclarecedores, por ejemplo, en lo que compete a su movimiento o recorrido. Es decir, «la sonificación trata de traducir relaciones entre datos o información en sonido(s) que aprovechen las habilidades perceptuales auditivas del ser humano de tal forma que esas relaciones de datos sean comprensibles»⁴⁹.

Surge de un proceso de creación con el saxofonista Iñigo Ibaibarriaga que, para su ejecución, no recurre a una partitura, sino a unas indicaciones sobre la dirección guía para su improvisación en relación con la electrónica fija y a la manipulación en vivo. Para ello, se establecía una duración de cada sección, que además tenía una cuenta atrás, e indicaciones de gestos interpretativos como «Sonidos de altura determinada y breves explosiones dinámicas [Sección 2]» (FIGURA 2). De este modo, se establece una relación entre los datos sonificados y su exploración musical, en la medida en que la improvisación de Ibaibarriaga está alimentada por el trabajo de sonificación previo, elaborado entre él y López-Montes, así como el emitido. Esto permite el distanciamiento entre los resultados de la sonificación y su tratamiento musical.

Ius Chasma es la pieza que, en realidad, da lugar al resto del proyecto. Se estrenó en 2011 como fruto de un encargo del también saxofonista José Miguel Cantero a López Montes. En la pieza, trabajó con doce saxofones, lo que le permitió comprobar la homogeneidad tímbrica del grupo, pese al cambio de tesitura y su amplio abanico de técnicas extendidas⁵⁰, que le hace entender al instrumento como un «hipersaxofón»⁵¹.

49. Walker, Burce N. y Nees, Michael A.: «Theory of Sonification» en Hermann, Thomas, Hunt, Andy; Neuhoff, John G. *The Sonification Handbook*. Bielefeld, COST-Logos, 2011, p. 9.

50. Entrevista «Proyecto Chasmata. Encuentro con Á. Arranz y J. López Montes». *La casa del sonido. Radio clásica*. 29 de enero de 2019. <https://www.rtve.es/play/audios/la-casa-del-sonido/casa-del-sonido-proyecto-chasmata-encuentro-angel-arranz-jose-lopez-montes-29-01-19/4956230/> [Consultado el 30 de enero de 2022].

51. https://www.lopezmontes.es/obra/ius_chasma.html [Consultado el 30 de enero de 2022].



FIGURA 3. FRAGMENTO DE LA VOZ DEL SAXOFÓN SOPRANO DEL CUARTETO 2 DE IUS CHASMA

En el caso de la interpretación en el Guggenheim, esta pieza divide los saxofones en tres cuartetos que se sitúan en distintas zonas del atrio. Lo interesante, aquí, es la atención al pequeño desfase que se genera por la reverberación del atrio, abierto y con techos muy altos: es decir, se tiene en cuenta, en un sentido pleno, la conciencia espacial. El desfase se trabajó no solo en términos estrictamente acústicos, sino también armónicos: la pieza es microtonal (la escala está dividida, en concreto, en 36 semitonos) y cada cuarteto tenía su propia afinación a distancia de sexto de tono (440 Hz, 448,55Hz, 431,61Hz)⁵²: el hipersaxofón se convertía, así, en una hiperescala. Parte de la escritura de esta pieza⁵³, con notación ortocrónica pero con algunas indicaciones de nuevas grafías (en este caso, la flecha superior a las notas que, según su grosor, invita a desplazar más o menos la nota del tiempo en el que debería sonar), implica un desplazamiento irregular del tiempo, lo que busca «conseguir», en términos del autor, es «una sutil granulación del tiempo» (FIGURA 3). Es decir, se intenta conseguir un tiempo fluido y modificado por el intérprete para que tenga margen de acción con respecto al desfase sonoro.

Chasmata concluye con Valles Marineris, que tiene tres partes: Candor Chasma, *Calling Higgs* y, como el título de la pieza, *Valles Marineris*. *Candor Chasma* comenzó con un «prólogo electrónico», en términos de López-Montes⁵⁴, que concluía con un saludo del astronauta Paolo Nespoli desde la ESA. Esta pieza para octeto es una especie de coral cuyas irregularidades sonoras, extremas desde el inicio, tratan de dar cuenta de la orografía del sistema montañoso marciano que da título a la pieza y cuyas imágenes se mostraban bajo los músicos, situados en una de las balconadas del atrio. De este modo, la escucha se dirigía de abajo hacia arriba: del «hipersaxofón» del atrio a la aparición, elevada, de voces menos texturizadas, más compactas y uniformes.

La segunda parte, *Calling Higgs*, es una invitación al público a participar. La creación interactiva a través –o a partir– de los móviles, denominada por Arranz para su propio trabajo como «phoneart», tiene un recorrido previo relevante, sobre todo, por sus posibilidades futuras. Los teléfonos se han usado en algunas obras de vanguardia para la creación de un espectro, de otro sin presencia (por ejemplo, en *La voz humana*, de Poulenc, de 1930)⁵⁵. No obstante, desde el desarrollo de los teléfonos inteligentes, se empezó a considerar al móvil como una herramienta de interacción y, especialmente,

52. https://archive.org/details/Ius_Chasma-tuning_forks/IUS_CHASMA_Quartet2_431%2C61Hz.mp3 [Consultado el 30 de enero de 2022].

53. https://www.lopezmontes.es/obra/ius_chasma/partituras.html [Consultado el 30 de enero de 2022].

54. Comunicación personal del 20 de enero de 2022.

55. Para otros ejemplos, véase Hope, Cat: «Sound Art/Mobile Art», *Sound Scripts: Proceedings of the Inaugural Totally Huge New Music Festival Conference 2005*, pp. 42-48.



FIGURA 4. FMGB, «CHASMATA». <https://www.youtube.com/watch?v=bACHXWfe1Ao> Vídeo del streaming del 9 de octubre de 2017 [Consultado el 25 de abril de 2022]

intervención en las piezas –por más que sea de una forma muy pautada–. Algunas de sus aplicaciones tienen un fin principalmente pedagógico, pensado para no iniciados en la creación contemporánea. Es el caso de SoundCool, un proyecto de la Universidad Politécnica de Valencia que ha sido utilizado en varias propuestas, como X Ensems 2018. En otros casos, como el que nos ocupa, se insta al público (y al resto de intérpretes) a que co-cree parte de la pieza en vivo. Para ello, debían descargarse la aplicación también

llamada *callingHiggs*. En ella, había 30 líneas de audio y vídeo –que consistía en un color plano que iba variando. La aplicación se activaba por parte de Arranz y López-Montes y elegía aleatoriamente una de esas 30 líneas posibles. Así se formaba una suerte de orquesta de luces y sonidos, una constelación específica del evento (FIGURA 4).

Valles Marineris, por último, hace referencia a una de las mayores depresiones de Marte. Para esta pieza, intervinieron cien saxofones distribuidos por el atrio (que, metafóricamente, Arranz y López-Montes entendían como «rastros de un cometa»⁵⁶), cuatro saxofones bajos –los mismos de Serraphonie– y un saxo barítono que sirve, de alguna forma, de unión entre las distintas voces. Se utilizó electrónica especializada en 17 canales con un diseño ad hoc llamado *zigurat*, no solo distribuido en espacio en sentido horizontal, sino también distribuyendo altavoces en las distintas alturas que permitían una sonoridad envolvente.

Este tipo de propuestas, que trascienden el concierto a favor de la sonorización –en un sentido pleno– del museo, contrastan por tanto con la programación de música contemporánea en los auditorios de los museos; que no es algo ajeno a otros espacios expositivos nacionales. Es significativo, en este sentido, el Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía (MNCARS), especialmente por recibir en su Auditorio 400, la programación (casi única) de repertorio contemporáneo del CNDM y la propia del museo bajo el epígrafe Archipiélago, comisariado por Rubén Coll y José Luis Espejo. Al igual que en otros espacios, esta programación pertenece a la de «actividades», es decir, no dialoga necesariamente con las exposiciones temporales o la colección permanente, pero sí hacen de los museos de arte contemporáneo un lugar donde se vuelve protagonista la defensa y apoyo explícito a la creación artística en términos generales, donde se incluye también la música. Es decir, se convierten en centros culturales en un sentido integral y no solo, como en ocasiones el Guggenheim se define a sí mismo, como «pinacoteca», que reduce sus contenidos a las pinturas. En los dos ejemplos de encargos, además, lo que vemos es que el museo no es solo receptáculo de conciertos en un sentido habitual, sino que en el museo sucede un evento sonoro específico para un espacio de arte, con todas las singularidades que ello conlleva. En este sentido, también se podría poner en duda la validez actual de las salas de concierto que, como

56. Comunicación personal del 20 de enero de 2022.

hemos indicado brevemente al inicio de este texto, en las que parece que son espacios que siguen la primacía de la contemplación (también aural) de la música y no podrían albergar propuestas como las que se recogen en este apartado. La música en los museos (no solo en sus auditorios) sugiere una relación renovada con las formas de escucha convencionales y un trabajo más íntimo entre arquitectura y artes performativas.

CONCLUSIONES

Hemos intentado mostrar que no resulta evidente cuál es el discurso del museo sobre la programación de música y sonido, en la medida en que se contraponen cuatro fórmulas, principalmente: I) la utilización de los espacios del museo por entidades ajenas a él o para actividades que no se siguen de las exposiciones, II) piezas que abren, a través del sonido, otras formas de relación con el museo y la percepción marcada por lo visual, III) programaciones puntuales cuyo apoyo en la música buscan la atracción del público por otros medios –en los que la música es una opción más–; y, por último, IV) los grandes eventos donde la música es central, como *Hamar* y *Chasmata*, cuyo despliegue se enmarca dentro de una efeméride. En la primera fórmula, encontramos la continuación del museo como icono, por un lado, y, por otro, la privatización del espacio –algo que tendría que estudiarse en detalle con respecto, sobre todo, a las políticas de alquiler y afección de las mismas a la programación y discurso del museo–. Asimismo, cabría analizar la irregularidad de programación musical que imposibilita entender al Guggenheim, de manera estable, como un espacio cultural más allá de la definición de «pinacoteca». La segunda fórmula supone un despertar algo tardío con respecto a otras exposiciones en museos occidentales (se cuenta entre las pioneras *Für Augen und Ohren. Von der Spieluhr zum akustischen Environment. Objekte. Installationen. Performances*, Akademie der Künste, Berlín, 1980), en la medida en que las piezas audiovisuales y performativas ponen en duda la propia división de artes que mantiene el discurso de la mayoría de los museos españoles, incluyendo el Guggenheim. Queda abierta, por tanto, la cuestión de cómo pueden dejar de pensarse desde el marco visocéntrico de las artes visuales a favor del entrelazamiento entre artes, rastreado y constatado en la teoría estética al menos desde los años 60, así como la recepción normativa que, implícitamente, se construye en los museos. La tercera incide en la relevancia del marketing en la configuración de la programación, especialmente de aquellas actividades que exceden la curaduría de exposiciones. En este sentido, se entiende la música como un agregado a otras políticas publicitarias, pero no como una fuerza también de peso artístico. Es una forma, por tanto, de desactivar el componente político-estético de un repertorio (en concreto, aunque no solo, la electrónica de baile) y dividir los públicos entre iniciados y no iniciados. El cuarto punto, en realidad, confluye con el tercero, en la medida en que también prima la unicidad de los eventos frente a un discurso constante en la programación. No obstante, en este caso, no se defiende la importancia de estas propuestas solo por su capacidad de atraer público, sino la conversión del museo en un receptáculo total. Puntualmente, por tanto, se amplían los horizontes del Museo Guggenheim para luego volver a replugarlos.

REFERENCIAS

- Agamben, Giorgio: *Qué es un dispositivo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2014.
- Baker, Sarah, Istvandy, Lauren y Nowak, Raphaël: *Curating Popular Music in the Museum*. New York, Bloomsbury, 2019.
- Bishop, Claire: «The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney», *Dance Research Journal*, 46(3), 63, 2014.
- Frank, Thomas: *La conquista de lo cool. El negocio de la cultura y la contracultura y el nacimiento del consumismo moderno*. Barcelona, Alpha Decay, 2020.
- Goehr, Lydia: *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford, Clarendon Press, 1992.
- Groys, Boris: «The Struggle against the Museum; or, The Display of Art in Totalitarian Space», en Sherman, Daniel J. y Rogoff, Irit (eds.): *Museum Culture. Histories, Discourses, Spectacles*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, pp. 144-162.
- Hegarty, Paul: *Noise/Music. A History*. New York-London, Bloomsbury, 2007, p. 169.
- Hein, George E.: *Learning in the Museum*. London, Routledge, 1998.
- Hope, Cat: «Sound Art/Mobile Art», *Sound Scripts: Proceedings of the Inaugural Totally Huge New Music Festival Conference 2005*, pp. 42-48.
- Kahn, Douglas: *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*. Massachusetts, MIT, 1999.
- Kelly, Caleb: *Gallery Sound*. New York-London: Bloomsbury, 2017.
- McNeill, Donald: «McGuggenisation? National identity and globalisation in the Basque Country», *Political Geography*, 19:4, (2000), pp. 473-494.
- Plaza, Beatriz y Haarich, Silke N.: «The Guggenheim Museum Bilbao: Between Regional Embeddedness and Global Networking», *European Planning Studies*, 23:8 (2015), pp. 1456-1475
- Steiner, Reinhard: *Egon Schiele, 1890-1918.- The Midnight Soul of the Artist*. Köln, Taschen, 2004.
- Visscher, Eric de: «Music in Museums - Model for the Future?». *Music in Museums - A Model for the Future? Folkwang Studien: Musikaustellungen: Intention, Realisierung, Interpretation*. Hildesheim, Olms, 2018.
- Walker, Burce N. y Nees, Michael A.: «Theory of Sonification» en Hermann, Thomas, Hunt, Andy; Neuhoff, John G. *The Sonification Handbook*. Bielefeld, COST-Logos, 2011.

TWENTY-FIVE YEARS OF THE «GUGGENHEIM EFFECT». BRIEF APPROACH TO THE IMPACT OF GUGGENHEIM BILBAO MUSEUM ON THE BILBAO ART SYSTEM

VEINTICINCO AÑOS DEL «EFECTO GUGGENHEIM». BREVE APROXIMACIÓN AL IMPACTO DEL MUSEO GUGGENHEIM BILBAO EN EL SISTEMA DEL ARTE BILBAÍNO

Almudena Caso Burbano¹

Recibido: 15/02/2022 · Aceptado: 08/04/2022

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.10.2022.33148>

Abstract²

This article analyses the impact that Guggenheim Museum Bilbao has had on the local art system since its opening in 1997 until 2022. For this matter, in the first part of the article I present a historical review of the Strategic Plan for the Revitalisation of Metropolitan Bilbao, from which the creation of this international cultural infrastructure arose. Following, the nature of Bilbao's artistic ecosystem is introduced, to then go on to study how this museum has influenced it. Finally, the three parameters that have guided this analysis are presented: the presence of Basque art in the museum through its exhibition and acquisition, its influence on the presence of galleries and exhibition spaces and, lastly, the perception that the local art system has of the museum.

Keywords

Museums; Artistic environments; Guggenheim Museum Bilbao; Culture; Art centres; Local culture; Global museums

Resumen

En este artículo se analiza el impacto que el Museo Guggenheim Bilbao ha tenido en el sistema del arte local desde su apertura en 1997 hasta el año 2022. Para ello, primeramente, se hace una revisión histórica del Plan Estratégico para

1. Universidad de Zaragoza. C. e.: casoalmudena@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7824-4908>

2. The author is a member of the research group OAAEP, financed by the Government of Aragon with ERDF funds, and belongs to the IPH of Saragossa University. This paper is an outcome of the research Project «Distritos culturales de museos, galerías, establecimientos y paisajes urbanos patrimoniales» financed by MICINN/FEDER (code PGC2018-094351-B-C41).

la Revitalización del Bilbao Metropolitano, del que surgió la creación de esta infraestructura cultural de carácter internacional. Seguidamente, se introduce la naturaleza del ecosistema artístico bilbaíno, para pasar a estudiar cómo ha influenciado dicho museo en este. Por último, se presentan los tres parámetros que han guiado dicho análisis: la presencia de arte vasco en el museo a través de su exposición y adquisición, su influencia en la presencia de galerías y espacios expositivos y por último, la percepción que tiene del museo el sistema del arte local.

Palabras clave

Museos; entornos artísticos; Museo Guggenheim Bilbao; cultura; centros de arte; cultura local; museos globales

Twenty-five years after the Guggenheim Museum was opened in Bilbao, much has been written about the power of this cultural institution to transform a city with a marked industrial past and to place it on the map as a cultural and international must-see. «The Guggenheim Effect» has been analysed in scientific and popular literature from mainly economic, architectural and urban planning perspectives. These studies have shown that the museum has been a vital part of this success story. And so it has been shown that culture can be an economic engine that promotes tourism, consumption and the creation of a city brand.

This article analyses the impact of Guggenheim Museum Bilbao from a cultural perspective. In particular, I propose studying its influence on the Bilbao territory through what an art space of this kind does to promote enjoyment, learning and, specifically, artistic production and consumption. In order to understand this impact on the territory, three values are analysed: the presence of Basque art in the museum, its influence on the presence of galleries and exhibition spaces, and the perception that the local art system has of the institution. Before starting with the subject, we must not forget that although the Guggenheim Museum is a vital part in the process of making Bilbao a city that focuses on services and one with international tourist circuits, it is one more piece in a much larger puzzle (Barcenilla, 2022).

In order to carry out this research, interviews were conducted with cultural agents in the city of Bilbao. The method used to approach the informants was the semistructured interview. The informants were selected according to their high degree of activity, knowledge and participation in Bilbao's artistic and cultural sector from museological, academic, artistic and sociological perspectives. For the selection of the informants, the diversity of the sector was taken into account to collect data that are as faithful as possible to the sector's reality.

THE STRATEGIC PLAN FOR THE REVITALISATION OF METROPOLITAN BILBAO. CULTURAL CENTRALITY AS A CRITICAL ISSUE

As it is well-known, at the dawn of the 1990s Bilbao was in the throes of a serious economic, ecological and social crisis. After its heyday as an industrial capital in the steel, shipbuilding, textile and automobile sectors, the 1970s crisis had dealt it a severe blow. In addition to the 1973 oil crisis, Bilbao had been hit hard, and it would seem it would never recover. Its identity as an industrial city, confirmed by its urban landscape of shipyards, loading and unloading areas, cranes, chimneys and commercial buildings, seemed to have come to an end. In a social context marked by high unemployment rates, a complex political landscape, the active presence of the terrorist group ETA, pockets of poverty, and the last throes of heroin, Bilbao faced a large-scale challenge.

Faced with this situation of multidimensional crisis, the Bilbao municipality and the Basque Government set in motion a complex process to analyse Metropolitan Bilbao's reality with the intention to begin a reconversion process. Within this framework, the Association for the Revitalisation of Metropolitan Bilbao, commonly

known as Bilbao Metropoli-30, was set up on 9 May 1991³. This association, with full legal and patrimonial responsibility, aimed to recover and revitalise Bilbao and its metropolitan area. In particular, its first activity was to carry out the research and implementation of the Strategic Plan for the Revitalisation of Metropolitan Bilbao. Its founding members include the Basque Government, the Provincial Council of Biscay, the Bilbao City Council, the Public University of the Basque Country, BBVA, Iberdrola, the Chamber of Commerce of Bilbao, the University of Deusto, Bilbao Plaza Financiera, Kutxabank, among others⁴. On 9 July 1992, the Association was recognised as a «Public Utility Entity» by the Basque Government.

The Strategic Plan for the Revitalisation of Metropolitan Bilbao was approved in March 1992, but its research phase was carried out from 1989 to June 1992. Promoted by the Basque Government's Department of Economy and Planning, this plan arose from recognising the situation of decline that Bilbao was undergoing. This strategic planning was developed in four phases, and its reports were published both individually and independently. Phase I was devoted to quantitative research into the situation of Bilbao and its metropolitan area. Based on this analysis, the critical issues that affected the territory were identified along seven axes:

1. Investment in human resources
2. A service metropolis in a modern industrial region
3. Mobility and accessibility
4. Environmental regeneration
5. Urban regeneration
6. Cultural centrality
7. Coordinated management of public administrations and the private sector

In phases II, III and IV, the analysis of each raised critical issue, the design of goals, objectives and strategies to address them, and, finally, the design of an action plan for each one were respectively developed. It is important to highlight the large number of participants in each phases, approximately 340⁵.

CULTURE AS THE AXIS OF INNOVATION

As previously mentioned, one of the critical points identified in Phase I of the Strategic Plan for the Revitalisation of Metropolitan Bilbao is cultural centrality. In Phase II, which was completed in July 1990, an analysis of the pre-existing cultural qualities of Bilbao was carried out. With this analysis of deficiencies and current trends, in Phase III of the strategic plan a cultural dimension with educational, international, infrastructural and fiscal characteristics began to be drawn up.

3. Strategic Plan for the Revitalisation of Metropolitan Bilbao: [online] https://www.euskadi.eus/eusko-jauriaritza/contenidos/asociacion/asbo30121991/eu_def/index.shtml. [Accessed 5/12/20].

4. Bilbao Metr poli-30: [online]. <https://www.bm30.eus/asociacion/socios-fundadores/>. [Accessed 5/12/20].

5. Bilbao Metr poli-30: «Strategic Plan for the Revitalisation of Metropolitan Bilbao. Phase IV: Action Plan», Bilbao, Bilbao Metropli-30, 1992, pp. 94-96.

In Phase IV, the creation of a new cultural facility was presented: the Guggenheim Museum in Bilbao. By the date the report was published, it was already being planned under the direction of Frank Gehry, who had been awarded the design competition in July 1991. In the text of the report, «Action Programmes» were presented as an initiative «which brings together important existing initiatives among the institutions operating in the metropolis, the implementation of which is currently being developed. The Action Programme for the location of a Guggenheim Museum of Contemporary Art in the Metropolis falls in line with these characteristics»⁶.

It is relevant to see that the project for a new contemporary art space went from being named in Phase III as a strategy: «To promote the creation of a contemporary art museum of international prestige», to having a programme dedicated exclusively to it in Phase IV. This is due to the fact that this project had been traced, shaped and consolidated at the same time as this strategic planning had been developed in its entirety. Specifically, the Basque institutions came into contact with the Solomon R. Guggenheim Foundation at the beginning of 1991. After one year of conversations, on 13 December, 1991, an agreement was signed for the location of the Guggenheim Museum in Bilbao. Three months later, this deal was formalised in New York on 27 February 1992.

A PROJECT BASED ON POLITICAL WILL. CULTURE AS AN ENGINE FOR CHANGE

I think it is important to look back at the genesis of the Guggenheim Museum in Bilbao because it can be seen that it is a far-reaching cultural project that was born within a plan to revitalise the territory, supported and promoted by political will. However, we must place this fact in a broader movement that had been developing since the 1990s. Within this framework, Richard Florida (2002)⁷ coined the term «the creative class» in which he encompasses and promotes the talent related to professionals involved in new technologies, but also includes those related to art and culture. In his work, Florida advocates the transformation of work culture and the importance of the creative in the creation of wealth. His discourse also strongly influences the development of cultural industries.

As O'Connor *et alii* (2020)⁸ explain, after the fall of industrial cities, the creative cities concept very strongly influenced the reconversion of these localities. Signifying a move towards the globalised city, this proposed a shift away from the generation of wealth through industrial work towards a focus on cultural and creative dimensions. Thus during the globalisation process in the 1990s, belief

6. Ibid, p.65.

7. Florida, Richard: *La clase creativa. La transformación de la cultura del trabajo y el ocio en el siglo XXI*, Barcelona, Paidós, 2010.

8. O'Connor, Justin *et alii*: «Creative cities, creative classes and the global modern», *City, Culture and Society*, 21 (2020).

spread that art and culture can be economic engines for the reconversion of a territory and the consequent creation of wealth. According to O'Connor *et alii*, the creative city has been developed in various ways,

For some it meant investing in the arts and cultural infrastructure, hoping to attract global companies and their equally footloose senior staff. Or an iconic building could be catalytic for the local population, declaring a new future for the city, and maybe bringing in cultural tourists for good measure. These could be part of a city's ambitious bid for international cultural (or sporting) events, and the ever-growing conference trade- -attempts at 're-branding' which extended to the various 'city of culture' programs that were emerging and, after 2004, the UNESCO Creative Cities Network (UCCN).

The city of Bilbao meets all the above parameters, namely: it has invested in cultural infrastructure and has attempted to develop artistic neighbourhoods. It is currently attracting international educational capital to the island of Zorrotzaurre, such as the Digi Pen Institute of Technology⁹, and has created an iconic building like the Guggenheim Museum, which attracts large numbers of tourists. Bilbao is a destination for large gatherings related to work, culture and sport. Finally, Bilbao forms part of the UNESCO Creative Cities Network¹⁰.

From this point of view, this city has been a success story as far as its transformation is concerned. The link between these global economic movements and the transformation that the city of Bilbao has undergone since the 1990s, particularly with the construction of Guggenheim Museum Bilbao, is evident here. It is, therefore, important to stress the importance and success that this art space has had in generating wealth¹¹ by attracting tourists and visitors who invest in the hotel and catering sector, who spend money while they remain in the city and who stay an average of almost two nights in the city (prepandemic data)¹². Is also important to imagine that, in addition to an economic intention, there was a political will in which this art centre was projected as a cultural centre from which would emanate, like a shock wave, positive impacts on the city's cultural life. Training in the arts, artistic production, reflection and cultural consumption which, together with the influence of the museum, gave rise to the idea that Bilbao would be a cultural capital in contact with international markets. And in a way, this is how it was planned.

The Sala Rekalde, dependent on the Provincial Council of Biscay, was created in 1991 with the intention of programming contemporary art exhibitions. The aim of this strategic and educational action was to promote the type of art that Guggenheim Museum Bilbao was going to endorse among the people of Bilbao. In other words, this gallery played a strategic role in anticipating and raising awareness of what was to come. Another project that attempted to add to the possibility of

9. <https://www.digipen.es/about>. [Accessed 1/04/2022].

10. <https://en.unesco.org/creative-cities/bilbao>. [Accessed 1/04/2022].

11. Plaza, Beatriz *et alii*: «Arte y economía, un matrimonio de conveniencia: el Museo Guggenheim en Bilbao», *Scripta Nova. Revista Electrónica De Geografía Y Ciencias Sociales*, [online], 335 (2010), <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-335.htm>. [Accessed 23/11/2021].

12. Garmendia, Xabier: «Bilbao roza el millón de turistas al año», *El Correo*, [online], <https://www.elcorreo.com/bizkaia/bilbao-roza-millon-20200129174132-nt.html>. [Accessed 23/01/2022].

generating a cultural and creative capital in Bilbao, and in the shadow of this institution, was the creation of Bilbao Arte in 1996. This project, designed to support artistic creation and thought, envisaged attracting artists to the vicinity of the San Francisco neighbourhood in an attempt to generate a creative district in this popular intercultural quarter that would foster a local art market. For various reasons, this attempt to gentrify the neighbourhood was in vain, and the project to promote Bilbao as a city of international artistic creation gradually faded away.

While these plans for the city's cultural centrality did not culminate, it is necessary to look back and wonder what impact Guggenheim Museum Bilbao has had on the city's artistic life since its opening. Bilbao has not become a hotbed of international creation in the way that Berlin has. However, it is certain that the museum has had a far from negligible impact on the artistic-cultural fabric. Beyond its international reputation, its brand, its importance in the Bilbao skyline, and an average of almost one million visitors a year (prepandemic data)¹³, what has been the impact of the institution in the artistic context?

BILBAO'S ART SYSTEM. AN ECOSYSTEM IN MOVEMENT

Bilbao's art scene has been studied and mapped out. It is a relatively small sector characterised by being active and in which the city's creative agents, most of whom are graduates of the Faculty of Fine Arts, know one another. It is a territory rich in municipal grants from the Provincial Council of Vizcaya and the Government of the Basque Country, which favours a substratum in which cultural production initiatives of different kinds are born and developed, and make the Bilbao scene a rich and prone environment for the creation, production and exhibition of art.

This network has been studied by Oihane Sánchez Duró in her publication *Bilbao Detournement* (2016)¹⁴, an exhaustive mapping of the Bilbao art system in relation to cultural production. As this research work shows, this fabric has an approximate and changing number of some 50 cultural and artistic proposals. This number includes the city's museums, cultural centres, galleries, cultural production projects of various kinds, creation and exhibition spaces, performing and interdisciplinary spaces. This issue also includes the institutional, the consolidated, the temporary and the experimental.

As Sánchez Duró explains¹⁵, this network is abundant and diverse, but it also harbours certain inequalities between agents. On the one hand, as the sector is largely dependent on the aforementioned public subsidies, internal competition is clear. Likewise, those who have been awarded this funding are likely to receive aid in multiple calls for proposals. Hence a tendency exists to support the successful projects, groups or individuals in the first instance. On the other hand, it points

13. *Ibid.*

14. Sánchez Duro, Oihane: *Bilbao Dé-tour-nement. Catálogo de espacios y prácticas artístico-culturales*, Sestao, Oihane Sánchez Duro, D.L., 2016.

15. Interview with Sánchez Duro, Oihane. [20/06/2021].

out that more support for the practices inherited from sculpture and painting is possible than for other types of practices related more to the contextual or the collaborative. However, as his study shows, contemporary collaborative and hybrid practices are present in the Bilbao art system. They are also present in the roles of its agents because a large part of the professionals making up the system perform mixed functions that combine research and curatorship, production and creation, or dissemination and teaching, to name only a few possible combinations.

Although this fact speaks of the inherent precariousness of the cultural-artistic sector in the Basque Country (as in any other Autonomous Community in Spain), it also provides us insight into its contemporaneity. Multitasking is the norm in cultural production and is the prevailing language on a global level. The fact that the Basque art sector agents form part of this trend also speaks of the actuality of what it means to make culture in the 21st century and, therefore, of the contemporaneity of their artistic and reflexive practices. It remains to be investigated whether this is partially an influence of Guggenheim Museum Bilbao on the local Bilbao art system.

THE IMPACT OF GUGGENHEIM MUSEUM BILBAO. BASQUE ARTISTS IN THE CULTURAL INSTITUTION

The first parameter chosen to analyse the impact of this institution on the Basque art system is related to Basque artistic production and its presence in the museum through its exhibition programme and the acquisition of its work. If we think about the many ways in which an institution of these characteristics can generate an impact on the art system, these two parameters are certainly not the only ones. On the one hand, it can generate numerous experiences with artists, such as production programmes, educational and dissemination activities, programmes in community contexts, curatorial and a myriad of other practices. In fact, Guggenheim Museum Bilbao carries out some of these actions, such as working with artists in its educational programme «Learning through Art»¹⁶.

The reason why these two parameters have been chosen is because they are both primary actions of a museum (as is education) that directly affect artists' ability to produce and, thus, the art system to which they belong. They are, therefore, related to the fundamental functions of an artist and those of a museum. Before continuing, it is important to emphasise that, in its statutes, the founding aims or objectives of the Guggenheim Museum Bilbao Foundation does not include the promotion of Basque art, although it does include, among others, that of «creating a programme

16. Learning through Art is an annual programme in which local artists work with school pupils. This programme has been running since 1999, [online], <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/aprendiendo-a-traves-del-arte-2021>. [Accessed 12/01/2022].

of exhibitions of contemporary modern art that is internationally outstanding and of a quality comparable to that of the Solomon R. Guggenheim Foundation»¹⁷.

As a methodology for analysing the exhibition programme that includes artists from the Basque territory, I have analysed all the exhibitions at the Guggenheim Museum since its opening in 1997 and selected those in which local artists have been present. As seen in Figure 1, a 18 exhibition experiences have been identified in which artists from the territory are present. The nature of these exhibitions varies. To facilitate the analysis, I have organised them into five groups: monographic exhibitions, national or international group exhibitions with the presence of Basque artists, group exhibitions of Basque artists, educational exhibitions of works by Basque artists, and exhibitions in which Basque art or history are the central theme.

As far as monographic exhibitions are concerned, five exhibitions have been held. *Cristina Iglesias* (1998-1999), *Chillida: 1948-1998* (1999), *Oteiza: Mito y Modernidad* (2004-2005), *Pello Irazu: Panorama* (2017) and *Esther Ferrer: Espacios Entrelazados* (2018). The same number of collective exhibitions of national or international nature and with the presence of Basque artists have been programmed. They are: *Arte contemporáneo vasco y español* (1999), *La torre herida por el rayo: lo imposible como meta* (2000), *Chillida/Tàpies: materia y pensamiento visual* (2001-2002), *Transparencias* (2003), *El arte y el espacio* (2017-2018). Analysing the data available in the museum's digital archive, the commonest names of Basque artists are Cristina Iglesias, Prudencio Irazabal, Javier Pérez, Juan Luis Moraza, Leopoldo Ferrán, Francisco Ruiz de Infante, Mabi Revuelta and Chillida.

Continuing with the group exhibitions composed exclusively of artists from the Basque context, three have been programmed: *Incógnitas. Cartografías del arte contemporáneo en Euskadi* (2007), *Chacun à son goût* (2007-2008), *Garmendia, Maneros Zabala, Salaberria. Proceso y método* (2013-2014). The first of these exhibitions was, as its title indicates, a cartographic exhibition of contemporary Basque art. As a working method, its curator, Juan Luis Moraza, proposed a questionnaire on the perception of the state of affairs in the Basque art system. This questionnaire was answered by 120 artists from four generations. The intention of this methodology was to obtain a reliable portrait of the art scene's complexity, as well as a sufficiently large number of informants to obtain results that reflect the sectors' reality as closely as possible.

The second of these exhibitions, *Chacun à son goût*, and curated by Rosa Martínez, is an exhibition of 12 artists whose careers became well-established in the 1990s. All the exhibited projects were newly created. These artists are Elssie Ansareo, Ibon Aranberri, Manu Arregui, Clemente Bernad, Abigail Lazkoz, Maider López, Asier Mendizabal, Itziar Okariz, Aitor Ortiz, Juan Pérez Agirregoikoa, Sergio Prego and Ixone Sádaba. As we see below, all these artists had at least one work in the collection as the museum acquired the works in this exhibition.

17. Fundación del Museo Guggenheim de Bilbao: «Estatutos de la Fundación del Museo Guggenheim de Bilbao», Bilbao, [online], https://www.euskadi.eus/contenidos/fundacion/f17/es_def/adjuntos/x42tEstatutosOriginales.pdf. [Accessed 25/01/2022].

Finally, the third of the exhibitions is dedicated to the work of artists Garmendia, Maneros Zabala, and Salaberria. The text of this exhibition states on its website its intention to support the Basque art sector. «This exhibition project continues the vocation of Guggenheim Museum Bilbao to analyse the artistic environment as a way of favouring the contextualisation of this production»¹⁸. In this case, the works of the three artists also became part of the collection.

Between 2007 and 2011, three exhibitions of selected works by local artists from the collection were programmed. This exhibition formed part of a programme called «Laboratorios» of a marked pedagogical and informative character. The first edition was developed in connection with the museum’s tenth anniversary and, according to the institution, this exhibition model «allows us to get to know different aspects related to these works: the creative process, the cultural, artistic and intellectual references of the two authors, the importance of the materials and the main discourse of each work»¹⁹. The aim is, therefore, to show the creative processes of current artists and to promote them in their context. These exhibitions lasted 2 months, compared to the temporary exhibitions which lasted between 4 and 8 months.

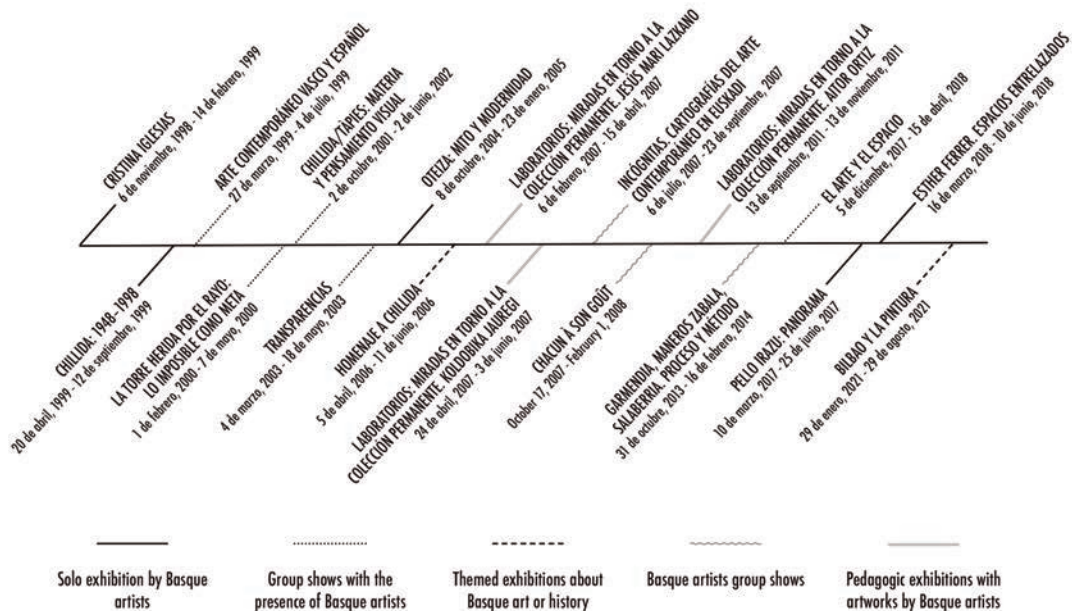


FIGURE 1. TIMELINE OF THE EXHIBITIONS PROGRAMMED BETWEEN 1998 AND 2021 AT GUGGENHEIM MUSEUM BILBAO FEATURING BASQUE ARTISTS. Elaborated by the author

18. Museo Guggenheim Bilbao: «Garmendia, Maneros Zabala, Salaberria. Proceso y Método», Bilbao, [online], <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/garmendia-maneros-salaberria-proceso-y-metodo-del-archivo-al-no-lugars>. [Accessed 15/01/2022].

19. Museo Guggenheim Bilbao: «Laboratorios», Bilbao, [online], <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/laboratorios-miradas-en-torno-a-la-coleccion-permanente-jesus-mari-lazkano>. [Accessed 10/01/2022]

ARTISTS	NUMBER OF ARTWORKS IN MUSEUM GUGGENHEIM BILBAO'S COLLECTION
IBON ARANBERRI	1
TXOMIN BADIOLA	1
EDUARDO CHILLIDA	4
ESTHER FERRER	1
IÑAKI GARMENDIA	1
CRISTINA IGLESIAS	2
PRUDENCIO IRAZABAL	1
PELLO IRAZU	1
KOLDOBIKA JAUREGI	1
JESÚS MARI LAZKANO	2
ABIGAIL LAZKOZ	1
MAIDER LÓPEZ	1
ERLEA MANEROS ZABALA	1
ASIER MENDIZABAL	1
JUAN LUIS MORAZA	1
ITZIAR OKARIZ	1
AITOR ORTIZ	1
JORGE OTEIZA	5
JUAN PÉREZ AGIRREGOIKOA	1
JAVIER PÉREZ	2
SERGIO PREGO	1
IXONE SÁDABA	1
XABIER SALABERRIA	1
DARÍO URZAY	2

FIGURE 2. LIST OF BASQUE ARTISTS IN THE COLLECTION AND THE NUMBER OF WORKS BY EACH ONE ACQUIRED BY THE MUSEUM. Elaborated by the author

As a last category, the theme of two exhibitions are Basque art and history, understood in a broad sense. Firstly in 2006, the collective exhibition *Homenaje a Chillida* was held. In it, 45 artists exhibited works in tribute to the sculptor after his death in 2002. Secondly in 2021 *Bilbao y la pintura* was programmed, whose theme and focus was the city of Bilbao.

These 18 exhibition experiences include works by contemporary Basque artists, many of whom are in the collection, as we will see below. In numerical terms, all the museum's exhibition experiences over these 25 years, not counting the 23 annual exhibitions of the educational project «Learning through Art», total 200. Of this total, the 18 exhibitions featuring Basque artists represent 9% of the total production.

The figures relating to the presence of Basque artists in the collection are similar. According to its digital archive, the institution has acquired works by 78 artists, with a total of 24 Basque artists, specifically, 7 women and 17 men. This figure represents 30.7%. Of these 78 artists, the museum has 124 works, of which 35 are by Basque artists who represent 28.22%.

Figure 2 lists the Basque artists in the museum's collection and how many works have been acquired from each one. It is worth noting that, of the 24 represented artists, 18 have only one work, which represents 75%. In temporality terms, most of these works were acquired in 2008 and 2014 as a result of exhibitions *Chacun*

NUMBER OF ARTISTS FOR GENERATION

1900-09:	1
1910-19 :	0
1920-29:	1
1930-39:	1
1940-49:	0
1950-59:	5
1960-69:	9
1970-79:	7
1980-89:	0

FIGURE 3. PURCHASING TREND IN RELATION TO GENERATIONS OF ARTISTS. Elaborated by the author

à son goût and *Garmendia, Maneros Zabala, Salaberria. Proceso y método*. Given the type of multiple acquisitions following an exhibition, as well as their temporality, with a margin of error I deduce that the policies of purchasing works are directly linked with the programming of sporadic exhibitions, and not clearly with purchasing works by contemporary Basque artists.

With this logic, and looking at Figure 2 that depicts the number of works acquired per artist, it is clear that the largest purchases (5 and 4 works) have been for established artists, such as Oteiza and Chillida, respectively. As it is logical that this institution would like to have works by these artists who are very representative of contemporary Basque art, it is not surprising that they are the most widely present ones in the collection. As a comparative, but also illustrative, fact, the museum has eight works by American artist Jenny Holzer.

Figure 3 shows the purchasing trend in relation to these artists' generations, which

roughly indicates the tendency to purchase works in the generations of Basque artists. Interestingly, there are no purchases at all in some generations, such as those from the 1940s and from the 1980s onwards. The largest number of artists belongs firstly to the decade of the 1960s with nine artists. In second place comes the decade of the 1970s with seven artists.

Although promoting and supporting the Bilbao art sector are not the Guggenheim Museum Bilbao Foundation's objectives, the figures that emerge from this analysis suggest a certain interest in exhibiting and conserving contemporary works of art by Basque artists. However, the exhibition and acquisition trend shows that there is no clear planning to use such actions as practices that aim to revitalise the art system in the context.

THE IMPACT OF GUGGENHEIM MUSEUM BILBAO BEYOND ITS WALLS. CULTURAL ESTABLISHMENTS: GALLERIES AND EXHIBITION SPACES

The second parameter chosen to analyse the impact that this museum has had on the territory's artistic fabric includes galleries and exhibition spaces. Although I think it is important to know this aspect, it is not the function or the objective of this cultural institution type to promote the more or less formal art market in its surroundings, nor in the city where it is located. However, it is common and usual

for creative districts to develop around these institutions (more or less programmed, more or less informal), and it is also common for galleries and exhibition spaces to emerge. Such is the case of the gallery district around the Museo Centro de Arte Reina Sofía or the Centre Pompidou in Paris. This is no compulsory parameter for analysing the impact of a museum on a territory. However, it really does reflect the fact that such an institution attracts visitors with an interest in art beyond museum institutions and with the capacity to acquire it.

The choice of this analysis parameter is based on two reasons: to find out the possible influence of Guggenheim Museum Bilbao on the dissemination of contemporary art in a city with an industrial past and little historic consumption in this field; to discover whether the city's inclusion in the international cultural circuit has influenced the consumption of contemporary art through local galleries by either by the city's inhabitants or visitors.

As a starting point to understand the current state of the city's gallery sector, mapping has been carried out. Although this mapping is not exhaustive, it locates eight spaces of diverse natures. Of them we find the city's historic commercial galleries, as well as more recently created galleries, exhibition spaces of a younger and more experimental nature, and spaces that combine critical cultural production with the exhibition of artworks.

As seen in Figure 4, these spaces are distributed in three areas in the city. These are, in order of proximity to the museum, Abando, San Francisco and Solokoetxe. The closest area, Abando, is where the Galería Vanguardia, Carreras Mugica and Galería Juan Manuel Lumbreras are located. In the San Francisco neighbourhood Espacio Marzana arte-galeria, SC Gallery + Art Management and the Okela Sormen Lantegia project can be found. Bulegoa zenbaki barik and La Taller Galería y Taller de Grabado lie in the Solokoetxe neighbourhood.

The nature of these spaces varies, as do the urban landscapes they inhabit. The three galleries based in Abando are commercial galleries that work with contemporary art and represent both Basque and international artists. Galería Vanguardia is the oldest of this selection having been founded in 1984. This gallery sells national and international contemporary art. CarrerasMugica opened in 1994 under the name Galería Colon XVI. A few years later, in 2014, it opened a new location with its current name, which comes from the surnames of its directors, Pedro Carreras and Ignacio Múgica. This gallery promotes international artists and emerging Basque art. Finally, Juan Manuel Lumbreras Galería de Arte dates back to 1995 and its work focuses on international contemporary art by paying special attention to the work of emerging Basque artists through its «Joven llama Joven» programme.

The three galleries in the San Francisco neighbourhood are three contemporary art projects, but their spaces and proposals are younger in character. Less formal and more accessible to the young artists of the area, these galleries offer more daring proposals and feature emerging artists. Espacio Marzana opened in 2002 and focuses on promoting new emerging artistic proposals. SC Gallery + Arts Management opened in 2008. Since its beginnings, it has promoted contemporary art through exhibitions and public art projects. Okela Sormen Lantegia emerged in 2014 and is run by artists. One of its characteristics is to produce experimental

and *ad hoc* projects for its space and to generate a network of visual artists in the Basque Country.

Finally, the two galleries in the Solokoetxe neighbourhood are two projects that closely combine production and exhibition. Indeed both are spaces that we can call interdisciplinary with different lines of work, including cultural production and thought, creation and exhibition. Bulegoa zenbaki barik presents itself as an office of art and knowledge. It opened in 2010 with a marked interdisciplinary critical character. The Taller Galería y Taller de Grabado also emerged in 2010 as a space for the creation and exhibition of graphic art.

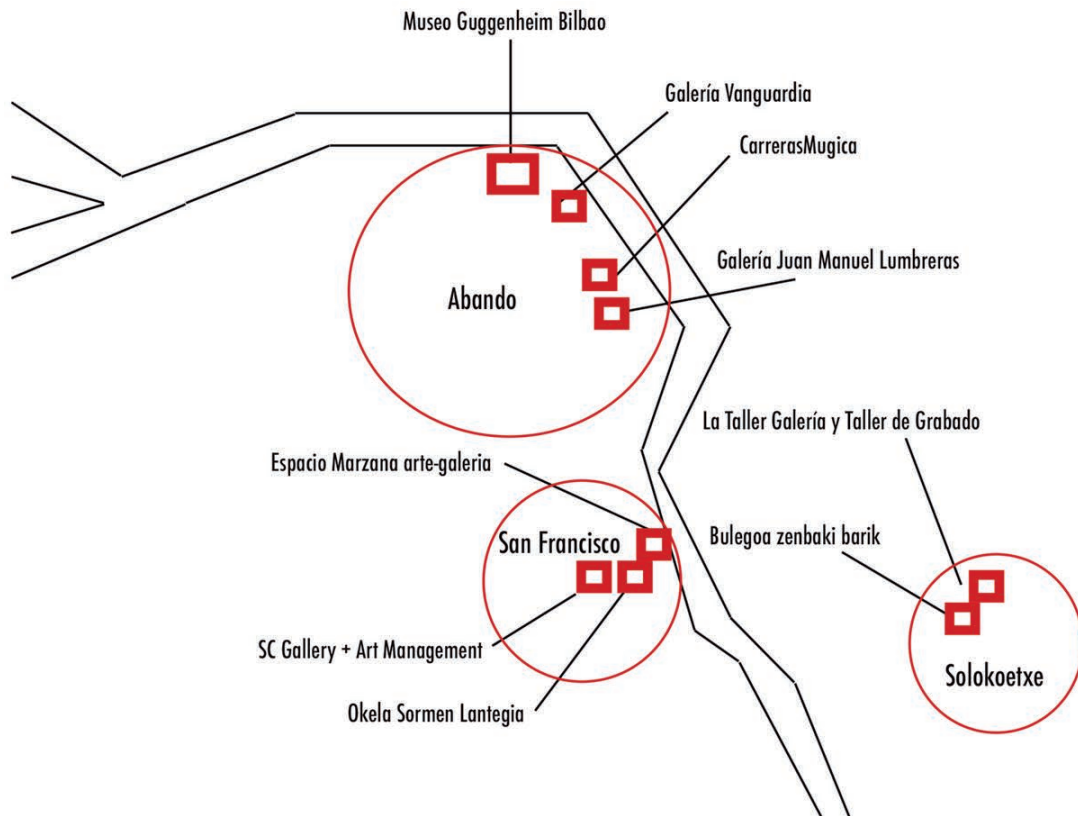


FIGURE 4. MAP OF THE ACTIVE GALLERIES IN BILBAO. Elaborated by the author

Against this heterogeneous backdrop, it is clear that experiences of a diverse nature amalgamate. In conversation with Juan Manuel Lumbreras²⁰, the gallery owner highlights the importance of Guggenheim Museum Bilbao as an educational agent for Basque citizens. He explains that both the institution and the actions prior to it and explained above, such as the Sala Rekalde and Bilbao Arte, have served to introduce contemporary art into Basque society. It has, therefore, influenced the

20. Interview with Lumbreras, Juan Manuel. [4/02/22].

development of sensitivity to a form of art that might otherwise have been beyond the reach of those who were not professionals in this sector.

This informative and educational work is not trivial, but has meant updating the relationship that citizens have with art, the value they attach to it and the possibilities it has offered so that today's galleries can devote themselves to contemporary art in this territory. Otherwise, they would not be understood or valued by society as a whole. In line with this, Lumbreras positively values the presence of this institution in the city because it has given way to non-figurative contemporary art, which has evidently broadened the understanding of the artistic fact. However, he does not believe that the museum has had an obvious influence on the city's art market because the majority of visitors are not potential buyers of art in the city's galleries. The gallery owner says that, although it is true that some visitors do come to galleries, particularly those in Abando, the percentage is minimal.

The Bilbao art system is a sector in which the agents making it up know each other and interact. This also happens with formal cultural institutions, and with the university. However, the Guggenheim Museum remains on the periphery of the work carried out by these exhibition spaces and there is not much dialogue.

It is clear that this museum has made it easier for the presence of contemporary art to be accepted in the city as part of its idiosyncrasy. This has had some positive repercussions, such as, possibly, facilitating the existence of the galleries herein mentioned, projects that, without the presence of this institution, could have found a territory that is very desensitised to current and emerging creation. However, the large number of visitors that the museum attracts does not affect the consumption of art in the city. This happens because the average visitor is attracted by a cultural experience of easy consumption that is limited to visiting Gehry's building, and their interest in consumption of art is in, indeed, very little. So too is visiting other cultural establishments in the city, such as the Museum of Fine Arts or the galleries herein mentioned.

THE IMPACT OF GUGGENHEIM MUSEUM BILBAO AS PERCEIVED BY THE BILBAO ART SECTOR

Analysing the impact that Guggenheim Museum Bilbao has had on the city's art system since its opening in 1997 by interviewing its agents is a highly complex task. The perception of this influence is mediated by a wide variety of values, most of which are subjective and driven by professional interests. Therefore, in the following lines I will present the data collected during my field research to present the landscape that emerges when asking artistic and cultural professionals from different backgrounds about the impact that this institution has on the sector. As part of my working methodology, when analysing the interviews, I identified the themes that are substantially repeated and that sketch a landscape perceived in a common way, with minor variations, but no major differences. I think it is important to study the perception that the art sector in Bilbao has of the museum because this can provide

us with plenty of information about how its actions are received in the territory. As this analysis is ongoing, it is not intended to be prescriptive, but illustrative.

Firstly, 100% of the interviewed professionals recognise the decisive role that the museum has played in the transition of Bilbao from an industrial city to a city of services and an international tourist destination. This success story is perceived as an economic and tourist agent. It is also understood that this is possibly its main function, and some interviewees think that an analysis of its work as a cultural institution may be an uninteresting undertaking. At the same time, there is a general feeling that the museum provides a high-quality programme, except for some blockbuster exhibitions, which are perceived as uninteresting, and even far-removed from contemporary art. There is a general consensus about this institution having put Bilbao on the map of contemporary art, and that this is beneficial for the sector. It is also acknowledged that without it, the city would be a depressed one, and that most of the urban improvements making Bilbao a city with quality of life are due to the renovation led by Guggenheim Museum Bilbao.

However, there are a number of perceptions in which it is seen as lacking. These perceptions have to do with the museum's role as a cultural institution; that is to say, its influence beyond its role as an economic and tourist agent. There is a widespread feeling that the Guggenheim Museum does not actively participate in the city's cultural life. This is shaped in a variety of ways. As several of my informants state, there is a general feeling that it is located in Bilbao just as it could be elsewhere. That is, the nature of the Bilbao context is not perceived to have permeated this institution. Therefore, it is not perceived as a situated museum that interacts with its environment, and one that listens to it and adapts to it, but as an agent that is apart and alien to the surrounding context.

This perception is not surprising because this museum has often been classified as a franchise, which does not emerge from the cultural roots of the place, but «lands» in a territory with which it does not dialogue, by not allowing itself to be impregnated with the characteristics, interests or concerns of that context. As Anna Maria Guasch explains in her text «Global museums versus local artists. Paradoxes of identity between the global and the local»²¹, the Guggenheim Museum is a cultural model within the globalisation logic. In other words, it belongs to the global discourse of art. As we know, one of the inherent risks of globalisation is cultural homogenisation, the process by which the characteristic aspects of a culture run the risk of becoming blurred by the influence of a global mass culture. While Guggenheim Museum Bilbao may represent this globalising attempt to generate unique discourses and promote one type of art, it is true that the field of creation in Bilbao has not bowed to the seduction of the international market, hence this perceived distance, this detachment between that institution and the local art system. As Guasch states, «...the Guggenheim did not become Basque, nor has Basque culture influenced the programme of the international Guggenheim and,

21. Guasch, Anna Maria: «Museos globales versus artistas locales. Paradojas de la identidad entre lo global y lo local» in Guasch, Anna María; Zulaika, Joseba (eds.): *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Madrid, Akal, 2007, pp. 191-212.

according to official visitor figures, there has been an increasing disconnection between the museum and the place»²².

This lack of a link with the local art system is pointed out by most of the establishments, collectives and institutions interviewed. In the first place, there are regrets that it has not been possible to reach an agreement that would make it easier and cheaper for members of the sector to visit the museum, who wish to use it as a space for learning and inspiration, but are not willing to pay the regular entrance fee every time they feel like enjoying a temporary exhibition. We have to take into account that the entrance fee is 18 euros, which is a high price for repeated visits. Secondly, it is perceived to have few initiatives that promote Basque creation. Finally, a general complaint is made about lack of support for production and exhibitions, as well as the museum's lack of research into local art.

CONCLUSIONS: FROM THE FRANCHISE MUSEUM TO THE MUSEUM OF BONDS

Museums have always had to modify how they worked, and what they did, according to the context, the plays of power, and the social, economic, and political imperatives that surrounded them. Museums, in common with all other social institutions, serve many masters, and must play many tunes accordingly. Perhaps success can be defined by the ability to balance all the tunes that must be played and still make a sound worth listening to.

Eileen Hooper Greenhill²³

A museum is a complex institution that must pay attention to many fronts. Attention to the role of the museum in relation to the collection and its exhibitions, attention to diverse audiences, attention to what is happening in the context, attention to what is happening in international museum conversations. That is hard work. Of course, we have to bear in mind that attending to all these functions, and all these audiences, entails the practice of listening and understanding the complex multifunctionality that a museum can have today. As always, none of this is imperative because it is evident that not all cultural institutions have to cover the same items. Therein lies the charm of museology: each museum project can be unique.

However, if we pay attention to the nature of conversations in today's museum environment, the generation of bonds and attention to the local creative scene and audiences forms part of the agenda. These values are being consolidated as fundamental in newly created art centres. In this context of multifaceted museums, which, as Eileen Hooper Greenhill explains in her text *Museums and the Shaping of*

22. Guasch, Anna Maria: «Museos globales versus artistas locales. Paradojas de la identidad entre lo global y lo local» in Guasch, Anna Maria; Zulaika, Joseba (eds.): *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Madrid, Akal, 2007, pp. 197.

23. Hooper Greenhill, Eileen: *Museums and the Shaping of Knowledge*. Londres, Routledge, 1992, p.1.

Knowledge, is a quality inherent to museums since their origins, it is interesting to analyse the role of Guggenheim Museum Bilbao.

In view of the presented data and the large literature body that precedes this article, Guggenheim Museum Bilbao is clearly a cultural agent that has been responsible for successfully promoting the revitalisation of the city of Bilbao. As we know, it has been able to function as an engine for the region's economy and has facilitated Bilbao's resurgence from a severe economic and social crisis. It is undeniable its great success in it promotes quality contemporary art and makes art accessible to Bilbao and the Basque Country.

However, an analysis of its work as a cultural agent from the art and culture perspective reveals some shortcomings. Firstly, it programmes and acquires works by local artists in a discreet manner. Secondly, its impact on the territory, particularly on generating an atmosphere that leads to the purchase of art, is limited. Finally, from the local art system, it is perceived as a distant agent that is not very accessible for the collaboration and promotion of local art.

Twenty-five years after its opening, Guggenheim Museum Bilbao continues to be an urban and economic success. However, it is worth wondering whether it might not be more interesting to move from being a franchise institution to one that generates bonds with the locals, and which might also be of interest to its international visitors. At the end of the day, the understanding of the function of a museum today is to bring positions more closely together, to open doors to the relational and to generate debate. One only needs to look at the current initiatives and research processes of the Guggenheim Museum in New York to confirm this tendency.

REFERENCES

- Barcenilla, Haizea: «El Museo Guggenheim Bilbao y las políticas culturales. La marca del cambio de paradigma», *AACA Digital*, 59.
- Bilbao Metrópoli-30: «Plan Estratégico para la Revitalizaci3n del Bilbao Metropolitano. Fase I: Exploraci3n del entorno e identificaci3n de temas críticos», Bilbao Metropli-30, 1992.
- Bilbao Metrópoli-30: «Plan Estratégico para la Revitalizaci3n del Bilbao Metropolitano. Fase II: Análisis interno y externo», Bilbao Metropli-30, 1992.
- Bilbao Metrópoli-30: «Plan Estratégico para la Revitalizaci3n del Bilbao Metropolitano. Fase III: Metas, objetivos y estrategias», Bilbao Metropli-30, 1992.
- Bilbao Metrópoli-30: «Plan Estratégico para la Revitalizaci3n del Bilbao Metropolitano. Fase IV: Plan de acci3n», Bilbao Metropli-30, 1992.
- Florida, Richard: *La clase creativa. La transformaci3n de la cultura del trabajo y el ocio en el siglo XXI*, Barcelona, Paid3s, 2010.
- Fundaci3n del Museo Guggenheim de Bilbao: «Estatutos de la Fundaci3n del Museo Guggenheim de Bilbao», Bilbao, [online], https://www.euskadi.eus/contenidos/fundacion/f17/es_def/adjuntos/x42tEstatutosOriginales.pdf. [Accessed 25/01/2022].
- Garmendia, Xabier: «Bilbao roza el mill3n de turistas al año», *El Correo*, [online], <https://www.elcorreo.com/bizkaia/bilbao-roza-millon-20200129174132-nt.html>. [Accessed 23/01/2022].
- Guasch, Anna Maria: «Museos globales versus artistas locales. Paradojas de la identidad entre lo global y lo local» in Guasch, Anna Maria; Zulaika, Joseba (eds.): *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Madrid, Akal, 2007, pp. 191-212.
- Hooper Greenhill, Eileen: *Museums and the Shaping of Knowledge*. Londres, Routledge, 1992.
- Lorente Lorente, Jesús Pedro: «Urban cultural policy and urban regeneration. The special case of declining port cities – Liverpool, Marseille, Bilbao» Crane, Diana; Kawashima; Kawasaki, Ken'ichi (eds.): *Global Culture: Media, Arts, Policy, and Globalization*. Nueva York-Londres, Routledge, 2002, pp. 93-104.
- Museo Guggenheim Bilbao: «Garmendia, Maneros Zabala, Salaberria. Proceso y Método», Bilbao, [online], <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/garmendia-maneros-salaberria-proceso-y-metodo-del-archivo-al-no-lugars>. [Accessed 15/01/2022].
- Museo Guggenheim Bilbao: «Laboratorios», Bilbao, [online], <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/laboratorios-miradas-en-torno-a-la-coleccion-permanente-jesus-mari-lazkano>. [Accessed 10/01/2022]
- O'Connor, Justin *et alii*: «Creative cities, creative classes and the global modern», *City, Culture and Society*, 21 (2020).
- Registro de la Asociaci3n Para la revitalizaci3n del Bilbao metropolitano: [online] https://www.euskadi.eus/eusko-jauriaritza/contenidos/asociacion/asbo30121991/eu_def/index.shtml. [Accessed 5/12/20].
- Plaza, Beatriz *et alii*: «Arte y economía, un matrimonio de conveniencia: el Museo Guggenheim en Bilbao», *Scripta Nova. Revista Electr3nica De Geografía Y Ciencias Sociales*, [online], 335 (2010), <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-335.htm>. [Accessed 23/11/2021].
- Plaza, Beatriz, Tironi, Manuel, Haarich, Silke N.: «Bilbao's art scene and the «Guggenheim effect» revisited» *European Planning Studies*, 17/11 (2009), pp. 1711-1729.
- Sánchez Duro, Oihane: *Bilbao D-tour-nement. Catálogo de espacios y prácticas artístico-culturales*, Sestao, Oihane Sánchez Duro, D.L., 2016.

GUGGENHEIM IN THE LAND OF THE BASQUES: REPERCUSSIONS AND PARADOXES

GUGGENHEIM EN EL PAÍS DE LOS VASCOS: EFECTOS Y PARADOJAS

Iñaki Arrieta Urtizberea¹ and Iñaki Díaz Balerdi²

Recibido: 05/02/2022 · Aceptado: 03/06/2022

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.10.2022.33017>

Abstract³

Much has been discussed about Bilbao's transformation and the impact that the Guggenheim Museum may have had in the process. However, the repercussions—and unexpected paradoxes—felt by other museums in the Basque Country have rarely been discussed.

The aim of this paper is to explore and assess the aforementioned process, its goals, the controversies it aroused, the political agendas and debates emerging around it and the impact of the Guggenheim Museum on other museums in the Basque Country. Specialized bibliography, official documents and media publications have been consulted in order to describe such a controversial, widely criticized and even vilified venture which eventually would set a landmark in the world of museums and cultural resource management.

Keywords

Guggenheim; achievements; criticism; debate; museums; Basque Country

Resumen

Se ha hablado en muchas ocasiones de la transformación de Bilbao y de la influencia del Museo Guggenheim en dicho cambio. Pero en contadas ocasiones se ha analizado el efecto –o los efectos paradójicos– que su aparición tuvo para el resto de los museos del País Vasco.

1. University of the Basque Country / Euskal Herriko Unibertsitatea. C.e.: i.arrieta@ehu.eus; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3562-2884>

2. University of the Basque Country / Euskal Herriko Unibertsitatea. C. e.: i.diazbalerdi@ehu.eus; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2645-927X>

3. This paper is an outcome of the research Project «Distritos culturales de museos, galerías, establecimientos y paisajes urbanos patrimoniales» financed by MICINN/FEDER (code PGC2018-094351-B-C41).

In addition, Iñaki Arrieta Urtizberea is a member of the project :“Patrimonio inmaterial y museos ante los retos de la sostenibilidad cultural” (code PID2021-123063NB-I00), funded by the Spanish Ministry of Science and Innovation and the FEDER Program.

Es lo que se pretende en este texto. La descripción y valoración del proceso, los logros obtenidos, las polémicas y críticas generadas, los debates políticos y parlamentarios y el efecto en el resto de los museos del País Vasco, son algunos de los temas planteados. Para ello se recurre a bibliografía especializada, documentación oficial y seguimiento periodístico de una aventura polémica, criticada e incluso denostada que, sin embargo, marca un antes y un después en el mundo de los museos y de la gestión patrimonial.

Palabras clave

Guggenheim; efectos; críticas; debates; museos; País Vasco

.....

WHO COULD HAVE TOLD the patriarch of the Guggenheims that his descendants (or the managers of the foundation named after him) would need to come to grips with the oddities of the peculiar Basque funding structure—and their Treasury system! Indeed, thanks to this scheme in the late twentieth century the rulers of such a tiny country⁴ undertook a bold venture which would cause misgivings from the onset. But the endeavour succeeded: in October 1997 the Guggenheim Bilbao Museum opened as the culmination of a complex, singular and controversial process which eventually became a cultural reference⁵.

From the beginning, the creation of the Guggenheim Bilbao Museum features peculiar traits that differentiate it from any other museum undertakings. For some time the Foundation Solomon R. Guggenheim had sought to bring to fruition the idea of its director—Thomas Krens—to create a network of «affiliate» museums in order to circulate the artworks housed at the New York Museum and to generate cash to support the foundation's museum-business policy⁶.

The Basque Country, particularly Bilbao, had been seriously hit by the impact of the 1980's economic crisis. The situation was desperate: poverty, rampant unemployment and a disheartened population stuck in a dead-end with no hope of returning to the path of modernity and welfare.

The two aforementioned factors, so disparate, coincided and resulted in an unprecedented operation whose outcome could hardly have been predicted. The Basque institutions—the Basque Government and Bizkaia's *Diputación Foral*—and the New York foundation met, negotiated and after a series of ludicrous events⁷,

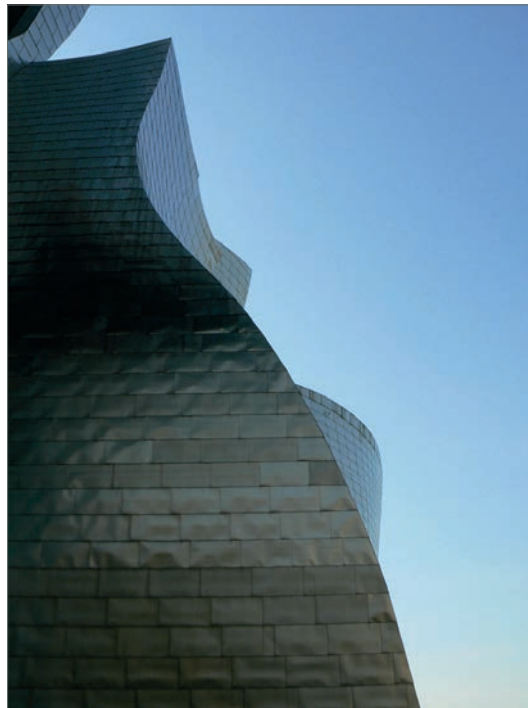


FIGURE 1. GUGGENHEIM BILBAO MUSEUM. Photograph taken by the authors

4. This paper refers to the Basque Country as the Autonomous Region of the Basque Country made up of the provinces of Álava/Araba, Gipuzkoa and Bizkaia. In terms of language and culture, the Basque universe could also encompass Navarra and three French provinces: Lapurdi, Nafarroa Beherea and Zuberoa, in the Pyrénées-Atlantiques department.

5. A summary of the chronological unfolding of the events was published in the newspaper *Berria* in an article titled «Zena, dena eta behar lukeenaren labirintoa. Bilboko Guggenheim museoak 20 urte. Kronologia» on 5 November 2017. <https://www.berria.eus/paperekoa/2991/032/001/2017-11-05/museoa-zena-dena-eta-behar-lukeenaren-labirintoa.htm> [Accessed 04/01/2022].

6. At the time there was talk of negotiations with other cities: Vienna, Salzburg, Rio de Janeiro, Tokyo, Moscow, etc. Two other initiatives that did come about were the Deutsche Guggenheim, in Berlin, which operated from 1997 to 2013 at the Deutsche Bank premises [on line] <https://www.guggenheim.org/finding-aids/collection/a0054> [Accessed on 10/12/2021] and from 2001 to 2008, the Guggenheim Hermitage, located in the Casino Venetian in Las Vegas, USA. http://www.guggenheimlasvegas.org/building_herm.html [Accessed 20/12/2021].

7. Particularly noteworthy are the books by Zulaika, Joseba: *Crónica de una seducción. El museo Guggenheim Bilbao*. Madrid, Ed. Nerea, 1997; and by Otazu, Alfonso de: *Testigo de Descargo*. Editorial: Zurbano Confidential, 2021, especially part II titled «La idea de una noche de viento sur: el Guggenheim Bilbao (1989-1991)», pp. 63-258. It can be consulted on www.testigodedescargo.com

the project was set in motion with the Management Agreement signed in 1994 by the Foundation Solomon R. Guggenheim and the Basque authorities.

It turned out to be a match made in heaven. New York wanted to expand the Guggenheim universe. Cash is what the Basques needed. Faced with the conundrum of having to invest vast amounts of money in order to revert the course of hopelessness, the resolve was to spend. At least this is what everybody thought, used as we were (and continue to be, unfortunately) to viewing any money spent on funding almost any kind of cultural activity as an expense with no apparent profit. All the more so in the case of museums, more often than not boring mammoth buildings to feel proud of and then bypass.

So money was spent. Liberally: the Basque authorities paid the foundation 20 million dollars in two installments in 1992 and 1993 for the use of the collection and for services to be provided over the ensuing twenty years. At this point, something started to change regarding this kind of undertaking: one might begin to think that perhaps what had been spent actually involved an investment that could yield returns. What kind? That remained to be seen, though some scholars had already defended the suitability of this approach⁸.

Feasibility studies were conducted, an architect of renown⁹ was chosen—or rather foisted on by the foundation—who came up with a peculiar design¹⁰ punctually delivered within budget¹¹. The building and its set up cost 151,641,346 € (25,231,000,000 pesetas) according to the report published in 2001 by the Basque Board of Public Accounts¹². That sum, added to the funds paid to the Foundation Solomon Guggenheim and the purchase of artworks resulted in over 166 million euros.

The architecture matched other new infrastructures and buildings¹³ created with the purpose of regenerating the city of Bilbao. These consisted mainly of the comprehensive cleaning of the river Nervión—even recovering fishing¹⁴—; a plan for the underground network designed by Norman Foster who claimed it had been

8. See, for instance, Monreal, Luis; Torre, Marta de la: *Museums: An Investment for Development*. Paris, ICOM, 1982, and Myerscough, John: *The Economic Importance of Arts in Britain*. London, Policy Studies Institute, 1989. More recently, Crossick, Geoffrey; Kaszynska, Patrycja: *Understanding the value of arts & culture*. Swindon, Arts and Humanities Research Council, 2016.

9. Gehry, Frank O.: *Museo Guggenheim Bilbao*. Tokyo, A.D.A Edita, 1998.

10. Frias, María Antonia: *Arquitectura y percepción: el museo Guggenheim de Bilbao*. Pamplona, Universidad de Navarra, 2001.

11. Frank Gehry professed that «One thing that nobody knows is that my buildings come in on time and on budget», and also that all the artists he knew loved the Bilbao museum but that all the museum directors hated it. See Finkel, Jori: «Museum directors hated Bilbao», *The Art Newspaper*, 10 October 2014 <http://www.theartnewspaper.com/articles/Museum-directors-hated-Bilbao/35731>. [Accessed 12/10/2014], which could bring about the question (we will not delve into it here) of the troublesome relation between museologists and architects. The Guggenheim Museum also challenged the tradition of providing a container that dutifully respected its contents: the architect was given carte blanche to create the building unaware of what it would eventually be housing.

12. Tribunal Vasco De Cuentas Públicas: *Museo Guggenheim Bilbao: Proceso de construcción y puesta en funcionamiento*, 2001. <https://tvcp.eus/informes/> [Accessed 11/01/2022].

13. Zulaika, Joseba: *Guggenheim Bilbao Museoa: museums, architecture, and city renewal*. Reno, University of Nevada, Center for Basque Studies, 2003.

14. Diputación Foral De Bizkaia: *La pesca fluvial en Bizkaia*. 2021. Departamento de Sostenibilidad y Medio Natural, Bilbao, 2021.

«an almost religious experience»¹⁵; the new airport located in Loiu and the Urribartarte Bridge, next to the museum, both of them designed by Santiago Calatrava—and the source of fierce criticism and lawsuits; the Conference Centre (Federico Soriano and Dolores Palacios) and the Abandoibarra housing estate (Cesar Pelli).

A Board was created. The appointed managing director did not have a background in art or culture, instead he was an experienced businessman. He continues to run the Board though his relevance in the general scheme of things increased in 2008 when he was appointed General Manager of Global Strategy at the New York Foundation. Finally, museum activities started with the creation of its own collection, staff recruitment and a schedule of events including exhibitions, workshops, tuition sessions, etc.

As Juan Luis Laskurain—Treasury Counsellor of the *Diputación Foral* of Bizkaia—claimed, the final goal was not to enlighten the population of Bilbao but to reset the city at a particularly challenging moment in time¹⁶. The museum was meant to become the reference and centre-piece of the city's regeneration project to get back on the path of prosperity after a traumatic period of industrial restructuring, unemployment, labour unrest, violence, drug abuse and poverty¹⁷.

Besides, the museum was to fill a gap in the cultural scene of the Basque Country: a far-reaching centre of contemporary art of international renown was needed. Contemporary artworks were housed at some of the museums in the area but none of them were of any consequence beyond national borders.

The motivations and circumstances behind the choice of the Guggenheim trademark are complex and seem to be the result of the aforementioned convergence of interests rather than an actual will of the Basque authorities to create a museum¹⁸. Should that have been the case the Alhóndiga building, whose transformation project had been designed by Jorge de Oteiza and Francisco Javier Sáenz de Oiza¹⁹, could have been chosen. (FIGURE 2). Or the Museum of Fine Arts, a prestigious institution housing some contemporary artworks, could have been expanded²⁰ though the kind of expenditure needed to purchase top international artworks seemed totally unfeasible.

15. Agencia Efe: «Norman Foster: 'En Bilbao tuve una experiencia casi religiosa», *El Correo*, 27 de septiembre de 2014. <https://www.elcorreo.com/bizkaia/201409/27/norman-foster-nada-compara-20140927001844.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F> [Accessed 05/09/2021].

16. Seisdedos, Iker: «Efecto Guggenheim: así se hizo», *El País*, 14 December 2014. http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/13/actualidad/1418491974_521247.html [Accessed 20/12/2021]

17. Esteban Galarza, Marisol: *Bilbao, luces y sombras del titanio. El proceso de regeneración del Bilbao metropolitano*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2000; Zallo, Ramón: «Industrias culturales y territorios creativos. Los límites de la transversalidad», in Bustamante Ramírez, Enrique (coord.): *Las industrias creativas: amenazas sobre la cultura digital*, Barcelona, Gedisa, 2001, pp. 153-190; Juaristi, Joseba: «El Patrimonio histórico industrial y la revitalización urbana y económica de Bilbao», *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 42, 2003, pp. 79-87; Vidarte, Juan Ignacio: «Nuevas infraestructuras culturales como factor de renovación urbanística, revitalización social y regeneración económica. El Museo Guggenheim Bilbao», *Museo, Revista de la APME*, 12 (2007), 99-108.

18. Martínez De Alberiz Ezpeleta, Iñaki, «La política cultural en el País Vasco», *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 11 (3), 2012, pp. 149-171.

19. Rementería Arnaiz, Iskander: *Oteiza y el Centro Cultural Alhóndiga de Bilbao. Una interpretación estética*. Fundación Museo Jorge Oteiza, 2017.

20. It did expand between 1998 and 2001. <https://www.museobilbao.com/historia.php> [Accessed 07/01/2022]. Plus another extension is underway by Norman Foster and Luis M.^a Uriarte.



FIGURE 2. ALHÓNDIGA BUILDING. Source: Bilbao Ría 2000, <https://www.bilbaoria2000.org/actuaciones/otras-actuaciones/azkuna-zentroa-alhondiga/>

From a current point of view it seems hardly coincidental that the genesis of the Museum concurred with the so-called globalization process²¹. A process which in the field we are dealing with materialized in the opening of franchised museums—or branches of consolidated ones—in places with no remarkable cultural facilities or to complement a constantly expanding cultural scene in cases where such facilities already existed.

The city of Málaga is a good instance: the Museum Carmen Thyssen (inaugurated in 2011), the Collection of the Russian Museum of Saint Petersburg (2015), the Pompidou Centre (2015)²². And particularly remarkable is the ambitious Saadiyat project («The Island of Happiness») in Abu Dhabi, where the Guggenheim (Frank Gehry) and the Louvre (Jean Nouvel) franchises coexist with the Zayed National Museum (Norman Foster) and the Performing Arts Centre (Zaha Hadid) in a sort of universal museum melting pot encompassing culture, tourism and business²³.

The process cannot be understood unless we take into account the new approach to museums as publicity stunts hitherto limited to the world of marketing in business and unheard of in any cultural or educational enterprises. The museum of Bilbao

21. Prösler, Martin: «Museums and Globalization», in Macdonald, S.; Fyfe, G., *Theorizing Museums: Representing Identity and Diversity in a Changing World*. Cambridge, Blackwell, 1996, pp. 21-44.

22. A comprehensive analysis of the case of Málaga can be found in Ruiz Gómez, Lorea Ariadna: *Contextos museológicos iberoamericanos entre dos cambios de siglo* (Unpublished Doctoral Thesis). Madrid, Universidad Complutense, 2021, particularly annex 15, pp. 580-609.

23. For a synthesis see Palacios, M.^a Dolores: «Saadiyata: La isla de los Museos», *AXA, revista de arte y arquitectura*, vol. 8, 2016. <https://revistas.uax.es/index.php/axa/article/view/1189> [Accessed 12/12/2021].

became (or was turned into) a massive public phenomenon even before it opened, when it was just a project: opinions, items of news, debates, rumors, analyses, guesses, supports, trenchant criticisms, interviews, expectations, etc., filled books, newspapers, scholarly papers and radio and television broadcasts. Such massive exposure also brought about extensive public-relations strategies implemented by political parties, institutions and private companies²⁴.

In the 1980's and 90's the Basque Country had an international reputation of conflict, violence and terrorism²⁵ which did not agree with the image rendered by the Spanish political transition process nor the high standard of living of Basque society²⁶. The new museum and Bilbao's urban regeneration process could contribute to challenging the aforementioned stereotype and prove that beyond the sinister image of violence there existed an underlying will for work, progress, imagination and expectations²⁷.

Thus the outward exposure was two-fold. Within, it raised awareness of what Bilbao and the Basque Country could achieve: to overcome difficulties no matter how insurmountable they appeared. Outside, the museum became the titanium-covered icon of what has been called the *Guggenheim effect*: a global legend of urban regeneration with a cultural impact seldom replicated and much coveted worldwide²⁸.

Its outward exposure remains. The museum continues to be on everyone's lips in the media as an endlessly topical subject either because of an exhibition, the shooting of a film or advertisement, a celebrity's visit, a social event or simply the change of Puppy's floral apparel (Jeff Koons' celebrated dog placed in front of the museum).

The museum has become the star of Bilbao's daily life and of the imagery of its inhabitants. A symbol²⁹. The emblem of the city which is the cultural capital of the Basque Country—in terms of facilities and events—its financial center and despite not being its administrative capital it is, as one may gather, the place where top

24. Esteban, Iñaki: *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*. Barcelona, Anagrama, 2007, p. 23.

25. «At that time, the Basque Country was known in the U.S.A basically for the crisis and terrorism», stated Juan Luis Laskurain (Seisdedos, 2014, *op. cit.*).

26. De la Granja, José Luis; De Pablo, Santiago; Rubio Pobes, Coro: *Breve historia de Euskadi. De los fueros a nuestros días*. Madrid, Debate, 2020.

27. On the eve of the inauguration of the museum, however, a gang who seemingly planned an attack were involved in a shooting incident which resulted in the death of a local police officer (Igea, Octavio: «El día que ETA asesinó en el Guggenheim», *El Correo*, 13 October 2017. <https://www.elcorreo.com/politica/etaasesino-guggenheim-20171013221246-nt.html> [Accessed 10/01/ 2021]).

28. One of the projects which made it the furthest was carried out in Helsinki (Carvajal, Doreen «Helsinki Divided on Plan for a Guggenheim Satellite», *The New York Times*, 14 July 2014 <http://www.nytimes.com/2014/07/15/arts/design/helsinki-divided-on-plan-for-a-guggenheim-satellite.html?ref=design&r=0>, [Accessed 15/07/2014], for which the site was chosen and public competition was announced to select the architect in charge. Eventually, the project was dropped in 2016 as the authorities refused to meet the high cost of the venture (Colpisa / afp (Agencias) «Helsinki rechaza el Guggenheim por ser demasiado costoso», *El Diario Vasco*, 1 December 2016 www.diariovasco.com/culturas/201612/01/helsinki-rechaza-instalacion-museo-20161201101640-rc.html, [Accessed 02/12/2016]). Mr Boris Johnson, the Mayor of London at the time, also toyed with the reconversion of an area of the city which would be regenerated with a Guggenheim museum as the beacon of the entire operation. Other projects in Vilnius, Guadalajara, Taichung and Rio de Janeiro also failed to come to fruition. Bailey, Martin: «Mayor of London courts Guggenheim», *The Art Newspaper*, 27 February 2014.

29. Concerning the museum as a figure and a symbol see, for instance, Calvo Serraller, Francisco: «El fin de los museos de arte contemporáneo», in Tusell Gómez, Javier: *Los museos y la conservación del Patrimonio*, Madrid, Fundación BBVA y A. Machado Libros, 2001, pp. 31-38; or Poulot, Dominique: *Musée et muséologie*. Paris, La Découverte, 2005.

political decisions are taken as all the political parties have their headquarters there and it is also the seat of the *Euskadi Buru Batzar* (the ruling board, a sort of central committee) of the Basque Nationalist Party³⁰.

The list of exhibitions attests to the impact the museum has had in bringing formerly inaccessible artworks and collections to the locals. And not only contemporary artworks: from Chinese, baroque and Aztec art to the Thread Routes, the Art of the Motorcycle, fashion designer Armani or the Roaring Twenties³¹. Plus a wide range of activities: guided tours, educational programs, museum membership, congresses, conferences, gatherings, gala dinner parties, fashion shows, etc., plus adjacent facilities which include a bookshop, a souvenir shop and, above all, a bar and a restaurant.

All of the above contributed to attracting strikingly high numbers of visitors, especially tourists³². The initially modest estimations were soon beaten by over one million visitors per year, registered on at least six occasions, making the museum managers consider a possible extension. It even reached a point when, in the words of the museum director in 2018, they had to close on several occasions due to an overload of visits which prevented a quality, enjoyable experience³³. Some simple graphics clarify the figures:

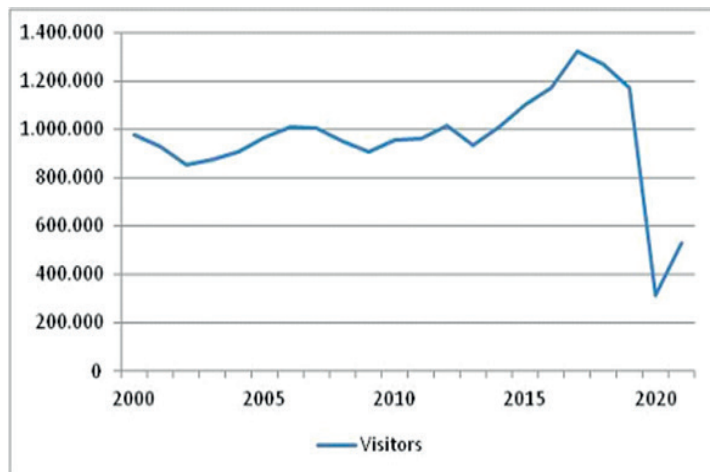


TABLE 1. NUMBER OF VISITORS. Elaborated by the authors. Source: <https://prensa.guggenheim-bilbao.eus/categoria/notas-de-prensa/>

30. Díaz Balerdi, Iñaki: *Archipiélagos imaginarios. Museos de la Comunidad Autónoma del País Vasco*. Donostia, Ed. Nerea, 2010, p. 48.

31. List of past exhibitions per year in: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones>

32. Franklin, Adrian: «Journeys to the Guggenheim Museum Bilbao: towards a revised Bilbao effect», *Annals of Tourism Research*, 59, 2016, pp. 79-92; Aurrekoetxea, Aitor: «Guggenheim Bilbao: el impacto de lo nuevo. Luces y algunas sombras de una transformación asombrosa», *Revista Internacional de Estudios Vascos*, 63, 1-2, 2018, pp. 197-212.

33. «One does not do it in order to avoid the frustration of those who came to see the museum, many of them locked out. But one wonders if the decision is right» he claimed (Esteban, Iñaki: «Hay que plantearse la ampliación del Guggenheim», *El Diario Vasco*, 7 January 2018.

<http://www.diariovasco.com/culturas/llegado-hora-darle-20180107002020-ntvo.html>. [Accessed 07/01/ 2018].

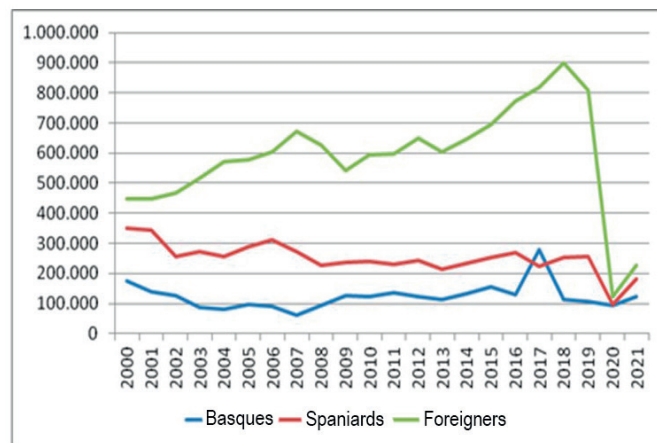


TABLE 2. VISITORS' GEOGRAPHIC ORIGIN. Elaborated by the authors. Source: <https://prensa.Guggenheim-bilbao.Eus/categoria/notas-de-prensa/>

Three observations can be made in this respect: firstly, the prevalence of foreign visitors, which would fill the dreams of any tourist planner as they yield returns also in terms of transport, accommodation, leisure, shopping, etc.—which applies to visitors from outside the Basque Country and nearby areas.

Secondly, the dramatic drop in the number of visitors as a consequence of the pandemic is still afflicting the museum. Graphs show decreases in global numbers in the year to 2009—recall the world's economic crisis sparked the previous year by the bankruptcy of Lehman Brothers, etc.—which appear to be gradually rising but do not clearly improve until 2014, yet nothing comparable to the surge occurring by the end of 2019.

Thirdly, the peak of 2017 in the number of visitors from the region is due to the fact that 970,000 free tickets were offered to the inhabitants of Bizkaia (just over 1,100,000 people) to commemorate the twentieth anniversary of the opening of the museum. Eventually 114,000 tickets were used which may be considered a success, in the words of the director, taking into account the limited period of time—one month—that the offer lasted³⁴. Or it could be seen as a disappointing response since just around 12% of the eligible recipients took an interest in the offer. It remains to be seen what happens in 2022³⁵.

The number of visitors contribute, amongst other factors, to other top figures: proceeds, the favorite of the authorities to validate the aptness and success of the enterprise. Nonetheless, should this be the most relevant benchmark to assess a museum initiative? If, as stated above, only 12% of the free tickets were used, we could ponder whether genuine interest in the museum exists amongst the

34. Esteban, Iñaki: *Idem*.

35. Esteban, Iñaki: «El Guggenheim ofrecerá entradas gratis a los vascos por su 25 aniversario», *Diario Vasco*, 4 February 2022 <https://www.diariovasco.com/culturas/guggenheim-ofrecera-entradas-202204155402-nt.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.diariovasco.com%2F> [Accessed 04/02/2022].

inhabitants of the province. After all, who do museums serve? Tourists? Or the local population?

The debate could be endless. As are many other controversies surrounding the museum. From the start. Even its inauguration (fifteen days of formal events with limited access leading to its opening to the public on 19 October 1997) was preceded by hard bargaining with the government of Spain to have Picasso's *Guernica* transferred to the Basque Country, which did not happen³⁶.

Practically nothing escaped criticism, either in the form of technical remarks or of fierce political confrontation. Some of the most recurrent reproaches questioned its megalomaniac approach, the fact that a genuine financial operation was disguised as a cultural venture³⁷, its cost—which absorbed funds for other cultural spheres leaving aside more modest projects (and artists) yet more deeply rooted in the Basque Country scenario—the fact that it is a franchise³⁸—and that decisions affecting Bilbao could be taken in New York—and its opacity both in terms of plans of action and the apparent lack of a specific project or purchase policy³⁹.

The tight control of the museum image has also been challenged because in some cases some kind of censorship applies against any disparity with the wishes of the institution. The obsessive prohibition on taking photos inside—though in some rooms it is now allowed—or the fact that the image of Gehry's building is a registered trademark—which has nonetheless been used and even mocked⁴⁰—attest to the above. Several instances of censorship have existed though particularly momentous—reported in international media—was the demand to remove the huge vinyl banner hung on a building in central Bilbao, created by Paul McCarthy and Mike Bouchet, depicting Gehry's building turned into a warship entitled «Powered A-Hole Spanish Donkey Sport Dick Drink Donkey Dong Dongs Sunscreen Model». The museum argued that it was actually a publicity billboard that discredited the institution⁴¹ (FIGURE 3).

36. Jarque, Fietta: «El Reina Sofía no prestará el 'Guernica' ni al Guggenheim de Bilbao ni a ningún otro museo», *El País*, 14 May 1997 https://elpais.com/diario/1997/05/14/cultura/863560801_850215.html?event_log=oklogin [Accessed 14/01/2022].

37. «From the start, a business spirit prevails—product: culture; goal: business», claimed Onandia, Mikel: «Indar erakustaldiaren ajeak», *Berria*, 4 November 2014, http://www.berria.eus/paperekoa/1878/033/002/2014-11-04/indar_erakustaldiaren_ajeak.htm [Accessed 01/11/2014].

38. Cámara, Ery: «El museo franquiciado: un instrumento de colonización cultural» in Guasch, Anna M.^a; Zulaika, Joseba (coords.): *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Madrid, Akal, 2007, pp. 213-222. Zugaza Miranda, Miguel: «Los museos de Bilbao: una experiencia entre el centro y la periferia», *Los museos y la conservación del Patrimonio*. Madrid, Fundación BBVA y A. Machado Libros, 2001, pp. 117-127; Anger Cécile: «L'expansion internationale des musées: entre diffusion du soft power et valorisation économique du patrimoine culturel», *Revue scientifique en sciences de l'information et de la communication*, 3 (supplément A), 2021 pp. 13-28.

39. A good summary or synthesis with references to Joseba Zulaika (imbalance between Nueva York and Bilbao), Haizea Barcenilla (excessive secrecy in terms of financing, presence of Basque artists in the exhibitions—with no repercussions outside Bilbao—artistic exchange masked by economic success), Ismael Manterola (lack of own production, lack of an art director) and Miren Jaio (lack of autonomy, unclear purchase policy) can be found in: «Titanioa bihurtzen duen papera», *Berria*, <https://www.berria.eus/paperekoa/1962/040/001/2014-06-08/titanioa-bihurtzen-duen-papera.htm> [Accessed 3/06/2022].

40. Lorente, J. Pedro: *Arte público y museos en distritos culturales*. Gijón, Trea, 2018, p. 213.

41. Gnocchio, Benjamin: «Guggenheim Bilbao Censors «Offensive» Paul McCarthy and Mike Bouchet Public Artwork», *Artnet News*, 10 de abril de 2014, <http://news.artnet.com/art-world/guggenheim-bilbao-censors-offensive-paul-mccarthy-and-mike-bouchet-public-artwork-9644> [Accessed 12/04/2014]; Jardonnet, Emmanuelle:



FIGURE 3. ARTWORK BY PAUL MCCARTHY AND MIKE BOUCHET ON A BUILDING IN CENTRAL BILBAO. Artnet News. Source: <https://news.artnet.com/art-world/guggenheim-bilbao-censors-offensive-paul-mccarthy-and-mike-bouchet-public-artwork-9644>

The outcome of the management approach⁴² resulting in the questionable model of an art institution⁴³ removed from the citizens⁴⁴ has also been challenged. This management was contested after embezzlement was detected in the accounts in 2008⁴⁵, plus some political parties denounced the lack of information concerning payments made to the New York foundation or the terms of the renewal signed in 2014 to extend the agreement with the American institution for a further twenty

«Le Guggenheim de Bilbao n'aime pas les métaphores guerrières», *Le Monde*, 23 April 2014, http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/04/23/le-guggenheim-de-bilbao-n-aime-pas-les-metaphores-guerrieres_4405826_3246.html [Accessed 24/04/2014]; Rojas, Laurie: «Billboard work taken down after Guggenheim Bilbao complains», *The Art Newspaper*, 11 April 2014.

42. Precisely one of the most defended approaches of the museum and the foundation. As the managing director of Guggenheim Bilbao claimed: «[the] three main aspects of the museum [are]: its contents, its container and its management model» (Vidarte, Juan Ignacio: (2002) «Our relationship with New York always contributes to, never detracts from our endeavour». *Descubrir el arte*, 46, January 2002, pp. 34-36.

43. Museums risk becoming theme parks capable of attracting thousands when culture is understood as leisure without engaging in an alternative project of creation of a plural public space, stated Zulaika, Joseba: «El caso Guggenheim de Bilbao». Conference *La línea de sombra. Políticas institucionales e industrias culturales en el Estado español desde la Transición*. Arteleku, San Sebastián, conference 10 January 2003.

44. «In terms of creativity, the Guggenheim contributed little more than Richard Serra and Frank Gehry's work; everything was done with their backs turned on the city and the art community», said Txomin Badiola at the museum in a debate about urban transformation promoted by culture. Seisdedos, Iker: «El Guggenheim que incita», *El País*, 6 March 2014. http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/03/06/paisvasco/1394141511_413772.html [Accessed 17/01/2022].

45. Cinco Días: «Desfalco en el Guggenheim de Bilbao», *Cinco Días*, 16 April 2008 https://cincodias.elpais.com/cincodias/2008/04/16/empresas/1208512763_850215.html [Accessed 20/12/ 2021].

years⁴⁶. Moreover, the Basque Public Treasury Office Report for the year 2001 contains six pages of breaches to the legality and anomalies noticed at the outset of the museum operations⁴⁷, and the same happened in 2007 concerning the purchase of artworks and the activities of the Foundation of the Guggenheim Bilbao Museum⁴⁸.



FIGURE 4. URDAIBAI RESERVE. Source: Merrutxu Lodge

Such criticisms and denunciations obviously had a reflection in political fora. Up until May 2009 many of the above-mentioned were tackled in Basque parliamentary debates. The opposition would ask, question, criticize or discuss while the governing Basque Nationalist Party replied and defended the operation.

Things changed with the 9th legislature, from mid 2009 to late 2012, when the Socialist Party of Euskadi-Euskadiko Ezkerra became the ruling party. They considered that the agreements of 1994 and the management of the museum had remained in the hands of the Foundation and that the role of the Basque institutions had basically consisted of «paying the bill»⁴⁹, that Basque art and artists had hardly any presence in the museum activities and that the institution remained distant from the local population. The opposition, especially the Basque Nationalist Party,

46. Iglesias, Leyre: «Críticas de ‘oscurantismo’ en torno al Guggenheim», *El Mundo*, 5 December 2014, <http://www.elmundo.es/pais-vasco/2014/12/05/548172c7268e3ef6708b456d.html> [Accessed 06/12/2014].

47. Tribunal Vasco De Cuentas Públicas: *Op. cit.*, 2001: pp. 34-39.

48. Tribunal Vasco De Cuentas Públicas: *Op. cit.*, 2007: pp. 20-21.

49. See the speech delivered by the Deputy counsellor for Culture, Youth and Sport of the Basque Government at the «Simposio internacional de arquitectura y museos: nuevas tendencias. Brasilia 50 años», September 2010: Rivera, Antonio: «Guggenheim Bilbao: Un modelo no repetido» https://www.academia.edu/12832583/Guggenheim_Bilbao_Un_modelo_no_repetido [Accessed 17/01/2022].

accused the government on several occasions of questioning the Guggenheim trademark and of undermining its image. Besides, the suitability of the plans for a museum extension in the Urdaibai biosphere reserve—a project questioned by the government itself—was railed against. After a series of arguments it was dropped by the *Diputación Foral de Bizkaia*⁵⁰.

During that legislature a committee was appointed to survey and assess the museum prior to the renewal in 2014 of the agreement between the Basque institutions and the New York foundation. As a result, a report was published in June 2012 with 19 guidelines including recommendations such as: (1) replacing the franchise model by parity collaboration (2) fostering further local/global interaction, (3) urging the Foundation Solomon R. Guggenheim to commit to the circulation of its artworks, (4) securing greater presence for Basque art in the museum and its exhibitions, (5) exploring the possibility of separating the management of the museum from the Strategy Management of the Foundation Solomon R. Guggenheim, (6) and finally, appointing an art director⁵¹.



FIGURE 5. PERFORMANCE BY THE CLEANING STAFF OF THE GUGGENHEIM. Monika del Valle / Foku, <https://www.naiz.eus/eu/info/noticia/20210701/limpiadoras-del-guggeheim-denuncian-la-precariedad-que-viven-mediante-una-performance>

After the local elections of October 2012 the government of the region was taken over by the Basque Nationalist Party. They were in charge of negotiating the renewal agreement with the American foundation. On 3 December 2014 the new agreement

50. Larrauri, Eva: «Bandera blanca en el Guggenheim», *El País*, 28 November 2010. https://elpais.com/diario/2010/11/28/paisvasco/1290976799_850215.html [Accessed 31/12/2021].

51. Boletín Oficial del Parlamento Vasco of 29 June 2012, n. 172 www.legebiltzarra.eus/portal/es_ES/web/eusko-legebiltzarra/actividad/boletin-busqueda# [Accessed 26/01/2022].

was signed by the Museum and six days later endorsed by the Foundation Solomon R. Guggenheim in New York.

In-house conflict also existed. Perhaps the most vocal concerned the protests of the museum educators (2016) and cleaning staff (2021)—the latter mostly women, ending on 23 March 2022 (FIGURE 5) after most of their demands were met⁵²—, which expose the outsourcing issue⁵³. Whereas labour conflict has had little repercussion in Bilbao, these episodes are closely linked to repeated protests in Venice and New York over the working conditions of the personnel who are building the new branch of the Guggenheim Museum in Abu Dhabi⁵⁴.

Eventually, especially after the second half of 2014—when the contract was renewed—and after the agreement reached between the ruling Basque Nationalist Party and the Socialist Party of Euskadi-Euskadiko Ezkerra in 2016, things seemed to calm down. Criticism still exists (anything is liable to be criticised in museums) but the institution has settled and the Guggenheim is perceived as part of day-to-day life in the ever-changing city of Bilbao⁵⁵.

From a broader viewpoint transformation is less evident in terms of the effect the Guggenheim Museum has had on other museums in the Basque Country. As aforementioned, it had a massive impact on the city of Bilbao⁵⁶ and could also extend to the surrounding territory of Bizkaia should the plans to expand the museum in Urdaibai be carried out. The renewal of the agreement signed in 2014 already contemplated the possibility of discontinuous expansion. In 2017 the director of the museum declared that the idea of expanding was being considered⁵⁷, it was included in the strategy plan for 2018-2020⁵⁸ and figured in the European Union Next Generation funding project to stimulate the economy in the aftermath of Covid19⁵⁹. The Basque Government deemed the project appropriate though a «long way ahead»⁶⁰ as many of its aspects needed to be reviewed to make it eligible for

52. Ormazabal, Mikel: «El triunfo de las limpiadoras del Guggenheim tras 285 días de huelga: ‘Hemos ganado en dignidad’», *El País*, 25 March 2022 <https://elpais.com/sociedad/2022-03-25/el-triunfo-de-las-limpiadoras-del-guggenheim-tras-285-dias-de-huelga-hemos-ganado-en-dignidad.html> [Accessed 23/03/2022].

53. Concerning outsourcing see, for instance, Vozmediano, Elena: «Obra y servicio. El empleo cultural», *El Cultural* (El Mundo), 24 March 2015, www.elcultural.com/blogs/y-tu-que-lo-veas/2015/03/obra-y-servicio-el-empleocultural [Accessed 20/07/2015].

54. Ryzik, Melena: «Guggenheim Closes for the Afternoon as Workers’ Advocates Escalate Protests», *The New York Times*, 1 May 2015. <https://archive.nytimes.com/artsbeat.blogs.nytimes.com/2015/05/01/on-may-day-protesters-at-the-guggenheim-vow-to-occupy-the-space/index.html> [Accessed 30/06/2022].

55. Leonardo Aurtenetxe, Jon Joseba: «El efecto Bilbao. La expresión de una excepción o un camino a imitar», *OBETS. Revista de Ciencias Sociales*, 13 (extra 1), 2018, pp. 317-354. <https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/82953>

56. Though its managers admit that no collaboration strategy exists with the city’s art network—Bilbao Arte, Bilbao la Vieja, etc. (Esteban, 2018: *op. cit.*)

57. Astiz, Iñigo: «Museo tradicional ei eskatzen zaiena betetzen dugu, baina garatu beharra dugu», *Berria*, 23 April 2017.

<https://www.berria.eus/paperekoa/1761/032/001/2017-04-23/museo-traditionalei-eskatzen-zaiena-betetzen-dugu-baina-garatu-beharra-dugu.htm> [Accessed 25/04/2017].

58. «Guggenheim Bilbao retoma el proyecto de su ampliación en la zona de Gernika», *Deia*, 13 March 2018, <https://www.deia.eus/bizkaia/2018/03/13/guggenheim-bilbao-retoma-proyecto-ampliacion/635294.html> [Accessed 23/01/2022].

59. Gobierno Vasco: *Euskadi Next. Programa Vasca de Recuperación y Resiliencia 2021-2026*, December 2020. <https://www.euskadi.eus/gobierno-vasco/-/documentacion/ayudas-euskadi-next-2021-2026/>. [Accessed 23/01/2022].

60. Press conference of the Basque Government spokesperson. «Lakua ha anunciado su intención de ampliar el Guggenheim con dos nuevas sedes en Urdaibai», *Naiz*, 8 June 2021, <https://www.naiz.eus/es/info/>

European funding. And whereas the Diputación Foral de Bizkaia seemed keener on the idea as its president claimed that the operation would be completed with or without European funding⁶¹, by the end of 2021 a decision concerning European funding was still pending⁶².

But beyond Bizkaia, what reverberations could be felt in the rest of the region? Perhaps the creation of the Guggenheim Museum underlies the updating of some nearby museum institutions, though this would be mere speculation and hard to demonstrate.

The aftershock of the Guggenheim plausibly influenced the renovation of the Museum of Fine Arts in Bilbao⁶³—regardless of the role and ability of its management team to sway the determination of the pertinent authorities.



FIGURE 6. MUSEUM OF FINE ARTS. BILBAO. Photograph taken by the authors

noticia/20210608/lakua-ha-anunciado-su-intencion-de-ampliar-el-guggenheim-con-dos-nuevas-sedes-en-urdaibai. [Accessed 23/01/2022].

61. Bizkaia Parliamentary Report 30 June 2021, https://jggbizkaia.eus/home2/actividad/historicos_pleno.asp [Accessed 15/01/2022].

62. Redondo, Maite: «Museos que crecen en 2022», *Deia*, 29 December 2021 <https://www.deia.eus/cultura/2021/12/29/museos-crecen-2022/1178632.html> [Accessed 23/01/2022].

63. Viar, Javier: «El Guggenheim, un socio para las artes: una visión desde el Museo de Bellas Artes de Bilbao», in Guasch, Anna M.^a; Zulaika, Joseba (coords.): *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Madrid, Akal, 2007, pp. 101-116.

The Bilbao model could also be linked to the inauguration of Artium⁶⁴ in April 2002 in Vitoria-Gasteiz—where an excellent collection of Spanish contemporary art already existed in its Museum of Fine Arts. The opening was the result of a long-term demand for a specific display and exhibition venue which had constantly gone unheeded by the *Diputación Foral de Álava* and the Basque Government.



FIGURE 7. ARTIUM. VITORIA-GASTEIZ. Photograph taken by the authors

The same could apply to the extension of the oldest museum in the Basque Country, San Telmo Museum in Donostia-San Sebastián—greatly transformed both in terms of architecture (Nieto and Sobejano) and exhibition strategy—which reopened in 2011 after four years of work, and to the renovation of the old Tobacco factory in the same city to accommodate a centre of contemporary culture (FIGURE 8).

These are but meagre instances in a Community with over one-hundred museums⁶⁵, though the consolidation of the Bilbao museum probably reinforced a sort of mantra—profoundly felt by municipal political leaders and rulers—whereby having a museum meant receiving growing numbers of tourists and generating income⁶⁶. Clearly, this mantra was hardly ever true yet different museum facilities sprouted around the region. It could even be noticed that some sort of province

64. VV.AA.: *El edificio Artium Eraikina*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2007.

65. Only 48 of them are listed in the Museum Registry of the Basque Government. <https://www.euskadi.eus/registro-de-museos-y-colecciones-de-euskadi/web01-azmuszen/es/>. [Accessed 15/12/2021].

66. Moix, Llätzer: *Arquitectura milagrosa. Hazañas de los arquitectos estrella en la España del Guggenheim*. Barcelona, Anagrama, 2010.

inequality, quite usual in the area, was claimed on occasions (if it was done in Bilbao, why can't we do it here?)⁶⁷, though this would be a different matter beyond the subject of analysis here.



FIGURE 8. SAN TELMO MUSEUM. DONOSTIA-SAN SEBASTIÁN. Photograph taken by the authors

Moreover, as stated earlier, the irruption of the Guggenheim Museum involved a shift in the consideration of museums as an investment, rather than an expense. Indeed, but mainly in this particular case. On the contrary, most of the museums in the country are generally viewed as a source of expense a few months after their inauguration. A kind of bottomless pit to be filled with public funding provided by the corresponding office because they have no choice, by virtue of some sort of institutional mandate. Plus a paradox operates: seeming as it did that a museum in Bilbao could be somehow economically feasible, profitability became an essential condition for any new project to meet the authorisation of the corresponding office.

«Cultural» or «educational» benefits (memory preservation, feelings of belonging, didactic values, cultural repercussion, etc.) no longer suffice to support the suitability of a cultural infrastructure. Instead, figures, statistics, numbers,

67. A telling example: a recently uttered lament of the Association for the Defence of Cultural Heritage during protests over the conversion into tourist apartments of the Fine Arts building in Donostia, the oldest cinema in Spain and one of Europe's top venues: «If this cinema was located in Bilbao, public funds would have been invested to restore and use it as a cultural venue», *Diario Vasco*: «Protesta en Donostia contra el «derribo» del Bellas Artes», 31 October 2021.

<https://www.diariovasco.com/san-sebastian/protesta-donostia-reforma-bellas-artes-20211030124200-nt.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F> [Accessed 02/11/2021].

sound accounts and, if possible, profitability seem to be the only criteria followed by those who can decide on what to spend (or invest?) the taxpayers' money. Tough budgeting will therefore continue to apply.

The part played by the Guggenheim Bilbao in the globalizing frenzy has not met its match in other museums either. These continue to keep a low profile, consisting mostly of small, local institutions of provincial scope with no repercussion beyond their area of action. No sign of spectacular stunts to attract crowds of people. Furthermore, their local repercussion ought to be analysed since most of them remain isolated, unknown and distant facilities even to their own neighbours: beyond the figures provided by the museums themselves the lack of reliable research into the number of visitors hints at this hypothesis. Perhaps the non-existence of the aforementioned analysis is telling enough.

Whereas a far-reaching broadcasting strategy constitutes one of the features of the Bilbao museum, communication, external repercussion and broadcasting are widely disregarded by other museums in the region. If Guggenheim Bilbao set a landmark in collective imagery and became an emblem of the city⁶⁸, does something similar happen elsewhere in the Basque Country? To what extent do citizens feel attached to other museum facilities? Are the latter sensible endeavours considered as part of the community⁶⁹? How many of our fellow-citizens visit other museums in the area?

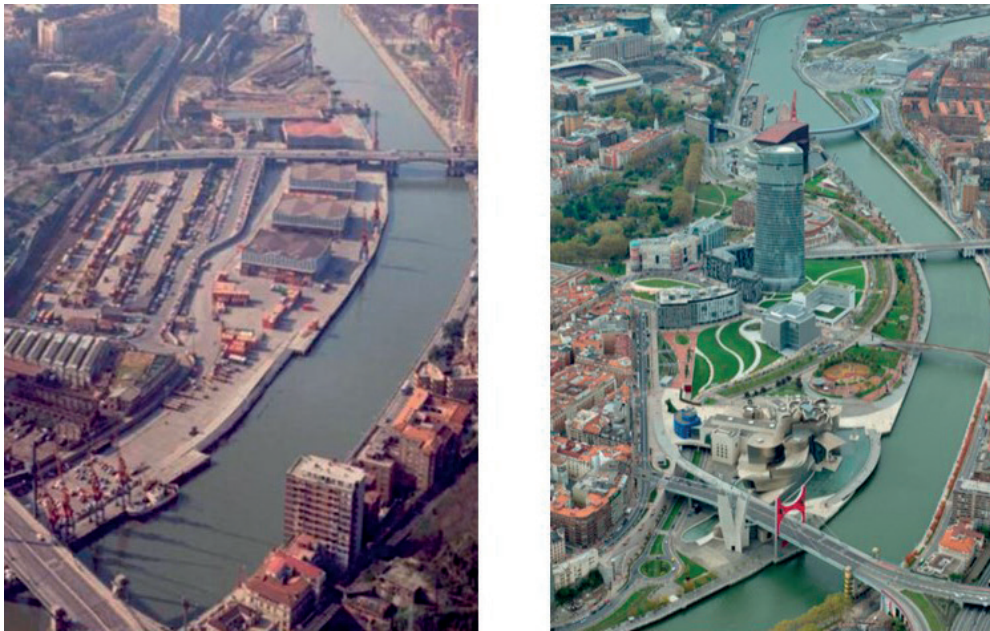


FIGURE 9. BEFORE AND AFTER IN ABANDOIBARRA. Source: Bilbao Ría 2000. <https://www.bilbaoria2000.org/actuaciones/abandoibarra/>

68. An emblem that as the director of Bilbao's Consonni space, María Mur Dean, claimed joins two others (the Virgin of Begoña and Athletic of Bilbao) to create a triad that may not be criticized (Astiz, Iñigo: «Titanioa...», *op. cit.*).

69. Questions asked by Csikszentmihalyi, Mihaly; Rochberg-Halton, Eugene: *The Meaning of Things*. Londres, Cambridge University Press, 1981.

Eppur, vanno al Guggenheim (and yet they go to the Guggenheim), as Galileo would say⁷⁰. And they see a transformed place.

That formerly dim and dreary scenario—polluted with toxic emissions from old factories at the heart of the city—which Bertolt Brecht surprisingly described in his poem *Der Bilbao-Song* as one of the best places to see the moon from Bill's ballroom⁷¹ has become a brighter place—weather permitting—where the river, once a foul wound of ruthless industrialization, acts now as the artery for recovering and renovating the urban landscape.

Renovation based on the concept of spectacular actions, much to current liking, consisting of singular architecture and exciting activities. After the recovery process Bilbao plays a major part worldwide⁷², beyond the museum scene and boasts an amazing number of visitors—be them merely transient, random and limited to the passive ephemeral observation of the surface of the exhibits.

Perhaps we should ponder whether this is the best possible model in terms of genuine pedagogy of contemporary art—so lacking in centres where contact between artworks and museum-goers goes beyond mere visual appreciation. What does seem true is that the once controversial and often derided project eventually succeeded in reaching its main goals: image and boost to the economy. The rest is debatable, rights and wrongs, pros and cons, lights and shadows, as almost anything in the world of museums is.

70. *Eppur si muove* (and yet it moves), Galileo is said to have uttered after abjuring his ideas on the cosmos before the Inquisition court.

71. «That old Bilbao moon / where love was still worthwhile...» said the song. See Echevarrieta, Alberto L.: «Bertolt Brecht immortalizó 'La canción de Bilbao'», *Bilbao*, 1988, <https://www.bilbao.eus/bld/handle/123456789/26211>, [Accessed 17/01/2022]. Also Noblogueenelpaso: «La Canción de Bilbao: Una joya con una curiosa historia», *Bilbao para novatos / Bilbao for newbies*, 18 January 2015, <https://bilbaonewbies.wordpress.com/2015/01/18/cancion-de-bilbao/> [Accessed 18/01/2022]. The song, with music by Kurt Weill, though not very popular in Bilbao has plenty of versions by: Chet Atkins, Marianne Faithfull, Berni Leighton, Ute Lemper, Lotte Lenya, Patti LuPone, Christopher Lloyd, Gisela May, Yves Montand (arrangements by Boris Vian), Catherine Sauvage, Andy Williams and local artists El Consorcio, Asier Etxeandia, Oskorri —translated into Euskera by Natxo de Felipe—etc. (all of them available on YouTube).

72. Perhaps as Unamuno saw it when he stated that «the entire world is a greater Bilbao» (Unamuno, Miguel de: *Rimas de dentro*. Valladolid, Tipografía Cuesta, 1923. (3rd poem. Untitled).

REFERENCES

- Agencia Efe: «Norman Foster: «En Bilbao tuve una experiencia casi religiosa», *El Correo*, on 27 September 2014. <https://www.elcorreo.com/bizkaia/201409/27/norman-foster-nada-compara-20140927001844.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>. [Accessed 05/09/2021].
- Anger, Cécile: «L'expansion internationale des musées: entre diffusion du soft power et valorisation économique du patrimoine culturel», *Revue scientifique en sciences de l'information et de la communication*, 3 (supplément A), 2021, pp. 13-28.
- Astiz, Iñigo: «Museo tradicionalen eskatzen zaiena betetzen dugu, baina garatu beharra dugu», *Berria*, 23 April 2017. <https://www.berria.eus/paperekoa/1761/032/001/2017-04-23/museo-traditionalen-eskatzen-zaiena-betetzen-dugu-baina-garatu-beharra-dugu.htm> [Accessed 25/04/ 2017].
- Astiz, Iñigo: «Titanioa bihurtzen duen papera», *Berria*, 8 June 2014. <https://www.berria.eus/paperekoa/1962/040/001/2014-06-08/titanioa-bihurtzen-duen-papera.htm>. [Accessed 09/06/2014].
- Aurrekoetxea, Aitor: «Guggenheim Bilbao: el impacto de lo nuevo. Luces y algunas sombras de una transformación asombrosa», *Revista Internacional de Estudios Vascos*, 63, 1-2, 2018, pp. 197-212. <https://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/publicaciones/guggenheim-bilbao-el-impacto-de-lo-nuevo-luces-y-algunas-sombras-de-una-transformacion-asombrosa/art-24539/>. [Accessed 20/01/ 2022].
- Bailey, Martin: «Mayor of London courts Guggenheim», *The Art Newspaper* (01/03/2014).
- Berria: «Zena, dena eta behar lukeenaren labirintoa. Bilboko Guggenheim museoak 20 urte. Kronologia» on 5 november 2017. <https://www.berria.eus/paperekoa/2991/032/001/2017-11-05/museoa-zena-dena-eta-behar-lukeenaren-labirintoa.htm>. [Accessed 04/01/2022].
- Bopv: Boletín Oficial del Parlamento Vasco of 29 June 2012, 172. www.legebiltzarra.eus/portal/es_ES/web/eusko-legebiltzarra/actividad/boletin-busqueda#. [Accessed 26/01/2022].
- Calvo Serraller, Francisco: «El fin de los museos de arte contemporáneo», en Tusell Gómez, Javier: *Los museos y la conservación del Patrimonio*, Madrid, Fundación BBVA y A. Machado Libros, 2001, pp. 31-38.
- Cámara, Ery: «El museo franquiciado: un instrumento de colonización cultural» en Guasch, Anna M.^a, Zulaika, Joseba (coords.): *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Madrid, Akal, 2007, pp. 213-222.
- Carvajal, Doreen: «Helsinki Divided on Plan for a Guggenheim Satellite», *The New York Times*, on 14 July 2014. http://www.nytimes.com/2014/07/15/arts/design/helsinki-divided-on-plan-for-a-guggenheim-satellite.html?ref=design&_r=0. [Accessed 15/07/2014].
- Colpisa / Afp (Agencias) «Helsinki rechaza el Guggenheim por ser demasiado costoso», *El Diario Vasco*, on 1 December 2016. www.diariovasco.com/culturas/201612/01/helsinki-rechaza-instalacion-museo-20161201101640-rc.html. [Accessed 02/12/2016].
- Crossick, Geoffrey; Kaszynska, Patrycja: *Understanding the value of arts & culture*. Swindon, Arts and Humanities Research Council, 2016.
- Csikszentmihalyi, Mihaly, Rochberg-Halton, Eugene: *The Meaning of Things*. Londres, Cambridge University Press, 1981.
- De La Granja, José Luis, De Pablo, Santiago, Rubio Pobes, Coro: *Breve historia de Euskadi. De los fueros a nuestros días*. Madrid, Debate, 2020.

- Deia: «Guggenheim Bilbao retoma el proyecto de su ampliación en la zona de Gernika», *Deia*, on 13 March 2018. <https://www.deia.eus/bizkaia/2018/03/13/guggenheim-bilbao-retoma-proyecto-ampliacion/635294.html>. [Accessed 23/01/2022].
- Deutsche Guggenheim: <https://www.guggenheim.org/finding-aids/collection/a0054>. [Accessed 10/12/2021].
- Diario Vasco: «Protesta en Donostia contra el «derribo» del Bellas Artes», *Diario Vasco*, on 31 October 2021. <https://www.diariovasco.com/san-sebastian/protesta-donostia-reforma-bellas-artes-20211030124200-nt.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>. [Accessed 02/11/2021].
- Díaz Balerdi, Iñaki: *Archipiélagos imaginarios. Museos de la Comunidad Autónoma del País Vasco*. Donostia, Ed. Nerea, 2010.
- Diputación Foral De Bizkaia: *La pesca fluvial en Bizkaia*. 2021. Bilbao, Departamento de Sostenibilidad y Medio Natural, 2021.
- Echevarrieta, Alberto L.: «Bertolt Brecht inmortalizó 'La canción de Bilbao'», *Bilbao*, 1988. <https://www.bilbao.eus/bld/handle/123456789/26211>. [Accessed 17/01/2022].
- Esteban Galarza, Marisol: *Bilbao, luces y sombras del titanio. El proceso de regeneración del Bilbao metropolitano*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2000.
- Esteban, Iñaki: *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*. Barcelona, Anagrama, 2007.
- Esteban, Iñaki: «Hay que plantearse la ampliación del Guggenheim», *El Diario Vasco*, on 7 January 2018. <http://www.diariovasco.com/culturas/llegado-hora-darle-20180107002020-ntvo.html>. [Accessed 07/01/2018].
- Esteban, Iñaki: «El Guggenheim ofrecerá entradas gratis a los vascos por su 25 aniversario», *Diario Vasco*, on 4 February 2022. <https://www.diariovasco.com/culturas/guggenheim-ofrecera-entradas-20220204155402-nt.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.diariovasco.com%2F>. [Accessed 04/02/2022].
- Finkel, Jori: «Museum directors hated Bilbao», *The Art Newspaper*, on 10 October 2014. <http://www.theartnewspaper.com/articles/Museum-directors-hated-Bilbao/35731>. [Accessed 12/10/2014].
- Franklin, Adrian: «Journeys to the Guggenheim Museum Bilbao: towards a revised Bilbao effect», *Annals of Tourism Research*, 59, 2016, pp. 79-92.
- Frias, María Antonia: *Arquitectura y percepción: el museo Guggenheim de Bilbao*. Pamplona, Universidad de Navarra, 2001.
- Gehry, Frank O.: *Museo Guggenheim Bilbao*. Tokyo: A.D.A Edita., 1998.
- Gnocchio, Benjamin: «Guggenheim Bilbao Censors «Offensive» Paul McCarthy and Mike Bouchet Public Artwork», *Artnet News*, 10 April 2014. <http://news.artnet.com/art-world/guggenheim-bilbao-censors-offensive-paul-mccarthy-and-mike-bouchet-public-artwork-9644>. [Accessed 12/04/2014].
- Gobierno Vasco: «Registro de museos y colecciones de Euskadi». <https://www.euskadi.eus/registro-de-museos-y-colecciones-de-euskadi/web01-a2muszen/es/>. [Accessed 15/12/2021].
- Gobierno Vasco: *Euskadi Next. Programa Vasca de Recuperación y Resiliencia 2021-2026*, December 2020. <https://www.euskadi.eus/gobierno-vasco/-/documentacion/ayudas-euskadi-next-2021-2026/>. [Accessed 23/01/2022].
- Guasch, Anna M.ª; Zulaika, Joseba (coords.): *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Madrid, Akal, 2007.
- Guggenheim Bilbao: «Exposiciones». <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones> [Accessed 10/01/2022].

- Guggenheim Bilbao: *Balance 2007*, 11 January 2008. <https://prensa.guggenheim-bilbao.eus/?s=2007>. [Accessed 12/01/2022].
- Guggenheim Hermitage: http://www.guggenheimlasvegas.org/building_herm.html. [Accessed 20/12/2021].
- Halperin, Julia: «Protest at Guggenheim over labour conditions on Saadiyat Island», *The Art Newspaper*, 24 February 2014.
- Igea, Octavio: «El día que ETA asesinó en el Guggenheim», *El Correo*, 13 October 2017. <https://www.elcorreo.com/politica/etaasesino-guggenheim-20171013221246-nt.html>. [Accessed 10/01/2021].
- Iglesias, Leyre: «Críticas de ‘oscurantismo’ en torno al Guggenheim», *El Mundo*, on 5 December 2014. <http://www.elmundo.es/pais-vasco/2014/12/05/548172c7268e3ef6708b456d.html>. [Accessed 06/12/2014].
- Instituto Vasco De Estadística (Eustat): *Datos estadísticos de la C.A. de Euskadi*. https://www.eustat.eus/municipal/datos_estadisticos/bilbao_c.html. [Accessed 13/01/2022].
- Jardonnet, Emmanuelle: «Le Guggenheim de Bilbao n’aime pas les métaphores guerrières», *Le Monde*, on 23 April 2014. http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/04/23/le-guggenheim-de-bilbao-n-aime-pas-les-metaphores-guerrieres_4405826_3246.html. [Accessed 24/04/2014].
- Jarque, Fietta: «El Reina Sofía no prestará el ‘Guernica’ ni al Guggenheim de Bilbao ni a ningún otro museo», *El País*, on 14 May 1997. https://elpais.com/diario/1997/05/14/cultura/863560801_850215.html?event_log=oklogin. [Accessed 14/01/2022].
- Juaristi, Joseba: «El Patrimonio histórico industrial y la revitalización urbana y económica de Bilbao», *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 42, 2003, pp. 79-87.
- Larrauri, Eva: «Bandera blanca en el Guggenheim», *El País*, on 28 November 2010. https://elpais.com/diario/2010/11/28/paisvasco/1290976799_850215.html. [Accessed 31/12/2021].
- Leonardo Aurtenetxe, Jon Joseba: «El efecto Bilbao. La expresión de una excepción o un camino a imitar», *OBETS. Revista de Ciencias Sociales*, 13 (extra 1), 2018, pp. 317-354.
- López, Luis: «La pasarela Calatrava no deja de dar problemas», *El Correo*, on 13 October 2021. <https://www.elcorreo.com/bizkaia/pasarela-calatrava-recupera-luz-zubizuri-bilbao-puente-20211013214217-nt.html>. [Accessed 11/11/2021].
- Lorente, J. Pedro: *Arte público y museos en distritos culturales*. Gijón, Trea, 2018.
- Martínez De Albeniz Ezpeleta, Iñaki, «La política cultural en el País Vasco», *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 11 (3), 2012, pp. 149-171.
- Moix, Llàtzer: *Arquitectura milagrosa. Hazañas de los arquitectos estrella en la España del Guggenheim*. Barcelona, Anagrama, 2010.
- Monreal, Luis; Torre, Marta de la: *Museums: An Investment for Development*. París, ICOM, 1982.
- Myerscough, John: *The Economic Importance of Arts in Britain*. Londres, Policy Studies Institut, 1989.
- Naiz: «Lakua ha anunciado su intención de ampliar el Guggenheim con dos nuevas sedes en Urdaibai», *Naiz*, on 8 June 2021, <https://www.naiz.eus/es/info/noticia/20210608/lakua-ha-anunciado-su-intencion-de-ampliar-el-guggenheim-con-dos-nuevas-sedes-en-urdaibai>. [Accessed 23/01/2022].
- Onandia, Mikel: «Indar erakustaldiaren ajeak», *Berria*, on 4 November 2014. http://www.berria.eus/paperekoa/1878/033/002/2014-11-04/indar_erakustaldiaren_ajeak.htm. [Accessed 01/11/2014].
- Ormazabal, Mikel: «El triunfo de las limpiadoras del Guggenheim tras 285 días de huelga: ‘Hemos ganado en dignidad’», *El País*, on 25 March 2022. <https://elpais.com/>

- sociedad/2022-03-25/el-triunfo-de-las-limpiadoras-del-guggenheim-tras-285-dias-de-huelga-hemos-ganado-en-dignidad.html*. [Accessed 23/03/2022].
- Otazu, Alfonso de: *Testigo de Descargo*. Editorial: Zurbano Confidential, 2021.
- Palacios, M.^a Dolores: «Saadiyata: La isla de los Museos», *AXA, revista de arte y arquitectura*, vol. 8, 2016. <https://revistas.uax.es/index.php/axa/article/view/1189>. [Accessed 12/12/2021].
- Parlamento Vasco: *Boletín Oficial del Parlamento Vasco*, of 29 June 2012, n^o 172. www.legebiltzarra.eus/portal/es_ES/web/eusko-legebiltzarra/actividad/boletin-busqueda#. [Accessed 26/01/2022].
- Poulot, Dominique: *Musée et muséologie*. París, La Découverte, 2005.
- Prosler, Martin: «Museums and Globalization», en MACDONALD, Sharon, FYFE, Gordon: *Theorizing Museums: Representing Identity and Diversity in a Changing World*. Cambridge, Blackwell, 1996, PP. 21-44.
- Redondo, Maite: «Museos que crecen en 2022», *Deia*, on 29 December 2021. <https://www.deia.eus/cultura/2021/12/29/museos-crecen-2022/1178632.html>. [Accessed 23/01/2022].
- Rementería Arnaiz, Iskander: *Oteiza y el Centro Cultural Alhóndiga de Bilbao. Una interpretación estética*. Fundación Museo Jorge Oteiza, 2017.
- Rivera, Antonio: «Guggenheim Bilbao: Un modelo no repetido» https://www.academia.edu/12832583/Guggenheim_Bilbao_Un_modelo_no_repetido. [Accessed 17/01/2022].
- Rojas, Laurie: «Billboard work taken down after Guggenheim Bilbao complains», *The Art Newspaper*, on 11 April 2014.
- Ruiz Gómez, Lorea Ariadna: *Contextos museológicos iberoamericanos entre dos cambios de siglo* (Doctoral dissertation). Madrid, Universidad Complutense, 2021.
- Ruiz Jiménez, Eneko: «Vidarte espera que el nuevo acuerdo refleje la autonomía del Guggenheim», *El País*, 13 November 2013. https://elpais.com/ccaa/2014/11/13/paisvasco/1415879836_011082.html. [Accessed 19/11/2021].
- Ryzik, Melena: «Guggenheim Closes for the Afternoon as Workers' Advocates Escalate Protests», *The New York Times*, on 1 May 2015. <http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2015/05/01/on-may-day-protesters-at-the-guggenheim-vow-to-occupy-the-space/?ref=design&r=0> [Accessed 02/05/2015].
- Seisdedos, Iker: «Efecto Guggenheim: así se hizo», *El País*, on 14 December 2014. http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/13/actualidad/1418491974_521247.html. [Accessed 20/12/2021].
- Seisdedos, Iker: «El Guggenheim que incita», *El País*, 6 March 2014. http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/03/06/paisvasco/1394141511_413772.html. [Accessed 17/01/2022].
- Tribunal Vasco De Cuentas Públicas: *Informe de fiscalización. Fundación del Museo Guggenheim Bilbao 1999-2007*. <https://tvcp.eus/informes/> [Accessed 10/01/2022].
- Tribunal Vasco De Cuentas Públicas: *Museo Guggenheim Bilbao: Proceso de construcción y puesta en funcionamiento*, 2001. <https://tvcp.eus/informes/> [Accessed 11/01/2022].
- Unamuno, Miguel de: *Rimas de dentro*. Valladolid, Tipografía Cuesta, 1923. (3^a poesía. Sin título).
- Viar, Javier: «El Guggenheim, un socio para las artes: una visión desde el Museo de Bellas Artes de Bilbao», in Guasch, Anna M.^a; Zulaika, Joseba (coords.): *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Madrid, Akal, 2007, pp. 101-116.
- Vidarte, Juan Ignacio: «Nuestra relación con Nueva York nos permite sumar, nunca restar». *Descubrir el arte*, 46, January 2002, pp. 34-36.
- Vidarte, Juan Ignacio: «Nuevas infraestructuras culturales como factor de renovación urbanística, revitalización social y regeneración económica. El Museo Guggenheim Bilbao», *Museo, Revista de la APME*, 12, 2007, pp. 99-108.

- Vozmediano, Elena: «Obra y servicio. El empleo cultural», *El Cultural* (El Mundo), on 24 March 2015. www.elcultural.com/blogs/y-tu-que-lo-veas/2015/03/obra-y-servicio-el-empleocultural. [Accessed 20/07/2015].
- VV.AA.: *El edificio Artium Eraikina*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2007.
- Zallo, Ramón: «Industrias culturales y territorios creativos. Los límites de la transversalidad», en Bustamante Ramírez, Enrique (coord.): *Las industrias creativas: amenazas sobre la cultura digital*, Barcelona, Gedisa, 2001, pp. 153-190.
- Zugaza Miranda, Miguel: «Los museos de Bilbao: una experiencia entre el centro y la periferia», *Los museos y la conservación del Patrimonio*. Madrid, Fundación BBVA y A. Machado Libros, 2001, pp. 117-127.
- Zulaika, Joseba: «El caso Guggenheim de Bilbao». Jornadas sobre *La línea de sombra. Políticas institucionales e industrias culturales en el Estado español desde la Transición*. Arteleku, San Sebastián, 2003, conference 10 January 2003.
- Zulaika, Joseba: *Crónica de una seducción. El museo Guggenheim Bilbao*. Madrid, Ed. Nerea, 1997.
- Zulaika, Joseba: *Guggenheim Bilbao Museoa: museums, architecture, and city renewal*. Reno, University of Nevada, Center for Basque Studies, 2003.

MUSEUMS AND ART ENTOURAGES IN THE CITIES OF THE BAY OF BISCAY

MUSEOS Y ENTORNOS ARTÍSTICOS EN LAS CIUDADES DEL GOLFO DE VIZCAYA

Javier Gómez¹, Natalia Juan² y Jesús Pedro Lorente³

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.10.2022.33095>

Abstract⁴

The success of Bilbao Guggenheim, beyond blockbuster exhibitions and indoor events, is closely linked to its massive outward impact not only in economic and urban terms but also concerning the presence of art in the city. The museum's iconic building, an imposing sculpture-like carapace, dominates the skyline. Moreover, a cluster of public artworks, postmodern architecture and other cultural venues have emerged in the surrounding area. Plus its trickle-down effect has nurtured further creative quarters in other city districts. Based on this threefold phenomenon, this paper examines similar instances and their peculiarities throughout the Bay of Biscay. Alternative policies inspired by nearby emulators have also been enthusiastically adopted within Bilbao itself.

Keywords

Museums; art entourages; cultural districts; creative quarters; urban revival; Bay of Biscay

Resumen

Más allá de las exposiciones *blockbuster* y otras actividades puertas adentro, el éxito del Guggenheim Bilbao está asociado a su gran impacto externo, también en términos artísticos. En primer lugar, por su icónico edificio, una envoltura escultórica que domina el *skyline* urbano. Luego, porque se arraciman en el vecindario obras de arte público, arquitecturas posmodernas y otros establecimientos culturales. Y además porque el efecto salpica a otros distritos de la ciudad, catalizando barrios creativos. Un triple marco de análisis proyectado en este artículo a otros ejemplos en el Golfo de Vizcaya, que ofrecen muchas similitudes, pero también algunas diferencias. Los emuladores cercanos han inspirado en ocasiones alternativas fervientemente asumidas también en Bilbao.

1. Universidad de Cantabria. C. e.: gomezj@unican.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4329-550X>

2. Universidad de Zaragoza. C. e.: natajuan@unizar.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2506-6503>

3. Universidad de Zaragoza. C. e.: jpl@unizar.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4500-5182>

4. This paper is an outcome of the research Project: «Distritos culturales de museos, galerías, establecimientos y paisajes urbanos patrimoniales» financed by MICINN/FEDER (code PGC2018-094351-B-C41).

Palabras clave

Museos; entornos artísticos; distritos culturales; barrios creativos; vitalización urbana; Golfo de Vizcaya

.....

WHEREAS BILBAO and the Basque hinterland have been the most immediate beneficiaries of the Guggenheim impact, bolstering their regional pride⁵, over the last twenty-five years its effect has also been noticeable on other cities along the northern Spanish coast and on the adjacent French Atlantic coastline. Cities and towns by the Bay of Biscay, which are traditionally close-knit, form a highly-populated crescent embracing the sea. This European Atlantic arc constitutes one of the world's leading case studies of interdisciplinary research on urban revitalization based on culture and the arts⁶.

After massive socio-economic troubles caused in the 1980's by the crisis in the port and the closure of metal industries, when stately properties formerly used as sophisticated summer residences gradually languished due to fierce competition from Mediterranean tourist destinations, Bilbao's extraordinary urban regeneration set a landmark which inevitably served as a model to be emulated or challenged in surrounding cities. Thus, Guggenheim Bilbao's brilliance —not without reservations— was globally acclaimed as a «miracle» and fervently worshipped worldwide, sparking innumerable attempts to replicate it, which more often than not, never reached fruition. As even the Guggenheim Foundation itself failed in its attempt to reproduce the same model elsewhere one might wonder whether the successful experiment could be feasibly exported from its original laboratory and local specificity.

Hence, this comparative analysis examines highly similar cities in the region which contain a mesh of historical commercial and cultural connections and even neighbourly alliances and rivalries. For political reasons, the Basque Government is highly interested in promoting links with the French Basque territory and Aquitaine creating a Euro-region with strong cross-border connections at all levels, particularly between Bilbao and Bordeaux, twinned cities⁷. But human, mercantile and cultural interrelations between Biscay and the Cantabrian coast, especially Cantabria, are also robust⁸. Cantabria increasingly seeks to facilitate connections between Asturias and the Euskadi-Aquitaine corridor⁹. In 2012 Santander signed a protocol with Bilbao City Council to «create networks and strengthen ties between

5. Arrieta Urtizberea, Iñaki; Díaz Balerdi, Iñaki; Viau-Courville, Mathieu: «A l'ombra del Guggenheim-Bilbao: legislació i política museística al País Basc», *Revista d'etnologia de Catalunya* [online], 42 (2017), p. 93. <https://bit.ly/3gbvrVG>. [consulted on 30/01/2022].

6. This was the subject matter of the *II Seminario Internacional Puerto, Ciudad y Patrimonio* and of the ensuing publication, whose first chapter is particularly relevant here: Álvarez Martínez, M.^a Soledad: «Crisis y regeneración de las ciudades portuarias del Cantábrico. Políticas, recursos y equipamientos para la cultura». *Ábaco*, 3:97 (monograph of the same title) (2018), pp. 20-28.

7. Eurorregión Aquitania-Euskadi: «Plan Estratégico Eurorregional 2014-2020. Diagnóstico Eurorregional», [Hendaya], Gobierno Vasco y Région Aquitaine, 2014, pp. 74-75. <http://www.aquitaine-euskadi.eu/es/>. [Consulted on 07/06/2017]. Cfr. Gómez Martínez, Javier: *Museografía comparada*. Gijón, Trea, forthcoming.

8. Gómez Martínez, Javier: «La memoria ornamental del frente marítimo de Santander», in Cabañas Bravo, Miguel; Rincón García, Wifredo (eds.): *XVII Jornadas Internacionales de Historia del Arte. El arte y la recuperación del pasado reciente*, Madrid, CSIC, 2015, p. 63.

9. Díaz López, Javier: *Elementos para un diagnóstico del sistema cultural de la ciudad de Santander*. Santander, Ediciones de la Universidad de Cantabria, 2014, p. 82 (digital preview on <https://bit.ly/3p2ExJu>). [Consulted on: 10/05/2013]).

the cultural and creative sectors», later endorsed by Gijón from 2017 to 2020¹⁰. Afterwards, Santander's *Plan Director de Cultura 2018-2023* renewed its commitment to the «Atlantic Axis»¹¹. Relations exist even between the furthest points of this Atlantic crescent: the engineer Pablo Otaola, general manager of Bilbao Ría 2000 for many years, acted as an advisor to Île de Nantes in a similar venture, whereas Eduardo Leira, the director of Bilbao's Metropolitan Partial Planning Committee, was also in charge of the General Urban Planning Committee in the city of Avilés, Asturias. Numerous art exchanges and mutual influences also exist throughout this macro-region under the umbrella of Bilbao's Guggenheim, whose great repercussion continues to reverberate.

After a period of stagnation caused by severe restructuring processes, ambitious projects of urban regeneration emerged at economic, social, architectural, urban or cultural levels. Bilbao followed the precedent of Liverpool, Marseille and other declining coastal cities whose waterfronts —formerly hardly accessible— would open up to the general public, partially maintaining their historical identity after having been beautified with green areas, modern infrastructures and other facilities to attract cultural tourists¹². To some extent, other cities in the Bay of Biscay struggled to follow suit erecting iconic architectures in the wake of Bilbao's Guggenheim. They also strove to emulate the Abandoibarra cultural district creating cultural clusters that amalgamate art installations, art venues and other elements within the art eco-system. Alternative art quarters also emerged either as a consequence of or as an antithesis to official and gentrified cultural districts, planting the seeds for revitalization through art in other urban territories. The success of an institution whose influence began to expand concentrically, rippled across the Bay of Biscay and continues to enliven art entourages and promote scholarly debate: instead of designating an area with the more institutional qualification of «cultural» district the countermodel of Nantes is proposing or even opposing the term «creative»¹³ quarter.

ICONIC ARCHITECTURE TO HOUSE BLOCKBUSTERS

Bilbao's Guggenheim has become the greatest icon of postmodern architecture, a building which garnered worldwide fame. Far from being a unique phenomenon, commissioning star architects to create signature structures became widespread. In the Bay of Biscay, the Niemeyer Centre in Avilés constitutes another instance of international repute: it is the only building created by the prestigious Brazilian

10. Balbona, Guillermo: «Gijón sale de «Tan cerca» y Santander y Bilbao firman un nuevo convenio», *El Diario Montañés*, 6 February (2020), p. 51.

11. Ayuntamiento de Santander: «Plan Director de Cultura 2018-2023», Santander, *Ayuntamiento de Santander* [online], 2017, p. 39. <https://bit.ly/3NbwRyg> [Consulted on 19/10/2021].

12. Lorente, Jesús Pedro: «Urban Cultural Policy and Urban Regeneration. The Special Case of Declining Port Cities: Liverpool, Marseilles, Bilbao», in Crane, Diana; Kawashima Nobuko and Kawasaki, Ken'ichi (eds.): *Global Culture: Media, Arts, Policy, and Globalization*. New York-London, Routledge, 2002, pp. 93-104.

13. García Carrizo, Jennifer: *City branding: Fundamentos y aplicaciones de marca en espacios culturales y creativos*. Madrid, Editorial Fragua, 2021, pp. 54 and 168.

architect in Spain¹⁴. If Frank Gerhy's building in Bilbao has been compared to a whale, a flower, a ship and other evocative images, the four structures that shape the Niemeyer Centre in Avilés have also been poetically described as: a mountain-museum, a tower-tree, an auditorium-wave or a canopy-river. The ensemble works very well, rendering a particularly attractive image when approached after crossing the river (FIGURE 1). This highly photogenic structure stands like a mirage, an image that has been enthusiastically adopted to feature on institutional publicity campaigns that promote the region as one of Asturias's great tourist attractions. For instance, it co-starred with Oviedo's Cathedral and Gijón's LABoral on bus-stop publicity during the 2021 Christmas campaign.

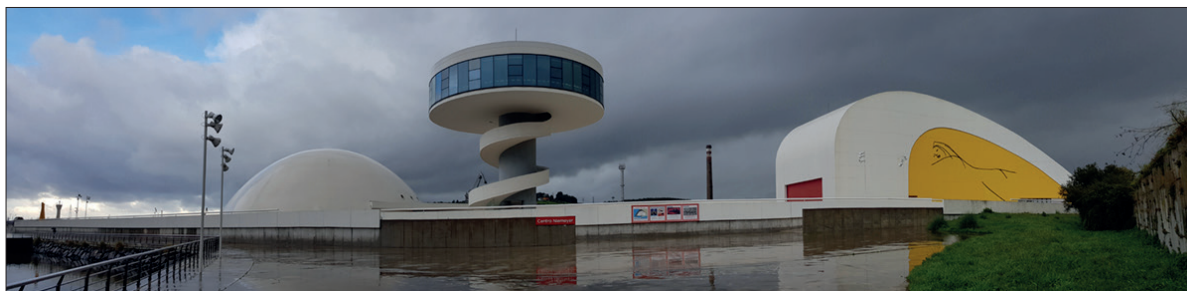


FIGURE 1. AVILÉS. A GENTLE AND ICONIC VIEW OF THE NIEMEYER CENTRE. Source: Javier Gómez

The allure of this architectural structure is such that many people are attracted to it regardless of what may go on inside. Its inherent monumental nature is well worth a visit, at least once, notwithstanding its contents or the way the institution is run. As a matter of fact, just as the initial scandal caused by opaque dealings and allegations of embezzlement that resulted in the dismissal of Guggenheim Bilbao's finance director—which nobody cares to remember—, claims of mismanagement made against the director of the Niemeyer Centre in the year of its inauguration that resulted in the accused being sentenced to eight years in prison after ten years of litigation, are also being forgotten¹⁵. High expectations were confounded for a while when the cultural signal emitted by the Niemeyer Centre seemed to fade, to the point that the elderly architect felt compelled to write an open letter in defence of the cultural centre¹⁶. All of this is now water under the bridge as the signature building does act as an attraction to tourists, whose numbers have swelled. In 2017, 14% of tourists in Avilés were foreign—mostly British—and even during the pandemic in 2020, 9% of tourists came from abroad¹⁷. Inside, they can find a not

14. Tielve García, Natalia: «La Factoría Cultural y la Marca Niemeyer. Avilés: una ciudad creativa en el Arco Atlántico», *Boletín de Arte* [online], 41 (2020), p. 240. <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2020.v41i.7778>.

15. Efe: «Condenan a ocho años de cárcel al ex director general del Centro Niemeyer de Avilés por malversación y falsedad documental», *El Mundo* [online], 30 June (2011). <https://bit.ly/3lVqqox>. [Consulted 04/11/2021].

16. Phillips, Tom: «Centro Niemeyer closes but row over arts complex continues», *The Guardian* [online], 15 December (2011). <https://bit.ly/3mcTJM7>. [Consulted 15/12/2021].

17. Tielve García, Natalia: «El Centro Niemeyer y la promoción de nuevos equipamientos: industrias creativas, innovación y desarrollo», in Álvarez Martínez, María Soledad (coord.): *Focos de creación, impulso e innovación. El Centro Niemeyer*. Gijón, Trea, 2018, p. 169. Centro Niemeyer: «Centro Niemeyer. Memoria de actividades 2020».

too profuse repertoire of temporary exhibitions, theatre plays and other cultural or leisure activities that regularly attract local or regional audiences; but even those who never visit it feel quite proud and attached to this institution as a symbol of identity and a worthy investment.

Alas, the same does not apply to the Cidade da Cultura, in Santiago de Compostela. Following the trend of engaging *startchitects* implemented in Bilbao and other cities, the project by Peter Eisenman became the epitome of a white elephant. It did achieve some international renown when Spain aspired to become a worldwide destination for new museum tourists in a bid for architectural megaprojects.¹⁸ The crisis of 2008 shattered this dream which might have boosted the Camino de Santiago as the final point of an itinerary both medieval and modern for cultural/cultic pilgrims from all over the globe; one of its main routes was to be the Cantabrian axis, studded with large temples erected to the Muses in Avilés, Santander and Bilbao.¹⁹

That halfway position on the tourist route between the monumental cultural structures of Avilés and Bilbao is often recalled in Santander, which boasts the Botín Centre —the first building created by Renzo Piano in Spain. From 2010 to 2017 the construction also underwent tensions, some still unresolved, though the final outcome turned out to be a splendid architectural icon (FIGURE 2). A predilection for signature architecture stands as the most evident element of the paradigm set by the Guggenheim Museum Bilbao, a comparison directly brought about by political and social forces though some would have preferred it to have adopted a more local profile²⁰.



FIGURE 2. SANTANDER. SEAFRONT BETWEEN THE HISTORICAL BUILDING OF BANCO SANTANDER, CURRENTLY UNDER RENOVATION BY DAVID CHIPPERFIELD, AND THE CENTRO BOTÍN. Source: Javier Gómez

[Avilés], *Avilés Ayuntamiento; Gobierno del Principáu d'Asturies; Puerto de Avilés* [online], p. 88. <https://bit.ly/3rGPUqL>. [Consulted on 21/01/2022].

18. Linheira, Jorge; Rius-Ulldemolins, Joaquim; Hernández, Gil-Manuel: «Política cultural, modelo de ciudad y grandes infraestructuras culturales: análisis comparativo de la Cidade da Cultura de Santiago de Compostela y la Ciutat de les Arts i les Ciències de Valencia», *RIPS* [online], 17:1 (2018), p. 154. <https://bit.ly/3qoQobH>. [Consulted on 12/12/2021]. Riley, Terence: «Contemporary Architecture in Spain: Shaking off the Dust», in *On-Site: New Architecture in Spain* [cat. exp., com. Terence Riley]. New York, Museum of Modern Art, 2005, p. 15.

19. Herrero Delavenay, Alicia: «El edificio museístico contemporáneo, un factor esencial en la transformación conceptual y funcional del museo», *RdM. Revista de Museología*, 82 (2021), pp. 38-39.

20. Gómez Martínez, Javier: «Whitney Museum y Centro Botín: distancias razonables de Nueva York a Santander», *AACADigital. Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte* [online], 45, December (2018). <https://bit.ly/2RaPc5G>. [Consulted 20/12/2019]. Gómez Martínez, Javier: «Familias expuestas, tribus opuestas, ciudad peripuesta. Santander, desde el Centro Botín», *Arte y Ciudad* [online], 20, octubre (2021), pp. 59-86. <https://doi.org/10.22530/ayc.2021.20.594>.

The Botín Centre's success in terms of image is indisputable²¹ although it would not be fair to put that down entirely to just the building itself. The Botín Centre stands as Santander's main cultural asset in the ranking produced by the *Observatorio de la Cultura de Fundación Contemporánea* for the years 2019 and 2020²². Not a museum, but a structure to house exhibitions, the Fundación Botin has demonstrated an ability to produce shows as remarkable as those offered by the Guggenheim Foundation. The exhibition *Picasso ibero*, organized in collaboration with the Musée National Picasso-Paris from 1 May to 12 September 2021, demonstrated it possesses sufficient human and institutional resources to keep going. For the same reason, the exhibition illustrated that such an ambitious project demands not only a local audience but broader national and international acclaim—in this instance overwhelmingly French—as restrictions resulting from the Covid 19 pandemic revealed. Local demand is nurtured by a cascade of events mostly programmed on the occasion of temporary shows. These events generally revolve around what has become the Centre's particular hallmark: emotional creativity, the visit to the centre as an experience to be enjoyed.

All in all it could be claimed that the Botín Centre deliberately plays in a different league from that of Guggenheim Bilbao which in 2019 signed an agreement with *Museo de Bellas Artes de Bilbao* and *Chillida Leku* for a discount in the entrance fee to visitors coming from either of the other two venues²³. A triangle whereby the three institutions «commit to work together for the creation of an art ecosystem in northern Spain»²⁴. Let's hope they eventually welcome into the deal San Sebastian's Kursaal, known mostly as an auditorium and congress hall but where exhibitions are also held. This building, consisting of monumental cubes set by the architect Moneo on the beach of Zurriola, did not escape controversy either though it was soon outshone by the sparkle and glitter of film stars parading along its red carpet on the occasion of the celebrated *Festival de Cine de San Sebastián*. Its proximity to France turns it into a remarkable architectural-cultural landmark on the course of a new *French Camino* whose architecturally postmodern coastal version no longer reaches Galicia's *finis terrae*—at least not until Santiago de Compostela completes its mammoth acropolis/*mouseion*— but whose main source of pilgrims comes from the French side of the Pyrenees.

The Guggenheim Bilbao Museum is well aware of this fact: annual figures for the year 2020—the latest available to date and corresponding to a year of pandemic restrictions— registered that 39% of its visitors were foreign—as opposed to 69% in the previous year— most of them coming from France: 18%, one percentage

21. Bermejo Lorenzo, Carmen: «Nuevas propuestas arquitectónicas en los espacios portuarios: el Centro Botín», *Ábaco*, 3:97, (2018), pp. 95-101.

22. Fundación Contemporánea: «La cultura en España 2020», Madrid, *La Fábrica* [online], 2021, pp. 21-24. <https://bit.ly/3vqvDqj>. [Consulted on 19/10/2021].

23. Centro Botín: «Convenio de colaboración entre el Centro Botín (Santander), Chillida Leku (Hernani, Gipuzkoa) y el Museo de Bellas Artes de Bilbao», Santander, *Fundación Botín* [online], 2019 [19 December]. <https://bit.ly/3p1NSkX>. [Consulted on 20/12/2019].

24. Fundación Botín: «Memoria 2019», Santander, *Fundación Botín* [online] [2020], p. 12. <https://bit.ly/3egKR8>. [Consulted on 23/12/2021].

point over the previous year²⁵. In the case of the Botín Centre, 6% of visitors were foreign, mostly from France²⁶. Incidentally and revealingly enough, in a corner of the café of the Botín Centre, one can regularly browse the art journal *Parcours des Arts. Sud et Espagne*. It announces the exhibitions scheduled in southern France (Occitania and New Aquitaine) and the northern strip of the Iberian peninsula marked out by Barcelona in the east, Saragossa in the south and Santander in the west, the displayed map serving as an index. The fact that this publication is only in French is highly revealing as to its target audience.



FIGURE 3. BORDEAUX. IN THE BACKGROUND, BUILDING OF LA CITÉ DU VIN DESIGNED BY ANOUK LEGENDRE AND NICOLAS DESMAZIÈRES, FROM XTU ARCHITECTS. IN THE FOREGROUND, INSTALLATION *LE VAISSEAU SPATIAL*, BY SUZANE TREISTER (2018) SEEN FROM THE QUAI LAWTON WHEREFROM THE TRANSFORMATION OF THE BACALAN DISTRICT CAN BE OBSERVED. Source: Natalia Juan

Bordeaux figures as one of the main cultural spots in the aforementioned guide. This French city acts as Bilbao's main competitor and partner on the other side of the Pyrenees to all effects, also in terms of museum offer. Bordeaux had set the pace in 1973 founding the *Centre d'arts plastiques contemporains* which after major remodelling from 1984 to 1990 became the *Musée d'art contemporain de Bordeaux* to mark the significance of its collection. It only displays permanently some of the site specific interventions created by Christian Boltanski, Keith Haring and Richard Long, on the roof terrace and in special locations throughout the immense building in the Entrepôt Lainé. This nineteenth-century warehouse of the port customs office was a paradigm of reconversion of industrial buildings for cultural

25. Fundación del Museo Guggenheim Bilbao: «Guggenheim Bilbao. Memoria de actividad 2020». Bilbao, FMGB [online], 2020, p. 24. <https://bit.ly/3nLiZj>. [Consulted on 21/01/2022].

26. Fundación Botín: «Memoria 2020», Santander, *Fundación Botín* [online], [2021], p. 12. <https://bit.ly/3qhD4i4>. [Consulted on 23/12/2021].

purposes, a typical option in the postmodern crisis; but the overwhelming success of Gehry's building in Bilbao demanded a counterpart in Bordeaux: the awesome Cité du Vin. Its spectacular design, by Anouk Legendre and Nicolas Desmazières of XTU architects studio, is obviously close to that of Bilbao's Guggenheim and since its opening in 2016 has become the city's main vantage point and tourist attraction (FIGURE 3). Though it did not have the same repercussion in terms of media and scholarly interest, it nowadays stands as the closest French emulation²⁷.

La Ville de Bordeaux is the owner of the new building but such an *emblématique* evocation of the liquid nature of architecture —representing the wine and the river— is run by a public-private foundation that actually sells experiences²⁸. The building's rolling curves created using computer-aided design materialize by means of an amazing glue-laminated carpentry framework. The inspiring reference is inevitable: Legendre's career started at the American Center of Paris, created by Frank Gehry, and Bordeaux City Council had commissioned a facility to be talked about, to attract tourists and entice them to stay in the city at least overnight²⁹. Additionally, the staging was placed in the hands of Dinah Casson and Roger Mann the British experts in spectacular exhibitions³⁰.

Comparable architectural spin-offs have not proliferated in other French cities in the Bay of Biscay —at least not to hold art ventures. Nantes allocated abundant funds to upgrade its historical heritage and local culture, but the case of l'Île de Nantes will be dealt with in the next epigraph.

THE ARDUOUS ATTEMPT TO CREATE A LIVELY CULTURAL CLUSTER FROM THE TOP DOWN

The Guggenheim Bilbao not only constituted the peak of a postmodern structure with beautiful views of and from its surroundings; it also set a trend as the «flagship» of the regeneration of Abandoibarra, the area next to the river Nervion where shipyards and factories used to operate. Much to Gehry's disappointment —he would have preferred to keep the rusty industrial remains around the building— attractive new structures have flourished in its surroundings: the Auditorium Euskalduna by

27. French bibliography usually links the «Guggenheim effect» to satellite-museums such as the Louvre in Lens or the Pompidou Centre in Metz, which did not live up to the expectations. Crouzatier-Durand, Florence: «La décentralisation culturelle française: à la recherche de l'effect Bilbao», in Regourd, Martine (dir.): *Musées en mutation. Un espace public à revisiter*. Paris, L'Harmattan, 2012, pp. 111-125. Tobelem, Jean-Michel: «Les musées, symboles du capitalisme triomphant?», in Tobelem, Jean-Michel et al.: *Les bulles de Bilbao. La mutation des musées depuis Gehry*. Paris, Éditions B2, 2014, pp. 78-79. Bernard, Anne-Sophie: «De l'art au développement territorial: quand les musées offrent de nouvelles perspectives», in Baudelle, Guy; Krauss, Gerhard; Polo, Jean-François (dirs.): *Musées d'art et développement territorial*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, pp. 35-44. Regourd, Martine (dir.): *Marques muséales. Un espace public revisité*. Bayonne, Institut Universitaire Varenne, 2018.

28. La Cité du Vin: «Le concept architectural», Bordeaux, *Fondation pour la culture et les civilisations du vin* [online]. <https://bit.ly/3g7RTPe>. [Consulted 24/01/2022].

29. Duthion, Brice; Mandou, Cyrille: *L'innovation dans le tourisme: Culture numérique et nouveaux modes de vie*. Leuven, De Boeck, 2016, pp. 83-84.

30. Oudsten, Frank den: *Space. Time. Narrative. The Exhibition as Post-Spectacular Stage*, Surrey, Ashgate, 2012, p. 152.

Federico Soriano and Dolores Palacios, the Tower Iberdrola by Cesar Pelli and some hotels and businesses designed by top architects in adjacent streets. The architectural frenzy has also reached the nearby Museo de Bellas Artes, about to complete an extremely ambitious extension. This museum of historic art already boasted some works from its collection by its entrance, in line with the picturesque traditional prototype of modern sculpture gardens, but it has now started to commission large conceptual art interventions in the wake of the Guggenheim museum, whose iconic titanium building is often visually associated with Jeff Koons's eye-catching gigantic floral dog, *Puppy*, in front of which not only tourists but also locals pose to take selfies or even their wedding photographs. And almost the same applies to Louise Bourgeois' colossal spider, to Anish Kapoor's balls, to Yoko Ono's tree and to other artworks from the Guggenheim collection set outdoors complemented by the sculptures of a group of celebrated artists displayed along the Paseo de la Memoria inaugurated in March 2003. These monumental landmarks as well as art galleries and other cultural spots were mapped in 2013 under the name «Bilbao Art District» on a webpage created by the City Council with the collaboration of the Diputación Foral de Bizkaia and museums, galleries and other art producers in the city. Although the webpage ceased operations one year ago it will hopefully be resumed because it was an excellent tool to assess the state of Bilbao's art ecosystem.

The regeneration of the area surrounding the Niemeyer Centre —the port and land formerly owned by the public metal industry Ensidesa— did not have such a massive impact. In 2006 the Government of Asturias reached an agreement with the City Council of Avilés, the Sociedad Estatal de Participaciones Industriales and the Port Authority of Avilés to create the joint venture SOGESPA. The General Planning Programme describes this new scheme as a new city in the urban fabric, very much like a *cité dans la ville*, in French terms³¹. At the heart of this newly created centre stands the «Island of Innovation», led by the Niemeyer Centre. The square outside the entrance to the Centre displays a group of sculptures donated to the institution by their creator, Enrique Carbajal, after a retrospective exhibition dedicated to this Mexican sculptor —whose actual name is Sebastián— was organized in 2013. Other public art instances include a monumental trident of corten-steel cones set at different angles that shape Benjamin Menéndez's sculpture *Avilés*, and other artworks near the river and even in the technology park, especially the sculptures on the Steel Route³². The Government of Asturias has even built an «Administration Building» on the opposite bank which looms over the old terraced houses by the river and the colourful building of the Port Depot. New buildings and infrastructures gradually emerge as old industrial facilities are rehabilitated; sometimes even both options are combined as in the case of the pretentious footbridge, nicknamed

31. Leyra, Eduardo (coord.): «Plan General de Ordenación de Avilés», Avilés, *Ayuntamiento de Avilés* [online], 2006, p. 45. <https://bit.ly/3qktSJR>. [Consulted on 14/12/2021].

32. Menéndez Marino, Rebeca: *Las transformaciones urbanas de la ciudad de Avilés (1980-2010)* (online doctoral thesis), Universidad de Oviedo, 2013, pp. 334-335. <http://hdl.handle.net/10651/21888>. [consulted: 05/11/2014].  lvarez Martínez, M.  Soledad: «Nuevos patrimonios frente al Cantábrico: las intervenciones artísticas en los núcleos costeros de Asturias», in Álvarez Martínez, M.  Soledad (coord.): *Espacios portuarios y villas costeras. Modelos de estrategias urbanísticas y patrimoniales de regeneración y transformación del litoral asturiano*. Oviedo, Eikasia, 2014, pp. 18-22.

Grapa [Staple], which surrounds and splits in two the Old Fish Market nowadays turned into an exhibition hall.

The development of Avilés cultural district by the river remains unfinished, an area with far from easy access on foot: after overcoming several obstacles namely the railway line and the busy road with heavy goods vehicles one may quite possibly get lost trying to find a crossing point from the promenade that runs along the river towards the bus station, a highly complicated and hazardous operation. If approaching the area by car one needs to drive past the Parque Empresarial del Principado de Asturias (PEPA), the modern alternative to the heavy metal industry of yore, and may perhaps spot the dismal fenced up yard across the area near the Centre. This is the plot intended for the future «Island of Innovation» which cannot even be guessed at yet (FIGURE 4). On the positive side it could be claimed that the upcoming island has its own master plan, a very specific roadmap, though realistically speaking it must be recalled that the latest economic crisis dashed the Special Plan drafted in 2010 by Norman Foster³³. A glimmer of hope, however, exists: these operations are usually planned 15 to 20 years ahead of completion, a lapse of time which may even be extended in this case as nothing at the moment suggests a process of transformation around the monument. Perhaps a case of overoptimism may have to be eventually admitted as by the 1950's the city had already viewed itself as the Athens of the North³⁴.



FIGURE 4. AVILÉS. BACK OF THE NIEMEYER CENTRE AND ISLA DE LA INNOVACIÓN, CITY IN THE BACKGROUND. Source: Javier Gómez

More advanced is the cultural district on Santander's waterfront as the City Council is taking advantage of the boost provided by the Botín Centre to promote Santander as a city of museums by the sea. There are so many of them, lined up by the shore, that it seems quite easy and tempting to refer to the ensemble as the «Museum Mile», as in New York³⁵. The Council aspires to become the «great city of

33. Menéndez Marino, Rebeca: *Las transformaciones urbanas...*, pp. 280-294. Menéndez Marino, Rebeca: «La ciudad sobre papel. De los proyectos urbanísticos a la realidad en el entorno de la ría de Avilés», *Ábaco*, 3:97 (2018), p. 68.

34. Vega García, Rubén: «Cultura local y comportamientos sindicales de los trabajadores asturianos», in castillo, Santiago; Ortiz de Orruño, José María (coords.): *Estado, protesta y movimientos sociales. Actas del Tercer Congreso de Historia Social de España*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 1998, p. 684.

35. Santiago, Violeta; Balbona, Guillermo: «Más de una milla de propuestas culturales», *El Diario Montañés*, 4 de agosto (2019), pp. 10-13.

Culture in Northern Spain» and to such ends looks also at Málaga to the point of having invited a Russian legation which included the director of the collection of the Russian Museum there³⁶. Multiple projects going back to the 1980's are being implemented and burgeon in the twenty-first century on the initiative of local, regional, national governments, the Port Authority and private ventures³⁷. The most talked-about corresponds to the creation of a branch of the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía to house the Archivo Lafuente in the building formerly used by Banco de España, a complex public-private venture announced in 2014 still in the slow process of materializing, a few metres away from the Botín Centre. Faster progress was made when the former mayor of Santander, Mr Íñigo de la Serna, became the Minister of Public Works: one part of the Enaire Collection (owned by the now referred as for Transport, Mobility and Urban Agenda) was set up in Naves de Gamazo, a former port depot owned by the Port Authority of Santander. The project was approved in 2017 and inaugurated by 2021. Thirdly, in 2018 Banco Santander announced the so-called *Proyecto Pereda*, consisting of remodelling the historical headquarters of the bank to create a museum opposite the Botín Centre and moving the bank offices to another historical building a couple of streets away. The work, given respectively to architects David Chipperfield and Antonio Cruz/Antonio Ortiz, are proceeding at a good pace.

In Bordeaux, meanwhile, the museum cluster in the Chartrons district by the river Garonne has developed to such an extent that the area has already reached a gentrification stage. The entire district was totally transformed after the boost promoted by authorities with the Museum of Contemporary Art in the last quarter of the twentieth century. And in the new millennium, other landmarks such as the Museum of Wine and Business of Bordeaux, inaugurated in 2008, acted as the prelude to a much more ambitious project, the aforementioned *Cité du Vin*. Urban, architectural, economic, social and cultural regeneration is still underway from the Musée Mer et Marine, that leads to the Submarine Base. Built by the Germans during the Second World War³⁸, the Base was abandoned by troops in 1944 and after having served different purposes for local companies, it opened in the summer of 1999 for cultural leisure with a multidisciplinary schedule aimed at artistic creation including photographic exhibitions and musical events, but mostly virtual reality artistic projections. Hence its name, Bassins des Lumières: a universe of light and colour multiplied by the effects of their reflections on water pools (FIGURE 5). Nearby, in the Bacalan district, another city is emerging with fresh architecture and public spaces strewn with street art creations such as those made by Romdroid and Cordraid and art installations ranging from *Le vaisseau spatial*, by Suzane Treister (2018), to the Iboat. The latter consists of an old ferry which ceased

36. Ayuntamiento de Santander: «Igual pone en valor el posicionamiento de Santander como ciudad de referencia internacional», *Ayuntamiento de Santander* [online], Ayuntamiento de Santander, 2020, 22 October. <https://bit.ly/306ej89>. [Consulted on 24/10/2020].

37. Heroically systematized in Sazatornil Ruiz, Luis: «Museos en el *waterfront*. Proyectos culturales y regeneración urbana en el frente marítimo de Santander (1985-2020)», *RdM. Revista de Museología*, 82 (2021), pp. 117-135.

38. Regarding this submarine base see Bassins des Lumières: «Construction de la Base», Bordeaux, *Culturespace* [online]. <https://bit.ly/3gc3Cwh>. [Consulted on 17/01/2022].

operating in 2011 where numerous events are held in collaboration with art centres, the Museum of Contemporary Art, Manufacture CDCN, Museum of Decorative Arts and Design and even the Submarine Base.



FIGURE 5. BORDEAUX. INSIDE *BASSINS DES LUMIÈRES* WITH IMMERSIVE ARTISTIC PROJECTIONS MIRRORED AND MULTIPLIED ON THE OLD SUBMARINE BASE WATER POOLS. Source: Natalia Juan

However, the most remarkable instance can be found in Nantes, a city whose main urban regeneration project emerged in 2006 under the temporary name *Campus des Arts*, until in 2009 the City Council launched the project *Quartier de la Création* that became institutionalized by 2011 when the so-called *Fabrique Urbaine et Creative de l'Île de Nantes*³⁹ started operating. Since then the isle's western side, formerly renowned for its dockyards and quays, has been known as the «district of creation»⁴⁰. Indeed, abiding by its name, this area is nowadays swarming with artists and art venues that mark with plenty of character this part of the city, which chose not to have a large museum. Exhibition spaces abound while monumental public art is not scarce either on this creative isle in Nantes, i.e. Daniel Buren's

39. It consists of a cluster of creative industries in Nantes and its metropolitan area (Nicolas, Amélie; roy, Elise: La «clusterisation» du projet urbain de l'Île de Nantes. Nantes, CRENAU y Centre de Recherche Nantais Architectures Urbanités, 2015), but especially in the *Quartier de la Création* of l'Île de Nantes, where its headquarters are located in the Bâtiment Eureka. Île de Nantes: «Euréka», Nantes, SAMOA [online]. <https://bit.ly/3s1Sism>. [Consulted on 10/09/2021]. <https://www.iledenantes.com/operations/eureka/>.

40. The name contributed to delimiting and differentiating a particular zone in order to define it not only nominally but also in terms of urban signposting. See Île de Nantes: «Le quartier de la création et tous ses projets», Nantes, SAMOA [online]. <https://bit.ly/3gbDvpu>. [Consulted on 10/09/2021].

large *Anneaux* [Rings], but also less magnification of the individual genius can be found in urban artist interventions linked with one another and with the city by a green line. Collaborative art and cultural stimulation attached to associations are a common phenomenon in French Atlantic cities which grants their cultural districts particularly lively social interaction.



FIGURE 6. NANTES. INDUSTRIAL PREMISES HALLES ALSTOM IN HALLE 6 OUEST OF THE CREATIVE FACTORY WHERE THE ÉCOLE SUPÉRIEURE DE BEAUX ARTS DE NANTES-SAINT NAZAIRE IS LOCATED, AND ARTWORKS SET IN PUBLIC SPACE SUCH AS NATHALIE TALEC'S *IN A SILENT WAY* (2020). Source: Natalia Juan

The Isle of Nantes has been viewed as the antithesis of the model of urban renewal implemented in Abandoibarra, Bilbao.⁴¹ The initiative in Nantes was also originally political, led by the public company SAMOA —acronym for *Société d'aménagement de la métropole ouest atlantique*— created in 2003, which also commissions artists and grants funds for the arts based on social criteria, favouring projects that contribute to promoting active social participation and citizen access to local art. In order to nourish such fertile cultural ground SAMOA has been implementing a system to support artists and other agents of industries directly involved with art at every stage of the creative process, providing economic support and professional advice for the planning and execution of art ventures. Its flagship on l'Île de Nantes is *La*

41. Lorente Lorente, Jesús Pedro; Juan García, Natalia: «El Quartier de la Création de l'Île de Nantes ¿Antítesis del modelo Guggenheim Bilbao?», *Arte y ciudad* [online], 19, abril (2021), pp. 27-56. <https://doi.org/10.22530/ayc.2021.19.585>.

Fabrique: laboratoire(s) artistique(s), a municipal body created in 2009 whose iconic double building in the epicentre of the *Quartier de la Création* was inaugurated on 30 September 2011 as headquarters of the Trempolino association and other art groups⁴². One of its main lines of action consists of organizing and managing cultural and/or educational projects giving particular relevance to collaborative approaches. This is also the main purpose of the isle's star project at the moment: the *Creative Factory*, due to start operating in 2023 in the Alstom warehouses, former industrial premises surrounded by art installations in public spaces (FIGURE 6) reshaped as workshops for artists, computer experts and other educational and cultural services by architect Franklin Azzi⁴³.

Following in its wake, the echo of Bilbao's counter-model of urban regeneration reverberates also in the city of Brest. The publicity stunt pulled off to broadcast the popular cultural district of *Les Capucines* consists of what is claimed to be Europe's largest covered public square, with a surface area of 10,000m², highly convenient in this rainy coastal city. Located on a hill separated from Brest's historical centre by the river Penfeld⁴⁴, the district has always had a distinctive character that somehow lives on in this neighbourhood of 600 dwellings well connected to the city centre by tram or by a popular cable car—obviously also used for publicity and merchandising. In the year 2005 the public company *Brest Métropole* was formed with the participation of the State, the Navy, the Region, the Department of Finistère and the bank *Caisse des Dépôts*, to carry out the total overhaul of the former industrial warehouses for leisure and cultural purposes. (Figure 7). The process terminated in 2017 with the inauguration of *Les Ateliers des Capucins*, which house the huge multimedia library François Mitterand, a digital innovation factory with the label French Tech, the bookshop Les Curiosités de Dialogues, a skate park and even a climbing wall. Moreover, the tourist visit culminates with a triple heritage attraction: fans of the historical past may contemplate the sumptuous imperial barge used by Napoleon III to reach Brest in 1858; art exhibition lovers may linger in *Passerelle*, a National Interest Contemporary Art Centre; and the more unconventional may enjoy *Le Forneau*, one of France's National Centres of Street and Public Space Art⁴⁵.

42. Five associations from Nantes participated in the project from the onset: Ap033, Mire, Microfauna, Trempolino and Songo. Other associations joined after 2009 with the opening of the factory Dervallières, including the collective project La Luna —plastic arts—, Frascos —a coalition of composer instrumentalists—, Yolk —jazz—, Le Dernier spectateur —writing—, Fragil —cultural webzine— Charla producciones —transdisciplinary creation—, V.I.A.: Virus de Interés Artístico —artist development—, Spoutnik Théâtre Production —alternative and politically committed theatre production— and Compagnie Chute Libre —hip hop culture management. Gravelaine, Frédérique de: «Les Machines, la Fabrique», *Le temps du projet*, Les chroniques de l'Île 3, deuxième trimestre (2010), pp. 57-59. Gravelaine, Frédérique de: «Fabrique: un projet de territoire plus qu'un équipement», *La création prend ses quartiers*, Les chroniques de l'Île 5, quatrième trimestre (2011), pp. 29-32.

43. It will become the heart of the Quartier Créatif, surrounded by the École des Beaux-Arts, the Pôle Universitaire Interdisciplinaire des Cultures Numériques, Nantes Tech, and the Food Hall, as claims the Pôle Économique dédié aux industries créatives et culturelles: «La Creative Factory devient un lieu», Nantes, SAMOA [online]. <https://www.creativefactory.info/>. [Consulted on 10/09/2021].

44. This quarter and its name originate in a convent that stood there from 1695 to 1790, later used as military barracks from 1801 to 1840, eventually becoming naval warehouses for shipbuilding and repair from 1840 to 2004.

45. Concerning Brest's cultural district, see la Fabrique des Capucins: «La Fabrique des Capucins», Brest, *Le Forneau et Passerelle* [online]. <https://www.lafabriquedescapucins.com/>. [Consulted on 28/01/2022].



FIGURA 7. BREST. OUTSIDE OF LES ATELIERS DES CAPUCINS REACHED BY THE ICONIC CABLE CAR LINKING THIS CULTURAL CITY TO THE CITY CENTRE. Source: Natalia Juan

THE IMPACT OF CREATIVE INDUSTRIES ON ALTERNATIVE QUARTERS

The *bohème* may not be a French invention but no other country has taken more advantage of the allure of this kind of rebellious artistic life. The Belle Époque of Montmartre and Montparnasse is long passed but they continue to attract thousands of tourists, some of whom also show an interest in the latest art quarters in Paris. And in other French cities too. Brest and Nantes have made a strong commitment to promoting creative districts. Bordeaux boasts all manner of art enterprises, as urban renewal revolving around culture does not limit itself to the Chartrons and Bastide but has lately expanded throughout the city. High culture is the profile defining the district Euroatlantiques, next to Saint Jean station, a hub created around the *Maison de l'Économie Créative et de la Culture en Aquitaine* (MECA) which in 2019 inaugurated a building by the Danish architect Bjarke Ingels. Three regional agencies of visual and performance arts, literature and cinema have moved there, as well as FRAC Nouvelle-Aquitaine, the Artistic Office of the Region of New Aquitaine (OARA) and the Book Cinema Audio-visual Agency (ALCA) of New Aquitaine. Life in the southern suburbs on the other side of the Garonne river, around the *Espace Darwin* and the *Fabrique Pola*, is much more bohemian; though this area has also received economic support from the Council of Bordeaux after decades when it seemed doomed to a process of endless degradation.

The reconversion of *Fabrique Pola* was undertaken by and for artist groups following the precedent of other creative *friches* in France and elsewhere in Europe. Since 2009 this cooperative venture has received the work of 24 organizations, operating independently on their own projects, who contribute to promote the visual arts. Similarly, renovating the old Darwin barracks —not used for military purposes since 2005— was the initiative of a joint venture between entrepreneurs and private companies led by architect Philippe Barre, who purchased some warehouses from the Council of Bordeaux in the year 2009 (FIGURE 8). The transformation culminated in 2013 when two huge buildings in the area became spaces for co-working, artist and designer workshops, studios for creative agencies, technology start-ups and other ventures such as a *Magasin General* of organic products and the Géolibri bookshop. Pierre Schneider and François Wunschel created the sculpture installation that welcomes visitors into the complex. Titled *Vortex*, it consists of a group of boards on a metal structure girded with electric veins through which light runs. And of course, the surroundings are decorated with abundant graffiti murals, some by pioneering artists from the 1970's.



FIGURE 8. BORDEAUX. VIEW OF THE OLD WAREHOUSES OF DARWIN BARRACKS, THE EPICENTRE OF THE RENOVATION OF THIS ZONE OF THE CITY LOCATED JUST OPPOSITE THE CHARTRONS DISTRICT ON THE OTHER SIDE OF THE RIVER GARONNE. Source: Natalia Juan

Bayonne is also developing a similar, though more modest project on the right bank of the river Adour, in the Saint Esprit quarter, which gathers alternative creators with the largest number of instances of street art. A photography exhibition centre operates there located in an art deco building in the Lesseps quay, formerly the headquarters of the Direction des Affaires Maritimes, DIDAM; L'Atalante cinema

stands a few meters away and next to it the art centre Spacejunk, managed by an association of urban artists who, in collaboration with the Council of Bayonne have been organizing the art festival *Points de vue* of art in the street, whose fifth edition was held in 2021. During this international event, which lasts four to five weeks, the town becomes a large outdoor exhibition hall of street art murals and smaller artworks fully integrated within the urban landscape⁴⁶. From both banks of the river artworks attest to previous editions which facilitated encounters between artists through the programme *Un autre point de vue*, enabling them to make short stays in the territory of the so-called Communauté d'Agglomération Pays Basque et la Ville de Bayonne⁴⁷.

Even the elegant town of Biarritz prides itself on promoting not only institutionalized art but the most alternative creativity of street artists, the main protagonists of the festival *Colorama*, created out of the joint determination of the association *Biarritz Street Art* and the Mykka Agency in collaboration with the Council of Biarritz and the Region of New Aquitaine. It has had a permanent site since December 2018: Le MUR, acronym for *Modulable-Urbain-Réact*. It consists of a long wall in rue des Halles with four 8m²-panels where, thanks to the initiative of the Association UPDATERS and the support of artists METRO and TOONE86, artworks are displayed monthly created by renowned and upcoming, local and international artists using different techniques from acrylic to spray paint, ink and collage⁴⁸.

Unsurprisingly, the city of San Sebastian has also joined this comprehensive spirit of collaboration in support of upcoming artists with the collaboration of several public institutions and private entities such as Kutxa Kultur, of the Foundation Kutxabank. The chosen location is a former tobacco factory by the river Urumea, in the working-class quarter of Egia, a massive 1913 building which became an international centre of contemporary culture in 2015. It offers a variety of facilities for audio-visual creation (promoted by the Institute Etxepare, Zineuskadi and Filmoteca Vasca), photography, music, scenic arts and new technology, and schedules a vast array of exhibitions, workshops and events in its well-resourced library. A genuine laboratory of culture, following the precedent of Arteleku.

In Santander, a similar venture is the *Depósito de Elaborados de Tabacalera* set to host the so-called *Fábrica de Creación*, emerged in 2016 in the framework of meetings held between the Council and the city's cultural agents⁴⁹. Meanwhile, the closest venture may be the rosary of creative activities that are being developed in Sol street

46. Map of Bayonne showing all the mural art creations made during the festival *Points de vue*. Google my maps: «Points de Vue Festival 2017-2019», 13 October (2020). <https://www.pointsdevue.eus/un-autre-point-de-vue/>. [Consulted on 17/01/2022].

47. Regarding short artist stays in the area see Points de vue: «Un autre point de vue. Résidences de territoire», Bayonne: *Communauté Pays Basque* [online], 2021 <https://bit.ly/3s1Yctx>. [Consulted on 18/01/2022].

48. Concerning artistic actions on Le Mur de Biarritz, see Le MUR Biarritz: «Le MUR Biarritz», Biarritz, *Le MUR* [online], 2019. <https://bit.ly/3o73mml>. [Consulted on 28/01/2022] and updaters: «Le MUR Biarritz», Biarritz, *Updaters Association* [online]. <https://bit.ly/3odjQdc>. [Consulted on 28/01/2022], besides extensive coverage on social networks, Le MUR Biarritz: «Y. Huamán», *Instagram* [online], 19 January (2022). <https://bit.ly/34pOIQI>. [Consulted 28/01/2022] and Le M.U.R. Biarritz: «Yefferson Huamán», *Facebook* [online], 22 January (2022). <https://bit.ly/3Gfc6gW>. [Consulted 28/01/2022].

49. Balbona, Guillermo: «La «Fábrica de creación», que se asomará en 2017, se postula como nuevo objetivo cultural», *El Diario Montañés*, 23 September (2016), p. 43.

by a cultural association formed in 2010 by artists, gallery owners, theatre promoters and hoteliers and twinned in 2015 with the association which does the same on Palacio Valdés street and the surrounding area in Avilés. In that Asturian town life beyond the Niemeyer Centre also exists. Particularly noteworthy, with strong local and international network, is the Factoría Cultural (FIGURE 9), created in 2010. Set in an old factory, it co-operates with Barcelona's municipal programme *Fábricas de Creación*, and nurtures European contacts i.e. the network Trans Europe Halles whereby participants in the latter's artist residence programme may extend their actions on to other cities, preferably on the Atlantic waterfront⁵⁰. In local terms, Avilés Cultural Factory hosts the *Escuela Municipal de Cerámica* and the *Universidad Popular* and its activities also engage the *Centro Municipal de Arte y Exposiciones* creating synergies through a wide range of packages aimed at creative and culture industries such as the *Escuela de Artes y Oficios de Avilés* and the *Escuela Superior de Arte del Principado de Asturias*.



FIGURE 9. AVILÉS. FACTORÍA CULTURAL WHERE INTENSE CULTURAL ACTIVITY TAKES PLACE. Source: Jesús Pedro Lorente

Likewise, creative hubs besides Abandoibarra abound in Bilbao. Admittedly, the art sector is fostering an alternative revitalization model in the district known as Bilbao la Vieja, while further down the river Nervión another project of urban revitalization through culture is being implemented combining official planning and the bottom-up «artivism» of associations and socially-engaged groups⁵¹. The

50. Tielve García, Natalia: «La Factoría Cultural...», pp. 245-247.

51. See Zorrotzaurre: «Isla creativa», Bilbao, *Comisión Gestora de Zorrotzaurre* [online]. <https://bit.ly/3ALLxyU>. [Consulted 26/07/2021]. Its more alternative approach can be spotted on the greater attention paid to scenic arts (Pabellón 6 and Zirkozaurre) and the traces of the *abertzale* left-wing movement. Gómez Martínez, Javier: *Museografía...*

project Zorrotzaurre⁵²—from the term Zorrotza aurre, «opposite the Zorrotza quarter»— constitutes the latest major urban regeneration plan in Bilbao with the final goal of turning this location, a former peninsula, into a «creative island», the new label adopted since 2015 by the Zorrotzaurre Management Committee⁵³. A degraded industrial area created when the Deusto channel was excavated is revived⁵⁴ and reconverted as a new district to be intertwined with the rest of the city through bridges⁵⁵. Affordable dwelling, industrial areas, social and cultural facilities as well as public leisure venues will be provided in this impoverished zone using the plan designed by architect Zaha Hadid in 2004 as a guideline. This plan was later revised and expanded at the request of various associations and groups with the ultimate purpose of creating an island for living, working and enjoyment.⁵⁶ So far, Terminal FICC—acronym for Fábrica de Industria Cultural y Creativa— has been set up there as well as the *Centro Patrimonial de la Cultura del Trabajo Industrial*, where the *Departamento de Cultura y Política Lingüística del Gobierno Vasco*, in collaboration with *Asociación Vasca de Patrimonio Industrial y Obra Pública*, stores industrial heritage and the remains from old dismantled factories in Zorrotzaurre⁵⁷. The *Escuela de Creación Cinematográfica de Bilbao* (ECCBI) also operates there. Furthermore, since 2009 *Espacio Open*, in the old Artiach biscuit factory, has catalysed social and creative projects such as the international fair Maker Faire, the digital production laboratory Fab Lab Bilbao and the Sunday market Open Your Ganbara. This entourage was chosen for the IED Kunsthal, Bilbao's Superior School of Design, since 2019 set in the industrial building known as Edificio Papelera del Nervión, which promotes collaborative art initiatives in the city. The Kunsthal School of Design is located in one of the 17 industrial buildings classed in Zorrotzaurre's Special Urban Plan, in this particular case because of

Gómez Martínez, Javier: «Puertos creativos. Marco atlántico», in Sazatornil Ruiz, Luis (ed.): *Paisajes portuarios. La construcción de la imagen de las ciudades atlánticas (siglos XVI-XXI)*. Barcelona, Universitat de Barcelona (forthcoming).

52. Mayoral López, Ruth: «Zorrotzaurre: redescrición de un proceso de transformación urbana desde la iniciativa cultural», *Revista vasca de sociología y ciencia política*, Extra 53-54 (2012-2013), pp. 534-543. Sarrigante Gómez, Íñigo: «Del proyecto Guggenheim a la revitalización de Zorrotzaurre: regeneración del tejido urbano y cultural del Gran Bilbao», *Ábaco*, 80-81 (2014), pp. 48-52.

53. Meantime, the Zorrotzaurre Management Committee publicizes the actions carried out in this part of the city in order to inform citizens of the ongoing transformation process. Mayoral López, Ruth: «Zorrotzaurre Art Work in Progress y la importancia del 'mientras tanto'», *Trama & texturas*, 32 (2017), pp. 94-97. See Zorrotzaurre: «Inicio», Bilbao, *Comisión Gestora de Zorrotzaurre* [online]. <https://www.zorrotzaurre.com>. [Consulted 11/01/2022].

54. Vivas Ziarrusta, Isusko: «Zorrotzaurre y Ribera de Deusto: de península a ínsula. Transformación de un frente de agua portuario-metropolitano en Bilbao», in Nadal i Ferreras, Joaquim: *La ciudad y el mar. La patrimonialización de las ciudades portuarias*. Gerona, ICRPC, Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural, 2017, pp. 143-171. Vivas Ziarrusta, Isusko; Lekerikabeaskoa Gaztañaga, Amaia: «Zorrotzaurre: de península portuaria e industrial, a isla de «ensueño» para el nuevo Bilbao terciario-residencial. Horizonte de transformación social, urbana y espacial», *Kobie. Antropología Cultural*, 20 (2016-2017), pp. 53-70. Lekerikabeaskoa Gaztañaga, Amaia; Vivas Ziarrusta, Isusko: «Reflejos de espacios 'ausentes' y lugares 'disidentes' en la maritimidad de Bilbao y su Ría. Creación actual de paisaje fluvial y lámina de agua en Zorrotzaurre», *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, 37 (2019), pp. 55-74.

55. Martin Jacobs, Miren Estensoro: *Smart City Development in Zorrotzaurre, Bilbao: a case analysis*. Bilbao, Instituto Vasco de Competitividad, 2020.

56. Otaola Ubieta, Pablo: «Zorrotzaurre: una isla para vivir, trabajar y disfrutar», *Revista de Obras Públicas*, 3588 (2017), pp. 106-113.

57. Apraiz Sahagún, Amaia; Martínez Matia, Aina: «Estudio histórico patrimonial de la arquitectura industrial de Zorrotzaurre (Bilbao)», in Álvarez Areces, Miguel Ángel (coord.): *Patrimonio industrial y paisaje. V Congreso sobre Patrimonio Industrial y la Obra Pública en España*, Gijón, CICEES, 2010, pp. 53-58.

its vaulted structure, unique in the area and one of the few existing instances in Biscay. A creative district for mixed uses is thus being created combining official and private initiatives both in reconverted buildings and in newly created ones. A project that has been greeted as a model because political forces are taking more notice of citizen participation in decision-making processes⁵⁸. It seems highly likely that after twenty-five years of the «Guggenheim Effect» we may be witnessing a ricochet effect, a fresh shockwave that reverberates elsewhere and may eventually be referred to as the «Zorrotzaurre Effect», provided that this new cultural district becomes an international paradigm.

FINAL CONSIDERATIONS

Bilbao's Guggenheim Museum set the trend in cultural policies at the turn of the century. Just as every main city in Europe longed for a museum like the Louvre by the year 1800, everyone wished for their own Guggenheim by 2000. Yet the commonest idea was to build a large signature sculpture-architecture container of exhibitions hoping for economic and tourist returns without caring to promote the surrounding urban and artistic ground. The cities of the Bay of Biscay assumed that cultural clusters would grow in the shade of these icons, by virtue of a symbiotic rhizome interrelation, though their development is highly different in each particular case. Other districts more engaged in creative industries and cross-collaboration between institutions and citizens have proliferated; yet one of the most remarkable instances of this counter-model is taking shape precisely in Bilbao, not far from the Guggenheim. Is the shockwave about to bounce back?

58. Garrido Díez, Almudena: «Al participar se hace ciudad en el entretanto. Urbanismo emergente en Bilbao», *Cuadernos de Vivienda y Urbanismo* [online], 11:22 (2018). <https://bit.ly/3G8Jdmj>. [Consulted 28/01/2022]. Garrido Díez, Almudena: *La participación ciudadana en la sostenibilidad urbana. Acciones sociales que transforman barrios y ciudades* (PhD thesis available online), Universidad de Deusto, 2018. <https://bit.ly/3IM3Oj5>. [Consulted on 28/01/2022]. Mireles Puga, Addí V.; Benavides Rincón, Guillermina; Garrido Díez, Almudena: «El movimiento social urbano como agente crítico para la planificación de ciudad: hacia un desarrollo sostenible de la Ribera de Deusto y Zorrotzaurre al 2030», *OBETS*, 15:2 (2020), pp. 589-624. Zubero Beaskoetxea, Imanol: «'Primero tomaremos Manhattan': regeneración urbana, insurgencias ciudadanas y emergencias culturales en Zorrotzaurre (Bilbao)», *Urban*, 3 (monograph Los conflictos de la ciudad contemporánea) (2012), pp. 65-80.

REFERENCES

- Álvarez Martínez, M.^a Soledad: «Nuevos patrimonios frente al Cantábrico: las intervenciones artísticas en los núcleos costeros de Asturias», in Álvarez Martínez, M.^a Soledad (coord.): *Espacios portuarios y villas costeras. Modelos de estrategias urbanísticas y patrimoniales de regeneración y transformación del litoral asturiano*. Oviedo, Eikasía, 2014.
- Álvarez Martínez, M.^a Soledad: «Crisis y regeneración de las ciudades portuarias del Cantábrico. Políticas, recursos y equipamientos para la cultura». *Ábaco*, 3:97 (2018), pp. 20-28.
- Apraiz Sahagún, Amaia; Martínez Matia, Ainara: «Estudio histórico patrimonial de la arquitectura industrial de Zorrotzaurre (Bilbao)», in Álvarez Areces, Miguel Ángel (coord.): *Patrimonio industrial y paisaje. V Congreso sobre Patrimonio Industrial y la Obra Pública en España*, Gijón, CICEES, 2010, pp. 53-58.
- Arrieta Urtizberea, Iñaki; Díaz Balerdi, Iñaki; Viau-Courville, Mathieu: «A l'ombra del Guggenheim-Bilbao: legislació i política museística al País Basc», *Revista d'etnologia de Catalunya* [online], 42 (2017), pp. 88-102. <https://bit.ly/3gbvrVG>. [Consulted 30/01/2022].
- Ayuntamiento de Santander: «Igual pone en valor el posicionamiento de Santander como ciudad de referencia internacional», Santander, *Ayuntamiento de Santander* [online], 2020, 22 de octubre. <https://www.santander.es/content/igual-pone-valor-posicionamiento-santander-como-ciudad-referencia-internacional>. [Consulted 24/10/2020].
- Ayuntamiento de Santander: «Plan Director de Cultura 2018-2023», Santander, *Ayuntamiento de Santander*, 2017. <https://bit.ly/3NbwRyg>. [Consulted 19/10/2021].
- Balbona, Guillermo: «La «Fábrica de creación», que se asomará en 2017, se postula como nuevo objetivo cultural», *El Diario Montañés*, 23 de septiembre (2016), p. 43.
- Balbona, Guillermo: «Gijón sale de «Tan cerca» y Santander y Bilbao firman un nuevo convenio», *El Diario Montañés*, 6 de febrero (2020), p. 51.
- Bassins des Lumières: «Construction de la Base», Bordeaux, *Culturespace* [online]. <https://bit.ly/3gc3Cwh>. [Consulted 17/01/2022].
- Bermejo Lorenzo, Carmen: «Nuevas propuestas arquitectónicas en los espacios portuarios: el Centro Botín», *Ábaco*, 3:97 (2018), pp. 95-101.
- Bernard, Anne-Sophie : «De l'art au développement territorial: quand les musées offrent de nouvelles perspectives», in Baudelle, Guy; Krauss, Gerhard; Polo, Jean-François (dirs.): *Musées d'art et développement territorial*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, pp. 35-44.
- Centro Botín: «Convenio de colaboración entre el Centro Botín (Santander), Chillida Leku (Hernani, Gipuzkoa) y el Museo de Bellas Artes de Bilbao», Santander, *Fundación Botín* [online], 2019 [19 de diciembre]. <https://bit.ly/3p1NSkX>. [Consulted 20/12/2019].
- Centro Niemeyer: «Centro Niemeyer. Memoria de actividades 2020», [Avilés], *Avilés Ayuntamiento; Gobierno del Principáu d'Asturies; Puerto de Avilés* [online], [2020]. <https://bit.ly/3rGPUqL>. [Consulted 21/01/2022].
- Crouzatier-Durand, Florence: «La décentralisation culturelle française: à la recherche de l'effect Bilbao», in Regourd, Martine (dir.): *Musées en mutation. Un espace public à revisiter*. Paris, L'Harmattan, 2012.
- Díaz López, Javier: *Elementos para un diagnóstico del sistema cultural de la ciudad de Santander*. Santander, Ediciones de la Universidad de Cantabria, 2014 (previous version in <https://bit.ly/3p2ExJu>). [Consulted: 10/05/2013].

- Duthion, Brice; Mandou, Cyrille: *L'innovation dans le tourisme: Culture numérique et nouveaux modes de vie*. Leuven, De Boeck, 2016.
- Efe: «Condenan a ocho años de cárcel al ex director general del Centro Niemeyer de Avilés por malversación y falsedad documental», *El Mundo* [online], 30 June 2011. <https://bit.ly/3IVqq0x>. [Consulted 04/11/2021].
- Euroregión Aquitania-Euskadi: «Plan estratégico eurorregional 2014-2020. Diagnóstico eurorregional», [Hendaya], Gobierno Vasco y Région Aquitaine, 2014. <http://www.aquitaine-euskadi.eu/es/>. [Consulted 07/06/2017].
- Fundación Botín: «Memoria 2019», Santander, *Fundación Botín* [online] (2020), p. 12. <https://bit.ly/3egKR8>. [Consulted 23/12/2021].
- Fundación Botín: «Memoria 2020», Santander, *Fundación Botín* [online], (2021). <https://bit.ly/3qhD4i4>. [Consulted 23/12/2021].
- Fundación Contemporánea: «La cultura en España 2020», Madrid, *La Fábrica* [online] 2021. <https://bit.ly/3vqvDqj>. [Consulted 19/10/2021].
- Fundación del Museo Guggenheim Bilbao: «Guggenheim Bilbao. Memoria de actividad 2020». Bilbao, *FMGB* [online], 2020. <https://bit.ly/3nLiZjL>. [Consulted 21/01/2022].
- García Carrizo, Jennifer: *City Branding: Fundamentos y aplicaciones de marca en espacios culturales y creativos*. Madrid, Editorial Fragua, 2021.
- Garrido Díez, Almudena: «Al participar se hace ciudad en el entretanto. Urbanismo emergente en Bilbao», *Cuadernos de Vivienda y Urbanismo* [online], 11:22 (2018). <https://bit.ly/3G8Jdmj>. [Consulted 28/01/2022].
- Garrido Díez, Almudena: *La participación ciudadana en la sostenibilidad urbana. Acciones sociales que transforman barrios y ciudades* (PhD tesis, available online), Universidad de Deusto, 2018. <https://bit.ly/3IM3Ois>. [Consulted 28/01/2022].
- Gómez Martínez, Javier: «La memoria ornamental del frente marítimo de Santander», in Cabañas Bravo, Miguel; Rincón García, Wifredo (eds.): *XVII Jornadas Internacionales de Historia del Arte. El arte y la recuperación del pasado reciente*, Madrid, CSIC, 2015, pp. 55-71.
- Gómez Martínez, Javier: «Whitney Museum y Centro Botín: distancias razonables de Nueva York a Santander», *AACADigital. Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte* [online], 45, diciembre (2018). <https://bit.ly/2RaPc5G>. [Consulted 20/12/2019].
- Gómez Martínez, Javier: «Familias expuestas, tribus opuestas, ciudad peripuesta. Santander, desde el Centro Botín», *Arte y Ciudad* [online], 20, octubre (2021), pp. 59-86. <https://doi.org/10.22530/ayc.2021.20.594>.
- Gómez Martínez, Javier: «Puertos creativos. Marco atlántico», in Sazatornil Ruiz, Luis (ed.): *Paisajes portuarios. La construcción de la imagen de las ciudades atlánticas (siglos XVI-XXI)*. Barcelona, Universitat de Barcelona (forthcoming).
- Google my maps: «Points de Vue Festival 2017-2019», 13th October 2020. <https://www.pointsdevue.eus/un-autre-point-de-vue/>. [Consulted 17/01/2022].
- Gravelaine, Frédérique de: «Les Machines, la Fabrique», *Le temps du projet*, Les chroniques de l'île 3, deuxième trimestre (2010), pp. 57-59.
- Gravelaine, Frédérique de: «Fabrique: un projet de territoire plus qu'un équipement», *La création prend ses quartiers*, Les chroniques de l'île 5, quatrième trimestre (2011), pp. 29-32.
- Île de Nantes: «Euréka», Nantes, *SAMOA* [online]. <https://bit.ly/3s1Sism>. [Consulted 10/09/2021].
- Île de Nantes: «Le quartier de la création et tous ses projets», Nantes, *SAMOA* [online]. <https://bit.ly/3gbDvpu>. [Consulted 10/09/2021].

- Herrero Delavenay, Alicia: «El edificio museístico contemporáneo, un factor esencial en la transformación conceptual y funcional del museo», *RdM. Revista de Museología*, 82 (2021), pp. 31-46.
- La Cité du Vin: «Le concept architectural», Burdeos, *Fondation pour la culture et les civilisations du vin* [online]. <https://bit.ly/3g7RTPe>. [Consulted 24/01/2022].
- La Fabrique des Capucins: «La Fabrique des Capucins», Brest, *Le Fourneau et Passerelle* [online]. <https://www.lafabriquedescapucins.com/>. [Consulted 28/01/2022].
- Le MUR Biarritz: «Le MUR Biarritz», Biarritz, *Le MUR* [online], 2019. <https://bit.ly/3o73mml>. [Consulted 28/01/2022].
- Lekerikabeaskoa Gaztañaga, Amaia; Vivas Ziarrusta, Isusko: «Reflejos de espacios ‘ausentes’ y lugares ‘disidentes’ en la maritimidad de Bilbao y su Ría. Creación actual de paisaje fluvial y lámina de agua en Zorrotzaurre», *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, 37 (2019), pp. 55-74.
- Leyra, Eduardo (coord.): «Plan General de Ordenación de Avilés», Avilés, *Ayuntamiento de Avilés* [online], 2006. <https://bit.ly/3qktSJR>. [Consulted 14/12/2021].
- Linheira, Jorge; Rius-Ulldemolins, Joaquim; Hernández, Gil-Manuel: «Política cultural, modelo de ciudad y grandes infraestructuras culturales: análisis comparativo de la Cidade da Cultura de Santiago de Compostela y la Ciutat de les Arts i les Ciències de Valencia», *RIPS* [online], 17:1 (2018), pp. 153-178.
- Lorente Lorente, Jesús Pedro; Juan García, Natalia: «El Quartier de la Création de l'Île de Nantes ¿Antítesis del modelo Guggenheim Bilbao?», *Arte y ciudad*, [online], 19, abril (2021), pp. 27-56. <https://doi.org/10.22530/ayc.2021.19.585>.
- Lorente, Jesús Pedro: «Urban Cultural Policy and Urban Regeneration. The Special Case of Declining Port Cities: Liverpool, Marseilles, Bilbao», in Crane, Diana; Kawashima Nobuko y Kawasaki, Ken'ichi (eds.): *Global Culture: Media, Arts, Policy, and Globalization*. New York-London, Routledge, 2002, pp. 93-104.
- Martin Jacobs, Miren Estensoro: *Smart City Development in Zorrotzaurre, Bilbao: a case analysis*. Bilbao, Instituto Vasco de Competitividad, 2020.
- Mayoral López, Ruth: «Zorrotzaurre Art Work in Progress y la importancia del «mientras tanto»», *Trama & texturas*, 32 (2017), pp. 94-97.
- Mayoral López, Ruth: «Zorrotzaurre: redescrición de un proceso de transformación urbana desde la iniciativa cultural», *Revista vasca de sociología y ciencia política*, Extra 53-54 (2012-2013), pp. 534-543.
- Menéndez Marino, Rebeca: *Las transformaciones urbanas de la ciudad de Avilés (1980-2010)* (PhD tesis, available online), Universidad de Oviedo, 2013. <http://hdl.handle.net/10651/21888>. [consulted: 05/11/2014].
- Menéndez Marino, Rebeca: «La ciudad sobre papel. De los proyectos urbanísticos a la realidad en el entorno de la ría de Avilés», *Ábaco*, 3:97 (2018), pp. 62-69.
- Mireles Puga, Addí V.; Benavides Rincón, Guillermina; Garrido Díez, Almudena: «El movimiento social urbano como agente crítico para la planificación de ciudad: hacia un desarrollo sostenible de la Ribera de Deusto y Zorrotzaurre al 2030», *OBETS*, 15:2 (2020), pp. 589-624.
- Nicolas, Amélie; Roy, Elise: *La «clusterisation» du projet urbain de l'Île de Nantes*. Nantes, CRENAU & Centre de Recherche Nantais Architectures Urbanités, 2015.
- Le M.U.R. Biarritz: «Yefferson HUAMÁN», *Facebook* [online], 22 de enero (2022). <https://bit.ly/3Gfc6gW>. [Consulted 28/01/2022].
- Lemurbiarritz: «Y.HUAMAN», *Instagram* [online], 19 de enero (2022). <https://bit.ly/34pOIQI>. [Consulted 28/01/2022].

- Otaola Ubieta, Pablo: «Zorrotzaurre: una isla para vivir, trabajar y disfrutar», *Revista de Obras Públicas*, 3588 (2017), pp. 106-113.
- Oudsten, Frank den: *Space. Time. Narrative. The Exhibition as Post-Spectacular Stage*, Surrey, Ashgate, 2012.
- Phillips, Tom: «Centro Niemeyer closes but row over arts complex continues», *The Guardian* [online], 15 de diciembre (2011). <https://bit.ly/3mcTjM7>. [Consulted 15/12/2021].
- Points de vue: «Un autre point de vue. Résidences de territoire», Bayona: *Communauté Pays Basque* [online], 2021. <https://bit.ly/3s1Yctx>. [Consulted 18/01/2022].
- Pôle économique dédié aux industries créatives et culturelles: «La Creative Factory devient un lieu», Nantes, SAMOA [online]. <https://bit.ly/3oaMN9F>. [Consulted 10/09/2021].
- Regourd, Martine (dir.): *Marques muséales. Un espace public revisité*. Bayonne, Institut Universitaire Varenne, 2018.
- Riley, Terence: «Contemporary Architecture in Spain: Shaking off the Dust», in *On-Site: New Architecture in Spain* [cat. exp., com. Terence Riley]. New York, Museum of Modern Art, 2005, pp. 11-33.
- Santiago, Violeta; Balbona, Guillermo: «Más de una milla de propuestas culturales», *El Diario Montañés*, 4 de agosto (2019), pp. 10-13.
- Sarriugarte Gómez, Íñigo: «Del proyecto Guggenheim a la revitalización de Zorrotzaurre: regeneración del tejido urbano y cultural del Gran Bilbao», *Ábaco*, 80-81 (2014), pp. 48-52.
- Sazatornil Ruiz, Luis: «Museos en el waterfront. Proyectos culturales y regeneración urbana en el frente marítimo de Santander (1985-2020)», *RdM. Revista de Museología*, 82 (2021), pp. 117-135.
- Tielve García, Natalia: «El Centro Niemeyer y la promoción de nuevos equipamientos: industrias creativas, innovación y desarrollo», in Álvarez Martínez, María Soledad (coord.): *Focos de creación, impulso e innovación. El Centro Niemeyer*. Gijón, Trea, 2018, pp. 140-214.
- Tielve García, Natalia: «La Factoría Cultural y la Marca Niemeyer. Avilés: una ciudad creativa en el Arco Atlántico», *Boletín de Arte* [online], 41 (2020), pp. 239-250. <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2020.v41i.7778>.
- Tobelem, Jean-Michel: «Les musées, symboles du capitalisme triomphant?», in Tobelem, Jean-Michel et al.: *Les bulles de Bilbao. La mutation des musées depuis Gehry*. Paris, Éditions B2, 2014, pp. 57-79.
- Updaters: «Le MUR Biarritz», Biarritz, *Updaters Association* [online]. <https://bit.ly/3odjQdc>. [Consulted 28/01/2022].
- Vega García, Rubén: «Cultura local y comportamientos sindicales de los trabajadores asturianos», in Castillo, Santiago; Ortiz de Orruño, José María (coords.): *Estado, protesta y movimientos sociales. Actas del Tercer Congreso de Historia Social de España*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 1998, pp. 677-690.
- Vivas Ziarrusta, Isusko: «Zorrotzaurre y Ribera de Deusto: de península a ínsula. Transformación de un frente de agua portuario-metropolitano en Bilbao», innadal i farreras, Joaquim: *La ciudad y el mar. La patrimonialización de las ciudades portuarias*. Gerona, ICRPC, Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural, 2017, pp. 143-171.
- Vivas Ziarrusta, Isusko; Lekerikabeaskoa Gaztañaga, Amaia: «Zorrotzaurre: de península portuaria e industrial, a isla de «ensueño» para el nuevo Bilbao terciario-residencial. Horizonte de transformación social, urbana y espacial», *Kobie. Antropología Cultural*, 20 (2016-2017), pp. 53-70.
- Zorrotzaurre: «Inicio», Bilbao, *Comisión Gestora de Zorrotzaurre* [online]. <https://www.zorrotzaurre.com>. [Consulted 11/01/2022].

- Zorrotzaurre: «Isla creativa», Bilbao, *Comisión Gestora de Zorrotzaurre* [online]. <https://bit.ly/3ALLxyU>. [Consulted 26/07/2021].
- Zubero Beaskoetxea, Imanol: ««Primero tomaremos Manhattan»: regeneración urbana, insurgencias ciudadanas y emergencias culturales en Zorrotzaurre (Bilbao)», *Urban*, 3 (monográfico Los conflictos de la ciudad contemporánea) (2012), pp. 65-80.

TWENTY-FIVE YEARS OF INSPIRATION. THE INTENSE SCENT OF MARKETING IN THE «GUGGENHEIM EFFECT»

VEINTICINCO AÑOS DE INSPIRACIÓN. EL INTENSO AROMA A MARKETING EN EL «EFECTO GUGGENHEIM»

Luis Walias Rivera¹

Recibido: 15/02/2021 · Aceptado: 12/06/2021

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.10.2022.33143>

Abstract²

The emergence of the Museo Guggenheim Bilbao was a turning point in the traditional national museum model, with marked Mediterranean cadence. The *modus operandi* of this international benchmark, a constant source of conflict and inspiration, was inoculated from the liberal perspective, the frequent use of marketing, which was an unexplored process in Spain until that time. Replicated on countless occasions with varying success, it conceived a revolution whose reverberation reaches our days.

In the marketing sense, understanding the degree of repercussion by the «Guggenheim effect» implies a generated analysis of both the situation prior to the museum's creation and the imported innovative processes, without forgetting subsequent geographical implantation. The obtained results, surprising with the assumption of competitive strategies, make marketing management a fundamental tool to guarantee excellent results thanks to its undeniable capacity for seduction.

Keyword

Museum; marketing; management; museology; Guggenheim; strategy; communication; diffusion

Resumen

La irrupción del Museo Guggenheim Bilbao supuso un punto de inflexión en el tradicional modelo museístico patrio, de marcada cadencia mediterránea. El *modus operandi* de este referente internacional, fuente constante de conflicto e inspiración, inoculó desde la perspectiva liberal el uso cotidiano del marketing, proceso hasta

1. University of Cantabria and the National University of Distance Education (Associated Centre in Cantabria). C. e.: luiwalias@santander.uned.es, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0540-6814>

2. This paper is an outcome of the research Project: «Cultural districts of museums, galleries, heritage venues and urban landscapes» (PGC2018-094351-B-C41), financed by MICINN/FEDER (code PGC2018-094351-B-C41).

ese instante inexplorado en España. Replicado en innumerables ocasiones, con diverso éxito, concibió una revolución cuya reverberación llega hasta nuestros días. Entender el grado de repercusión generado, en el sentido mercadotécnico, por el «efecto Guggenheim», implica el análisis tanto de la situación previa a la creación del museo como de los innovadores procesos importados, sin obviar la posterior implantación geográfica. Los resultados obtenidos, sorprendentes en la asunción de estrategias competitivas, convierten a la gestión del marketing en una herramienta fundamental, garante de excelentes resultados gracias a su innegable capacidad de seducción.

Palabras clave

Museo; marketing; gestión; museología; Guggenheim; estrategia; comunicación; difusión

.....

OBJECTIVES AND METHODOLOGY

This paper aims to reveal the emergence of museum marketing strategies in Spain, which was almost never experienced before 1997. Here it is claimed that the influence of Museo Guggenheim Bilbao was capital in this process, and most particularly in some cultural resources chosen as study cases.

The applied research methodology involved tracking management models, actions and behaviours assimilable to marketing in both its strategic and operational aspects. As a result, two art centres were chosen because their policies, aims and objectives are analogous to those of Museo Guggenheim Bilbao.

THE GENESIS OF THE EFFECT

The arrival of Museo Guggenheim Bilbao marked a turning point for the Biscayan capital. In February 1991, when the negotiations between the Solomon R. Guggenheim Foundation and the Basque Government started about the construction of a contemporary art museum, many critical voices were raised³ against the enormous economic investment consigned to a cultural space that was considered irrelevant and excessive, and one intended for the consumption of elites and specialists⁴. However, the Guggenheim brand, the last great museum of the 20th century⁵, only reported excellent results. The museum became inspirational and aroused the interest of other cities and cultural resources in reproducing the achieved success. Throughout Spain, this sparked seductive architectures, but often with extravagant management models far from the original. The results were failures without the marketing dimension of the «Bilbao effect».

This «effect» had not developed by chance or serendipity. A significant precedent had been the Parisian centre commissioned by Georges Pompidou (1969-1974) with a cultural, monumental and seductive conception. When the French President saw the design by Richard Rogers and Renzo Piano, he exclaimed: «Ça va faire pregonero»⁶ or «This is going to make some noise». This art centre was built (1971-1977) to attract the masses and for the urban regeneration of an extremely degraded district. These objectives were perfectly achieved and led to what was known as *L'effect Beaubourg*. The Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou pulled crowds of visitors, who attracted investments and regenerated the neighbourhood. Thus the *Quartier Marais/Les Halles* became a magnet for socio-cultural wealth and was bulging with small shops, cafes, studios or art galleries, where artists and bohemians rubbed shoulders with the world

3. Plaza, Beatriz: «The Bilbao effect», *Museum News*, Sept./Oct. (2007), pp. 13-15.

4. Campillo, Rosa: *La gestión y el gestor de patrimonio cultural*. Murcia, Editorial KR, 1998, pp. 209-212.

5. Bellido, María Luisa: *Arte, museos y nuevas tecnologías*. Gijón, Trea, 2001, p. 194.

6. De Monchaux, Thomas: «The original shock of the Pompidou Center», *The New Yorker*, 2022, https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/the-original-shock-of-the-pompidou-center?mbid=social_twitter&utm_social-type=owned&utm_source=twitter&utm_brand=tny&utm_medium=social

of culture, art or design to establish an exquisite symbiosis between neighbours and the cultural milieu.

Similarly, the Museo Guggenheim Bilbao was also designed to have a similar impact, that of attracting people and regenerating the urban fabric. Yet the institution was merely part of a set of investments that sought to revive the city. And so it was that the «Guggenheim effect» expression soon gave way to the «Bilbao effect» concept.



FIGURE 1. CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU, PARIS. VIEW FROM THE PLACE GEORGES POMPIDOU. Source: Luis Walias Rivera

THE ARRIVAL OF MARKETING IN THE SPANISH CULTURAL WORLD

Until 1997, Spain's cultural world was a barren field as regards strategic or operational marketing. This concept was defined by economist Philip Kotler around 1967 in *Marketing Management. Analysis, Planning and Control*. Two years later, together with his colleague Sidney J. Levy, in a paper entitled «Broadening the concept of marketing» they broke new ground in museum marketing. However, these publications were not very influential in our cultural praxis.

Spanish specialists were aware of these novelties, but our national idiosyncrasy seemed alien to the notion of culture as a market product and all its implications⁷. Nobody seemed to empathise with the idea of museums as business or spectacle⁸. High culture could not be confused with the «*entertainment business industry*». The economic perspective in the museums field was considered somewhat vulgar. It was associated with overwhelming capitalism, radical liberalism and mercantilist perspectives, typical of Anglo-Saxon museology⁹. This trend was contrary to the mainstream ideology in our cultural milieu¹⁰. We had always been a country where culture has been traditionally sustained through public funding.



FIGURE 2. DINÓPOLIS TERUEL. ACCESSES, TICKET OFFICE AND SHOP OF THE PALEONTOLOGICAL, CULTURAL AND SCIENTIFIC COMPLEX. EXAMPLE OF BUSINNES CENTER, SHOW OR ENTERTAINMENT. Source: Luis Walias Rivera

7. Grau, Luis: *El cristal y las sombras. Sobre museos y otras ilusiones*. Valladolid y León, Domus Pucelae & MenosLobos, 2020, p. 94.

8. Montañés, José Ángel: «Museos privados de Barcelona, entre la función social y el negocio», *El País*, January 2022, <https://elpais.com/espana/catalunya/2022-01-23/museos-privados-de-barcelona-entre-la-funcion-social-y-el-negocio.html>

9. Gómez, Javier: «Museo y galería. Pragmatismo y hedonismo en la museología anglosajona», *Trasdós. Revista del Museo de Bellas Artes de Santander*, 4 (2002), pp. 77-97.

10. Deresiewicz, William: *La muerte del artista. Cómo los creadores luchan por sobrevivir en la era de los billonarios y la tecnología*. Madrid, Capitán Swing, 2021, p. 33.



FIGURE 3. MAIN ENTRANCE TO THE MUSEO GUGGENHEIM BILBAO. Source: Luis Walias Rivera



FIGURE 4. MAMAN (1999, BUILT IN 2001), LOUISE BOURGEOIS. MUSEO GUGGENHEIM BILBAO. Source: Luis Walías Rivera

The pioneers of museum marketing in Spain had to be very cautious. They started from extremely obvious points, such as museums' social orientation. The «demands» of citizens and their rights to some services should receive a response from institutions¹¹. The process of responding to such public needs implied setting up marketing perspectives by considering supply and demand.

This started the marriage of such divergent concepts as economy and museology, and produced neologisms like «museumeconomy» or «economuseology», whose aim was self-sufficient solutions to emerge from small artisanal initiatives¹². The museum ceased to be a mere container of relics to become a welcoming and meeting space, where conservation gave way to a managerial vision that was oriented more towards visitors. Marketing strategies timidly developed, at least in theory, after considering the needs of an increasingly demanding public¹³. To put this into practice would be a more complicated matter because it would entail the implementation of economic market dynamics¹⁴. However, there was no alternative.

In the early 1990s, some museums were well aware of marketing benefits. They sought to acquire a more positive image, one about caring for audiences and meeting their needs, which also led to larger visitor numbers¹⁵. This was based on simple tools, such as communication or advertising, and consciously left aside sales promotion, product distribution or market research, which were more advanced instruments typical of North American liberal management¹⁶.

The arrival of the Guggenheim organisation in Spain brought about revolutionary marketing processes, which arrived thanks to Thomas Krens, the Solomon R. Guggenheim Foundation Director between 1988 and 2008¹⁷. This economic manager had an ambitious commercial conception of museums and understood them to be highly profitable entities thanks to financial management. The success of «Krensified»¹⁸ museums was based on huge patronage figures, high income and, of course, a large volume of visitors. They all cleverly seduced. «Seduction is my business», Thomas Krens used to say¹⁹. This implied structuring the Bilbao filial shaped by its New York parent company and importing its business operation and its economic perspective of marketing.

The Guggenheim network was only too aware of the high competition level implied by the inexorable democratisation of culture in a battle fought to attract

11. León, Aurora: *El museo. Teoría, praxis y utopía*. Madrid, Cátedra, 1986, pp. 75-76.

12. Alonso, Luis: *Museología. Introducción a la teoría y la práctica del museo*. Madrid, Istmo, 1993, pp. 319-321.

13. Camarero, Carmen: *Marketing del patrimonio cultural*. Madrid, ESIC, 2004, pp. 64-65.

14. Ames, Peter J.: «Conjugar la misión con el mercado. Un problema para la gestión moderna de los museos», in Moore, Kevin (ed.): *La gestión del museo*. Gijón, Trea, 1998, pp. 35-46.

15. Hernández, Francisca: *Manual de museología*. Madrid, Síntesis, 2001, p. 288.

16. Kotler, Neil; Kotler, Philip: *Estrategias y marketing de museos*. Barcelona, Ariel, 2001, pp. 56-86.

17. Vogel, Carol: «Guggenheim's provocative director steps down», *The New York Times*, February 2008, <https://www.nytimes.com/2008/02/28/arts/design/28muse.html?searchResultPosition=10>

18. Zulaika, Joseba: «Bilbao deseada. El maratón de la 'krensificación' del museo», in Guash, Anna María; Zulaika Joseba (eds.): *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Madrid, Akal, 2007, pp. 153-178.

19. Castro, Federico: «Museos, patrimonio y sociedad», in Castro, Federico; Bellido, M^a. Luisa (eds.): *Patrimonio, museos y turismo cultural. Claves para la gestión de un nuevo concepto de ocio*. Córdoba, Universidad de Córdoba, 1998, pp. 123-142.

audiences and income²⁰. The result was «McGuggenheim's»²¹: cultural production machines fed by visitors²² and private financing, where management played a leading role. The gears of these machines brought marketing to life, and they did so thoroughly.

THE ORIGINAL AMERICAN MODEL. ACTIONS AND TOOLS

The Guggenheim Bilbao Museum's General Management leads, manages and plans financial resources. At the same time, it also defines the project, strategic plans, the mission, the vision and the values needed to meet interest groups' needs. The museum also has a Subdirectorate for Marketing and Communication: a *rara avis* in the Spanish world. This duty usually belongs to bigger Departments of Communication. The specific goal of this Subdirectorate is to achieve public spread with dissemination strategies so that the institution and its activities are ubiquitous in the mass media²³. This concerns, in turn, the Digital Transformation Department which, attached to the Communication and Image Department, raises the organisation's excellence through all kinds of new media, supports and publications. The General Secretariat also forms part of the marketing organisation chart by directing external and institutional relations. The Development Department is also involved and establishes relationships with customers to search for maximum social, corporate and economic support. The Corporate Members Subdirectorate seeks business financing and sponsorships. The Subdirectorate of Individual Members seeks society's support through membership and loyalty. Finally, the Visitor Services Subdirectorate attempts to maximise the quality of the visit by providing added value by transforming experience into something unique and satisfying, and by motivating its repetition²⁴.

But leaving aside its administrative structures, Museo Guggenheim Bilbao adopted an infallible tactic to attracting visitors and funding: architecture. The building's magnetic charm is a symbol of the valorisation of scenography over contents²⁵.

Museum buildings had become leading figures at the turn of the century²⁶. The Solomon R. Guggenheim Foundation and Thomas Krens conferred architecture a fundamental value²⁷. Audiences would come, first of all by being drawn by the

20. Bolaños, María: *Historia de los Museos en España*. Gijón, Trea, 1997, pp. 434-442.

21. Guash, Anna María; Zulaika, Joseba (eds.): *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Madrid, Akal, 2007, p. 5.

22. De Montebello, Philippe; Gayford, Martin: *Cita con el arte*. Madrid, Ediciones Rialp, 2021, pp. 116-123.

23. Groys, Boris: *La lógica de la colección y otros ensayos*. Barcelona, Arcadia, 2021, pp. 9-32.

24. Museo Guggenheim Bilbao, «Organización y gobernanza. Equipo del museo», January 2022, <https://www.guggenheim-bilbao.eus/organizacion-y-gobernanza/equipo-del-museo>

25. Esteban, Iñaki: *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*. Barcelona, Anagrama, 2007, pp. 20-21.

26. Lampugnani, Vittorio Magnano; Sachs, Angeli: *Museums for a New Millennium. Concepts Projects Buildings*. Múnich, Londres, Nueva York, Prestel, 2001, pp. 247-249.

27. Oliveras, Jordi: «Museos sacros y profanos. Arquitectura reciente para Museos», in Belda, Cristobal; Martín, M^a Teresa (eds.): *Quince miradas sobre los museos*. Murcia, Universidad de Murcia, 2002, p. 218.

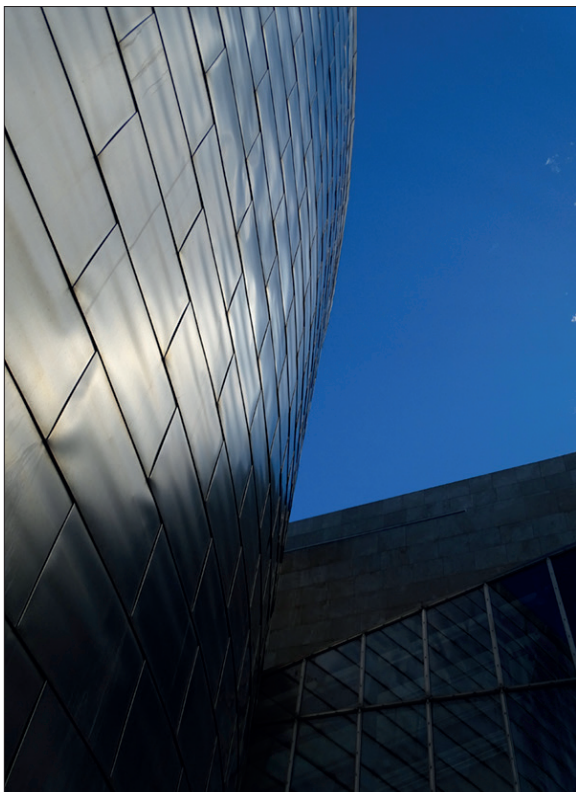


FIGURE 5. DETAIL OF THE CONCRETE, STEEL AND GLASS FACADE OF THE MUSEO GUGGENHEIM BILBAO. Source: Luis Walias Rivera

uniqueness and beauty of the receptacle,²⁸ complemented by a good permanent collection and excellent temporary exhibitions, including some blockbusters²⁹, and extra amenities to enhance the experience, such as restaurants, shops, bookstores or similar services.

Thus to design the new Bilbao headquarters, a restricted international contest was set up, agreed on by the Basque Government, to choose an architect of worldwide fame and recognition. The winner was Frank Gehry, whose name and prestige were capable of attracting many visitors.

This resumed well-established ideas at the Solomon R. Guggenheim Museum in New York, whose monumental building (1956-1959), by architect Frank Lloyd Wright,³⁰ had an enormous influence on museum architecture³¹. It was planned as a tourist attraction in critical times³² and as a meeting point on the Museum Mile of Manhattan³³, where marketing strategies were booming³⁴. In fact the building's iconic beauty attracted a lot of visitors, including many architects

and museum professionals. Since then, the example has been replicated countless times, especially in Bilbao.³⁵

Today the architectural glamour of Gehry's building has become tantamount to the essence of Museo Guggenheim Bilbao. The building acts as a luminescent poster, the ultimate example of visual seduction, from the strategic branding perspective³⁶. It has improved in communicative terms, the institutional image

28. Casamor, Toni: «La arquitectura de los museos», *HERMUS. Conceptualizando la nueva museografía: una visión desde las empresas*, II, 3 (2010), p. 30.

29. García, Ángeles: «Adiós al 'blockbuster', bienvenida la colección permanente», *El País*, January 2021, <https://elpais.com/cultura/2021-01-03/adios-al-blockbuster-bienvenida-la-coleccion-permanente.html>

30. Wright, Frank Lloyd: *The Solomon R. Guggenheim Museum*. Nueva York, Horizon Press, 1966, pp. 19-23.

31. Muñoz, Alfonso: *Los Espacios de la Mirada. Historia de la Arquitectura de Museos*. Gijón, Trea, 2007, p. 209.

32. Thompson, John M. A: *The Manual of Curatorship*. London, Butterworth, 1984, p. 347.

33. Levine, Neil: «Competing visions of the modern art museum and the lasting significance of Wright's Guggenheim», in Ballon, Hilary; Carranza, Luis E. (eds.): *The Guggenheim: Frank Lloyd Wright and the Making of the Modern Museum*. Nueva York, Guggenheim Museum, 2009, p. 87.

34. In 1969, the economists Philip Kotler and Sidney J. Levy delimited and identified conscious marketing strategies, developed by the manager of a nearby museum. Seeking to increase audiences and sponsors, Thomas Hoving, director of the Metropolitan Museum of Art in New York (1967-1977), started to include happenings as part of exhibitions. Kotler, Philip; Levy, Sidney: «Broadening the concept of marketing», *Journal of Marketing*, 33 (1969), p. 11.

35. Zunzunegui, Santos: *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica*. Madrid, Cátedra, 2003, p. 32.

36. Colbert, François; Cuadrado, Manuel: *Marketing de las artes y la cultura*. Barcelona, Ariel, 2003, pp. 27-29.

associated with the Guggenheim constellation, uplifting visitors' overall experience,³⁷ but has also emphasised the differentiation of each branch³⁸. The architecture has, all in all, provided powerful identity and image by collaborating in the value of the name, the symbology and the design of its logo³⁹.



FIGURE 6. SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM, NEW YORK. LOCATED IN THE HEART OF THE MUSEUM MILE, ON 5TH AVENUE, NEXT TO THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. Source: Luis Walias Rivera

It is important to remember that, in a market economy, brand names and logos are decisive for audiences in directing or orienting their needs, perspectives and decisions⁴⁰. Hence the importance of displaying in big letters the Guggenheim logo, its trade name⁴¹. The name next to the building forms a product of indisputable success. This pairing enhanced the museum's cultural and economic relevance and, thus, responded to fulfilling market objectives⁴². The institution

37. Kotler, Neil; Kotler, Philip: *op. cit.*, pp. 401-403.

38. Recuero, Nuria; Blasco, María F.; García de Madariaga, Jesús: *Marketing del turismo cultural*. ESIC, Pozuelo de Alarcón, 2016, p. 46.

39. Pitel, Deborah: *Marketing on a Shoestring Budget. A Guide for Small Museums and Historic Sites*. Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield, 2016, pp. 25-40.

40. Colbert, François; Cuadrado, Manuel: *op. cit.*, p. 47.

41. Marca, Guillem: «Marcas y patrimonio cultural. Tangibilización de la comunicación», in Mateos, Santos M. (coord.): *La comunicación global del patrimonio cultural*. Gijón, Trea, pp. 156-158.

42. Colbert, François; St-James, Yannik: «Research in arts marketing. Evolution and future directions», *Psychology and Marketing*, 31 (2014), pp. 570-571.

and its brand are related to positive concepts, such as quality, trust, benefits, entertainment⁴³. This very positive projection, as a result of the tireless efforts made by the Biscay Provincial Council and the Bilbao City Council for the urban rehabilitation of the Abandoibarra area, launched the deployment of the city's international marketing⁴⁴.



FIGURE 7. DETAIL OF THE GUGGENHEIM NAME INTEGRATED INTO THE ARCHITECTURE OF THE MUSEUM.
Source: Luis Walias Rivera

43. García, Miriam: «Las áreas de comunicación en los museos: una necesidad para conectar con la sociedad», in Iglesias, José Manuel (ed.): *Cursos sobre el patrimonio histórico 13. Actas de los XIX cursos monográficos sobre el patrimonio histórico (Reinosa, julio 2008)*. Santander, Universidad de Cantabria, 2009, pp. 382-383.

44. Azua, Jon: «El Guggenheim Bilbao. Estrategias 'cooperativas' para los nuevos espacios cultural-económicos», in Guash, Anna María; Zulaika, Joseba (eds.): *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Madrid, Akal, 2007, p. 91.

GUGGENHEIM INSPIRATION

The Museo Guggenheim Bilbao radiates an intoxicating and seductive aroma of culture, progress and sophistication that can be perceived from a distance by simply hearing or reading its name. As an inspiring example, it has generated countless emulators, which have attempted to reproduce it with mixed success. In Spain, the «Guggenheim effect» is often referred to as a museum bubble of cultural corpses devoid of real use value. Yet, there here have also been excellent results, which can be spotted by merely following a subtle marketing scent.

THE CLOSEST CASE

The Centro Botín of Santander shares many similarities with Museo Guggenheim Bilbao. It is located in a geographical context that is both close and different because Cantabria is a Spanish Autonomous Community with its own idiosyncrasy, whose art system lacks a powerful critical mass. Its origin, in 2010, devised identical objectives in terms of attracting audiences, financing and results. The artistic container was projected as a socio-cultural, economic and urban salutary lesson for Santander and Cantabria. The «Bilbao effect»⁴⁵ was so eagerly sought that the «Santander effect» expression was coined»⁴⁶. Today the building is the epicentre of a future museum mile, to be formed with the Centro Asociado Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía - Colección La Fuente, this being the Proyecto Pereda of Fundación Santander or the Naves de Gamazo exhibition space of Fundación ENAIRE.

An art centre should, by definition, focus less on collections, and be more prone to participatory activities⁴⁷. However, the first participation level is social outreach. Centro Botín had more than 101,000 visitors in 2021 divided between six exhibitions, plus 24 sponsors, which adds up to almost 2,800 friends⁴⁸. These figures are the result of the excellent work carried out by, among others, the Marketing and Development Department, led by Marga Meoro since 2014, whose objectives are to improve the institution's positioning, increase revenue and attract more audiences. In this case, the influence of Guggenheim is evident, given that Marga Meoro herself was Deputy Director of Communication and Marketing at Museo Guggenheim Bilbao (2006-2014): her public profile in LinkedIn offers an idea of the similar strategies

45. McGivern, Hanna: «Spain's new Centro Botín shuns the 'Bilbao effect'», *The Art Newspaper*, 2017, <https://www.theartnewspaper.com/news/spains-new-centro-botin-shuns-the-bilbao-effect>

46. Pérez, José Luis: «El efecto Santander», *El Diario Montañés*, September 2011, https://www.eldiariomontanes.es/v/20110918/opinion/editorial/efecto-santander-20110918_amp.html

47. Le Marec, Joëlle: «Museología participativa, evaluación y consideración del público. La palabra inhallable», in Eidelman, Jacqueline; Roustan, Mélanie; Goldstein, Bernadette (comps.): *El museo y sus públicos. El visitante tiene la palabra*. Barcelona, Ariel, 2014, pp. 291-310.

48. Centro Botín: «El Centro Botín recibió 111.096 visitantes en 2021, más del doble que en el año anterior», January 2022, <https://www.centrobotin.org/el-centro-botin-recibio-111-096-visitantes-en-2021-mas-del-doble-que-en-el-ano-anterior/>



FIGURE 8. REHABILITATION OF THE MAIN HEADQUARTERS OF BANCO SANTANDER AS THE FUTURE ESPACIO PEREDA, SANTANDER. Source: Luis Walias Rivera

implemented in the Cantabrian capital: brand positioning, digital transformation, media strategies, information systems, sponsorships, and even fundraising⁴⁹.

The Centro Botín brand is associated with a composite mixture: on the one hand the impressive building and the name of its architect, Renzo Piano, but also, on the other hand, the name of banker Emilio Botín (1934-2014), its Fundación Botín and Banco Santander itself, although the latter has little to do with it. Interestingly in July 2017, the graphic Centro Botín image received the prestigious ADG Laus Award for Graphic Design and Visual Communication for a corporate identity/logo, and also for its dynamic and innovative character. The jury for these awards which, since 1964, have recognised excellence in both graphic design and visual communication, considered that this institution's brand identity was powerful and avant-garde, with a more than proven ability to reflect the history of Fundación Botín and the art centre's personality⁵⁰.

49. LinkedIn: «Marga Meoro», January 2022, <https://es.linkedin.com/in/margameoro>

50. Centro Botín: «La imagen gráfica del Centro Botín recibe un premio Laus», July 2017, <https://www.centrobotin.org/la-imagen-grafica-del-centro-botin-recibe-premio-laus/>.

Via a digital transformation strategy, Customer Relationship Management (CRM) was implemented, including software capable of managing the organisation's relationship with its customers by means of a database containing information of interest. Another digital transformation outcome was to implement web tools, email marketing, social networks, and ticketing and sales channels to: 1st examine data; 2nd establish key performance indicators (KPIs), i.e. variables considered strategic for the organisation's direct benefit and brand profitability; 3rd create automation processes; 4th generate leads or users who submit their data to the centre; 5th transform users into clients, etc.

Media strategies were designed from an omnichannel perspective. The goal was to attract diverse public types, regardless of their origin, using all available media.

Audience development and customer loyalty strategies⁵¹ attempted to attract new audiences, and to make existing ones loyal. For this purpose, a customer journey programme was devised: customers were accompanied, analysed and guided from the time they identified a need to the time they found a solution by means of a product or service acquisition. Points of contact, the tone, and even the message that should be addressed to audiences, were identified. This strategy was responsible for both the number of the organisation's friends and the almost 150,000 citizens with a permanent and free pass available for Cantabrian residents.



FIGURE 9. MAIN ENTRANCE AND SCULPTURE FEMME (1969) BY JOAN MIRÓ. CENTRO BOTÍN, SANTANDER. Source: Luis Walías Rivera

51. PITEL, Deborah: *op. cit.*, pp. 17-23.

The visitor information strategy involved both implementing systems for this purpose and creating suitable media for their dissemination, which came in the form of screens, brochures or displays. Likewise, implementing push notifications through Wi-Fi, executing QR codes, and even using radio frequency identification technology (RFID), were set up. This implies that Centro Botín has a Visitor Management and Experience Department that coordinates all kinds of services for the public (welcoming or information staff, security, maintenance, cleaning workers) by optimising both spaces and times, while also ensuring a positive visitor experience⁵².

Last, but not least, the design of the sponsorship and fundraising strategy deserves a final thought. However, the only provided data are the 24 sponsors obtained or retained throughout 2021.

In conclusion, Centro Botín has undoubtedly become one of the main cultural items in Santander and Cantabria, as well as a tourist attraction. Thanks to its indisputable marketing success, inspired by Museo Guggenheim Bilbao, it also intrinsically forms part of the city's image and branding⁵³. Unfortunately, it still seems far from being an economic, social or cultural catalyst.

CÁCERES AND ITS NEW PERSPECTIVE

Museo de Arte Contemporáneo Helga de Alvear, opened in February 2021, is also a private institution governed by Fundación Helga de Alvear. Unlike Museo Guggenheim Bilbao and Centro Botín, it was not conceived to become a catalyst of socio-cultural, economic and urban regeneration for Cáceres, its province or the Extremadura Autonomous Community, although this cannot be ruled out. It does intend to be a centre of international importance disseminating Helga de Alvear's private collection, one of the largest visible ones in Europe⁵⁴ and includes approximately 3,000 works⁵⁵. However, it might trigger a «Cáceres effect» by joining forces with other outstanding cultural resources, such as the Museo de Cáceres itself or Museo Vostell Malpartida.

In 2021, this new museum programmed five exhibitions and welcome over 84,000 visitors⁵⁶. It presently has a Press and Public Relations Service, whose task consists in disseminating and cultivating good relationships with the media and

52. Ruiz, Rosa: «El personal que se enfrentó al desafío», *El Diario Montañés*, June 2018, <https://www.eldiariomontanes.es/culturas/personal-enfrento-desafio-20180622123439-nt.html>.

53. García, Jennifer: *City branding. Fundamentos y aplicaciones de marca en espacios culturales y creativos*. Madrid, Editorial Fragua, 2021, pp. 117-125.

54. Vigarío, David: «Helga de Alvear abre su museo en Cáceres, la mayor colección privada expuesta en Europa», *El Mundo*, February 2021, <https://www.elmundo.es/cultura/arte/2021/02/24/6036520321efao80218b4653.html>

55. Pascual, Alfredo: «Así es el Museo Helga de Alvear, que ha conquistado hasta a 'National Geographic'», *Huffington Post*, December 2021, https://www.huffingtonpost.es/entry/asi-es-el-museo-helga-de-alvear-que-ha-conquistado-hasta-a-national-geographic_es_61a9e66be4b025be1af62foe

56. Núñez, Cristina: «El Helga de Alvear iguala al Museo de Cáceres como recinto más visitado», *Diario Hoy de Extremadura*, January 2022, <https://www.hoy.es/caceres/helga-alvear-igual-a-20220106180828-nt.html>



FIGURE 10. A DAY LIKE THIS. MADE OF NOTHING AND NOTHING ELSE (2009), UGO RONDINONE. MUSEO HELGA DE ALVEAR, CÁ CERES. Source: Luis Walías Rivera

art critics⁵⁷. It still lacks a Marketing or Communication Department, but perhaps this contingency will soon be solved.

In the summer of 2021, the Museo de Arte Contemporáneo Helga de Alvear announced the temporary hiring of a marketing and communication technician. The responsibilities or tasks described in the museum website resemble those of the marketing departments of Museo Guggenheim Bilbao and Centro Botín. This technician's work would involve communication planning; designing and developing the corporate image and the various dissemination programmes; the empirical analysis of the characteristics, needs, expectations and motivations of both visitors and the potential public to adapt communication resources and programmes; preparing products and information for the media; writing corporate dossiers, publications, newsletters, emails and informative notes; developing and updating web contents; revitalising social networks and online positioning; devising a publications plan; establishing fluent relationships with the local, national or international media; disseminating activities; developing public relations and

57. Fundación Helga de Alvear: «Prensa», January 2022, <https://fundacionhelgadealvear.es/prensa/>



FIGURE 11. ¿POR QUÉ EL PROCESO ENTRE JESÚS Y PILATOS DURÓ SOLAMENTE DOS MINUTOS? (1996), WOLF VOSTELL. MUSEO VOSTELL MALPARTIDA, MALPARTIDA DE CÁCERES (CÁCERES). Source: Luis Walías Rivera

protocol formalities; collaborating with other institutions; outreaching for financing through sponsorships and patronage; controlling proper corporate image use; managing merchandising; evaluating public activities; organising events; participating in drafting the Action Plan for each financial year and annual reports; financially controlling the communication programme; providing support in all the other actions of the museum⁵⁸. It would be difficult for one person to perform all these activities in a single job, who would also be expected to set up a completely structured marketing area or department.



FIGURE 12. DESCENDING LIGHT (2007), AI WEIWEI. MUSEO HELGA DE ALVEAR, CÁCERES. Source: Luis Walias Rivera

The museum has become a visual icon, a seductive attraction. The Foundation initially used Casa Grande (1910), an art nouveau building by architect Francisco de la Pezuela y Ramírez. When the renovation works carried out in 2005-2010, of which the Mansilla & Tuñón Studio was in charge, an extension was planned in 2014-2020. After Luis Moreno Mansilla died (1959-2012), Emilio Tuñón took over with Tuñón y Albornoz Arquitectos. They described the stylish edifice as a strategy *per se* and a gorgeous gift for Cáceres⁵⁹.

58. Fundación Helga de Alvear: «Acuerdo de la Comisión Ejecutiva de la Fundación Helga de Alvear por el que se convocan los procedimientos de contrataciones temporales de técnico de administración general, técnico de educación y acción cultural. Técnico de comunicación y marketing y técnico medio de biblioteca», June 2021, https://fundacionhelgadealvear.es/wp-content/uploads/2020/04/20210624_Bases_y_anexos-1.pdf

59. VV.AA.: *Portafolio 086. Museo de Arte Contemporáneo Helga de Alvear. 2014-2020*. Madrid, Tuñón y Albornoz Arquitectos, 2020, <http://www.emiliotunon.com/portafolio/086-helga-de-alvear-ii/>

The city has, therefore, improved its image thanks to the museum, which has put Cáceres on the map of cultural tourism destinations, now recommended in publications like *Time*, *National Geographic* or the *Financial Times*⁶⁰.

CONCLUSION. THE ONGOING GUGGENHEIM EFFECT REGARDING MARKETING ISSUES

Marketing has taken a leading role in the «Guggenheim effect»: from the traditional misgivings in the arts sector, a more normalised status has been attained in Spain. Now it is taken for granted that museums should encourage society towards cultural consumption⁶¹ by creating audiences and attracting financial resources⁶². This has become even more the case after the 2008 crisis due to the growing need of competitive and cost-effective institutions, which are struggling with limited funds to cope with increasing democratic demands⁶³.

The Mediterranean tradition of museums solely financed with public funds is giving way to a mixed or hybrid model, and one that is more open to market economy, even in France⁶⁴. This influence arrived in Spain from the other side of the Pyrenees, but also directly from Anglo-Saxon museums. One most particular example is Museo Guggenheim Bilbao, with private and public management, avoiding the radical capitalism that Krens attempted to impose from the North American metropolis.

There is still a long way to go. Concepts are still intermingled in our publications, confusing marketing, communication⁶⁵, publicity or diffusion⁶⁶. Moreover, marketing is identified with its functions and tools by assimilating sales techniques with market research⁶⁷. Our current market perspective remains, moreover, somewhat anchored to the business mentality of the last century, conceived to attract customers to a product⁶⁸. Today with marketing based on empirical analysis, it should attempt to find out real social needs⁶⁹ to, thereafter, generate an adequate response to existing public demand⁷⁰.

60. Hallet, Vicky: «Southern Europe is opening to U.S. travelers. Here's what you need to know», *National Geographic*, June (2021), <https://www.nationalgeographic.com/travel/article/southern-europe-is-opening-to-us-travelers-heres-what-you-need-to-know>

61. Hernández, Francisca: *op. cit.*, pp. 288-289.

62. Kotler, Neil; Kotler, Philip: *op. cit.*, pp. 56-86.

63. Borja-Villel, Manuel: *Campos magnéticos. Escritos de arte y política*. Barcelona, Arcadia, 2020, p. 13.

64. Tolebem, Jean-Michel: *La Nueva era de los museos: las instituciones culturales se enfrentan al reto de la gestión*. Murcia, Nausicaä, 2011, pp. 285-288.

65. Dabara, Francisco Javier: *Estrategias de comunicación en marketing*. Madrid, Dossat 2000, 1994, p. 25.

66. Garde, Virginia: «La comunicación en el museo», in Jodar, Esther; Sanz, Mar (coord.): *Actas de las terceras jornadas de formación museológica. Comunicando el museo*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2011, pp. 13-14.

67. Serra, Antoni: *Marketing turístico*. Madrid, ESIC y Pirámide, 2002, p. 35.

68. Godin, Seth: *Esto es marketing. No uses el marketing para solucionar los problemas de tu empresa: úsalo para solucionar los problemas de tus clientes*. Barcelona, Alienta, 2020, pp. 20-24.

69. Alcázar, Pilar: «Conocer los deseos del cliente», *Emprendedores. Las claves de la economía y el éxito profesional*, 119 (2007), pp. 85-96.

70. Martínez-Vilanova, Rafael: *Realidad y posibilidades del marketing en los museos de España*. Gijón, Trea, 2017.

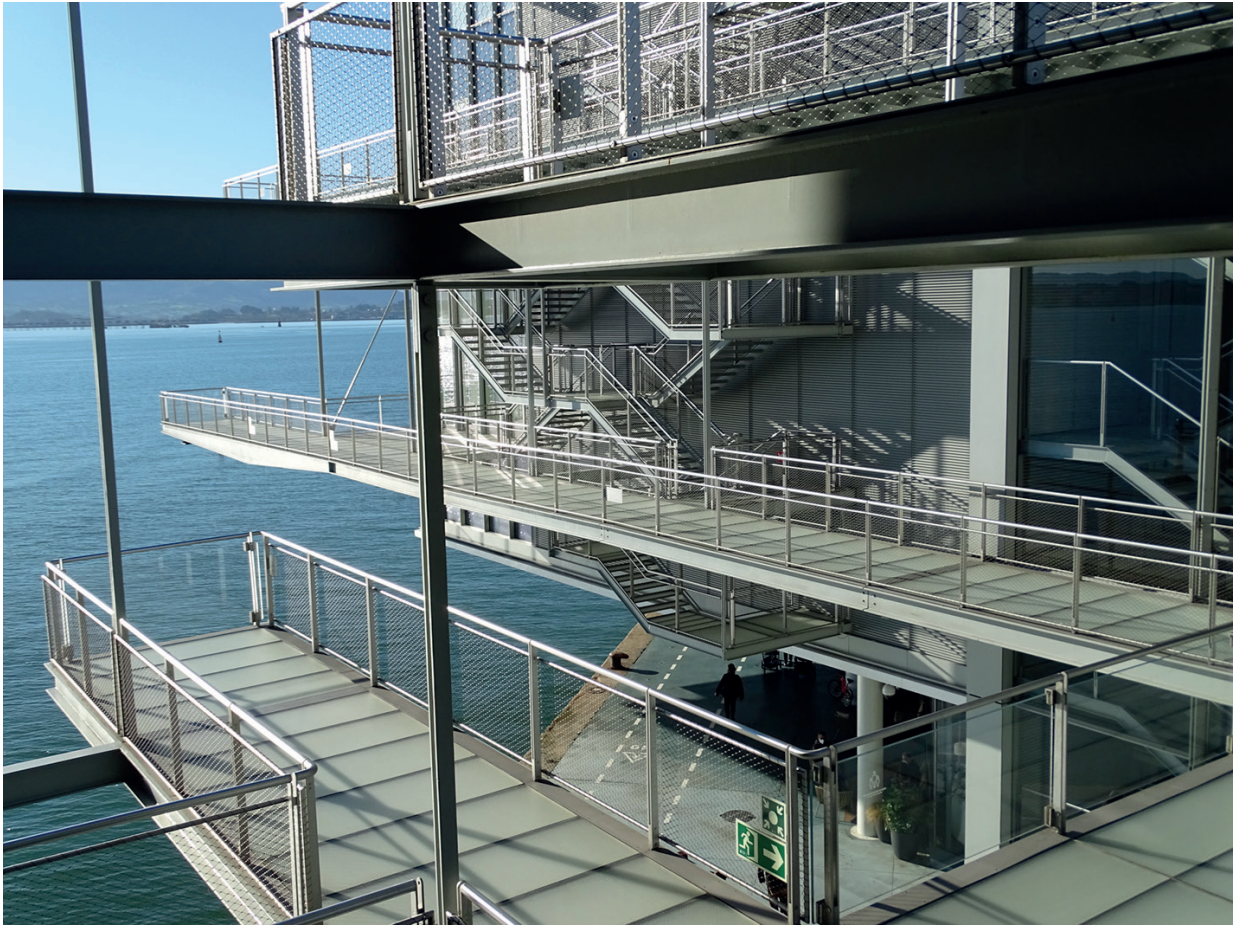


FIGURE 13. SET OF WALKWAYS OR PACHINKO. CENTRO BOTÍN, SANTANDER. Source: Luis Walias Rivera

In recent times after the COVID-19 lockdown, museum marketing has inevitably turned to develop digital strategies and online services. Here Museo Guggenheim Bilbao had been a pioneer, one of the first museums in Spain to develop its own website back in 1997, or to implement specific mobile applications in 2011⁷¹ with 2,700,000 web visits and 1.5 million followers on social networks today. In one way or another, these figures continue to make Museo Guggenheim Bilbao an inspiring benchmark for all museums, including its capacity to recover after the COVID-19 pandemic. In 2021, almost half a million visitors came to Bilbao despite travel restrictions⁷². On its 25th anniversary, the «Guggenheim effect» has more marketing value and resonance than ever.

71. López, Victoria (2013): «¿Educar en el arte mediante apps? Los museos de arte y el uso de aplicaciones móviles en el contexto español», *Hermus. Heritage & Museography. Didáctica del patrimonio y tecnología móvil*, V, 2 (2013), pp. 71-73.

72. Museo Guggenheim Bilbao: «530.967 personas visitan el Museo Guggenheim Bilbao en 2021», January 2022, <https://prensa.guggenheim-bilbao.eus/notas-de-prensa/exposiciones/530-967-personas-visitantes-el-museo-guggenheim-bilbao-en-2021/>



FIGURE 14. PUPPY (1992), JEFF KOONS. MUSEO GUGGENHEIM BILBAO. Source: Luis Walias Rivera

REFERENCES

- Alcázar, Pilar: «Conocer los deseos del cliente», *Emprendedores. Las claves de la economía y el éxito profesional*, 119 (2007), pp. 85-96.
- Azua, Jon: «El Guggenheim Bilbao. Estrategias ‘coopetitivas’ para los nuevos espacios cultural-económicos», in Guash, Anna María; Zulaika, Joseba (eds.): *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Madrid, Akal, 2007, pp. 77-99.
- Alonso Fernández, Luis: *Museología. Introducción a la teoría y la práctica del museo*. Madrid, Istmo, 1993.
- Ames, Peter J.: «Conjugar la misión con el mercado. Un problema para la gestión moderna de los museos», in Moore, Kevin (ed.): *La gestión del museo*. Gijón, Trea, 1998, pp. 35-46.
- Bellido Gant, María Luisa: *Arte, museos y nuevas tecnologías*. Gijón, Trea, 2001.
- Borja-Villel, Manuel: *Campos magnéticos. Escritos de arte y política*. Barcelona, Arcadia, 2020.
- Bolaños, María: *Historia de los Museos en España*. Gijón, Trea, 1997.
- Camarero Izquierdo, Carmen: *Marketing del patrimonio cultural*. Madrid, ESIC, 2004.
- Campillo Garrigós, Rosa: *La gestión y el gestor de patrimonio cultural*. Murcia, Editorial KR, 1998.
- Casamor, Toni: «La arquitectura de los museos», *HERMUS. Conceptualizando la nueva museografía: una visión desde las empresas*, 11, 3 (2010), pp. 28-35.
- Castro Morales, Federico: «Museos, patrimonio y sociedad», en Castro Morales, Federico; Bellido Gant, M^a. Luisa (eds.): *Patrimonio, museos y turismo cultural. Claves para la gestión de un nuevo concepto de ocio*. Córdoba, Universidad de Córdoba, 1998, pp. 123-142.
- Centro Botín: «El Centro Botín recibió 111.096 visitantes en 2021, más del doble que en el año anterior», January 2022, <https://www.centrobotin.org/el-centro-botin-recibio-111-096-visitantes-en-2021-mas-del-doble-que-en-el-ano-anterior/>
- Centro Botín: «La imagen gráfica del Centro Botín recibe un premio Laus», July 2017, <https://www.centrobotin.org/la-imagen-grafica-del-centro-botin-recibe-premio-laus/>
- Colbert, François; Cuadrado, Manuel: *Marketing de las artes y la cultura*. Barcelona, Ariel, 2003.
- Colbert, François; St-James, Yannik: «Research in arts marketing. Evolution and future directions», *Psychology and Marketing*, 31 (2014), pp. 566-575.
- Dabara, Francisco Javier: *Estrategias de comunicación en marketing*. Madrid, Dossat 2000, 1994.
- De Monchaux, Thomas: «The original shock of the Pompidou Center», *The New Yorker*, January 2022, https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/the-original-shock-of-the-pompidou-center?mbid=social_twitter&utm_social-type=owned&utm_source=twitter&utm_brand=tny&utm_medium=social
- De Montebello, Philippe; Gayford, Martin: *Cita con el arte*. Madrid, Ediciones Rialp, 2021.
- Deresiewicz, William: *La muerte del artista. Cómo los creadores luchan por sobrevivir en la era de los billonarios y la tecnología*. Madrid, Capitan Swing, 2021.
- Esteban, Iñaki: *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*. Barcelona, Anagrama, 2007.
- Fundación Helga de Alvear: «Prensa», January 2022, <https://fundacionhelgadealvear.es/prensa/>
- Fundación Helga de Alvear: «Acuerdo de la Comisión Ejecutiva de la Fundación Helga de Alvear por el que se convocan los procedimientos de contrataciones temporales de técnico de administración general, técnico de educación y acción cultural. Técnico

- de comunicación y marketing y técnico medio de biblioteca», June 2021, https://fundacionhelgadealvear.es/wp-content/uploads/2020/04/20210624_Bases_y_anexos-1.pdf
- García, Ángeles: «Adiós al 'blockbuster', bienvenida la colección permanente», *El País*, January 2021, <https://elpais.com/cultura/2021-01-03/adios-al-blockbuster-bienvenida-la-coleccion-permanente.html>
- García Armesto, Miriam: «Las áreas de comunicación en los museos: una necesidad para conectar con la sociedad», in Iglesias Gil, José Manuel (ed.): *Cursos sobre el patrimonio histórico 13. Actas de los XIX cursos monográficos sobre el patrimonio histórico (Reinosa, julio 2008)*. Santander, Universidad de Cantabria, 2009, pp. 377-388.
- García Carrizo, Jennifer: *City branding. Fundamentos y aplicaciones de marca en espacios culturales y creativos*. Madrid, Editorial Fragua, 2021.
- Garde López, Virginia: «La comunicación en el museo», in Jodar Ruiz, Esther; Sanz García, Mar (coord.): *Actas de las terceras jornadas de formación museológica. Comunicando el museo*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2011, pp. 13-22.
- Godin, Seth: *Esto es marketing. No uses el marketing para solucionar los problemas de tu empresa: úsalo para solucionar los problemas de tus clientes*. Barcelona, Alienta, 2020.
- Gómez Martínez, Javier: «Museo y galería. Pragmatismo y hedonismo en la museología anglosajona», *Trasdós. Revista del Museo de Bellas Artes de Santander*, 4 (2002), pp. 77-97.
- Grau Lobo, Luis: *El cristal y las sombras. Sobre museos y otras ilusiones*. Valladolid y León, Domus Pucelae & MenosLobos, 2020.
- Groys, Boris: *La lógica de la colección y otros ensayos*. Barcelona, Arcadia, 2021.
- Guash, Anna María; Zulaika, Joseba (eds.): *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Madrid, Akal, 2007.
- Hallet, Vicky: «Southern Europe is opening to U.S. travelers. Here's what you need to know», *National Geographic*, June 2021, <https://www.nationalgeographic.com/travel/article/southern-europe-is-opening-to-us-travelers-heres-what-you-need-to-know>
- Hernández Hernández, Francisca: *Manual de museología*. Madrid, Síntesis, 2001.
- Kotler, Neil; Kotler, Philip: *Estrategias y marketing de museos*. Barcelona, Ariel, 2001.
- Kotler, Philip: *Marketing management. Analysis, planning and control*. Englewood Cliffs y New Jersey, Prentice-Hall, 1967.
- Kotler, Philip; Levy, Sidney: «Broadening the concept of marketing», *Journal of Marketing*, 33 (1969), pp. 11-13.
- Lampugnani, Vittorio Magnamo; Sachs, Angeli: *Museums for a New Millennium. Concepts Projects Buildings*. Munich, London, New York, Prestel, 2001.
- Le Marec, Joëlle: «Museología participativa, evaluación y consideración del público. La palabra inhallable», in Eidelman, Jacqueline; Roustan, Mélanie; Goldstein, Bernadette (comps.): *El museo y sus públicos. El visitante tiene la palabra*. Barcelona, Ariel, 2014.
- León, Aurora: *El museo. Teoría, praxis y utopía*. Madrid, Cátedra, 1986.
- LinkedIn: «Marga Meoro», January 2022, <https://es.linkedin.com/in/margameoro>
- López Benito, Victoria (2013): «¿Educar en el arte mediante apps? Los museos de arte y el uso de aplicaciones móviles en el contexto español», *Hermus. Heritage & Museography. Didáctica del patrimonio y tecnología móvil*, V, 2 (2013), pp. 69-74.
- Marca Francés, Guillem: «Marcas y patrimonio cultural. Tangibilización de la comunicación», en Mateos, Santos M. (coord.): *La comunicación global del patrimonio cultural*. Gijón, Trea, pp. 155-174.
- Martínez-Vilanova, Rafael: *Realidad y posibilidades del marketing en los museos de España*. Gijón, Trea, 2017.

- McGivern, Hanna: «Spain's new Centro Botín shuns the 'Bilbao effect'», *The Art Newspaper*, 2017, <https://www.theartnewspaper.com/news/spains-new-centro-botin-shuns-the-bilbao-effect>
- Montañés, José Ángel: «Museos privados de Barcelona, entre la función social y el negocio», *El País*, January 2022, <https://elpais.com/espana/catalunya/2022-01-23/museos-privados-de-barcelona-entre-la-funcion-social-y-el-negocio.html>
- Muñoz Cosme, Alfonso: *Los Espacios de la Mirada. Historia de la Arquitectura de Museos*. Gijón, Trea, 2007.
- Museo Guggenheim Bilbao, «Organización y gobernanza. Equipo del museo», January 2022, <https://www.guggenheim-bilbao.eus/organizacion-y-gobernanza/equipo-del-museo>
- Museo Guggenheim Bilbao: «530.967 personas visitan el Museo Guggenheim Bilbao en 2021», January 2022, <https://prensa.guggenheim-bilbao.eus/notas-de-prensa/exposiciones/530-967-personas-visitantes-el-museo-guggenheim-bilbao-en-2021/>
- Núñez, Cristina: «El Helga de Alvear iguala al Museo de Cáceres como recinto más visitado», *Diario Hoy de Extremadura*, January 2022, <https://www.hoy.es/caceres/helga-alvear-igual-a-20220106180828-nt.html>
- Oliveras Semitier, Jordi: «Museos sacros y profanos. Arquitectura reciente para Museos», in Belda Navarro, Cristobal; Martín Torres, M^a Teresa (eds.): *Quince miradas sobre los museos*. Murcia, Universidad de Murcia, 2002, pp. 211-256.
- Pascual, Alfredo: «Así es el Museo Helga de Alvear, que ha conquistado hasta a 'National Geographic'», *Huffington Post*, December 2021, https://www.huffingtonpost.es/entry/asi-es-el-museo-helga-de-alvear-que-ha-conquistado-hasta-a-national-geographic_es_61a9e66be4b025be1af62foe
- Pérez, José Luis: «El efecto Santander», *El Diario Montañés*, September 2011, https://www.eldiariomontanes.es/v/20110918/opinion/editorial/efecto-santander-20110918_amp.html
- Pitel, Deborah: *Marketing on a Shoestring Budget. A Guide for Small Museums and Historic Sites*. Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield, 2016.
- Plaza, Beatriz: «The Bilbao Effect», *Museum News*, Sept/Oct (2007), pp. 13-15, 65.
- Recuero, Nuria; Blasco, María Fca.; García de Madariaga, Jesús: *Marketing del turismo cultural*. ESIC, Pozuelo de Alarcón, 2016.
- Riño, Peio. H.: «Los museos buscan rentabilizar su presencia en la red», *El País*, 2020, <https://elpais.com/cultura/2020-10-19/los-museos-buscan-rentabilizar-su-presencia-en-la-red.html>.
- Ruiz, Rosa: «El personal que se enfrentó al desafío», *El Diario Montañés*, June 2018, <https://www.eldiariomontanes.es/culturas/personal-enfrento-desafio-20180622123439-nt.html>
- Serra, Antoni: *Marketing turístico*. Madrid, ESIC y Pirámide, 2002.
- Tolebem, Jean-Michel: *La Nueva era de los museos: las instituciones culturales se enfrentan al reto de la gestión*. Murcia, Nausícaä, 2011.
- Vigario, David: «Helga de Alvear abre su museo en Cáceres, la mayor colección privada expuesta en Europa», *El Mundo*, February 2021, <https://www.elmundo.es/cultura/arte/2021/02/24/6036520321efa080218b4653.html>
- Vogel, Carol: «Guggenheim's provocative director steps down», *The New York Times*, February 2008, <https://www.nytimes.com/2008/02/28/arts/design/28muse.html?searchResultPosition=10>
- VV.AA.: *Portafolio 086. Museo de Arte Contemporáneo Helga de Alvear*. Madrid, Tuñón y Albornoz Arquitectos, 2020, <http://www.emiliotunon.com/portafolio/086-helga-de-alvear-ii/>
- Wright, Frank Lloyd: *The Solomon R. Guggenheim Museum*. New York, Horizon Press, 1966.

- Zulaika, Joseba: «Bilbao deseada. El maratón de la 'krensificación' del museo», in Guash, Anna María; Zulaika Joseba (eds.): *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Madrid, Akal, 2007, pp. 153-178.
- Zunzunegui, Santos: *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica*. Madrid, Cátedra, 2003.

DE LOS MUSEOS NEOLIBERALES A UNA NUEVA INSTITUCIONALIDAD ECOSOCIAL: EL GUGGENHEIM COMO EFECTO INSOSTENIBLE

FROM NEOLIBERAL MUSEUMS TO A NEW ECO-SOCIAL INSTITUTIONALITY: THE GUGGENHEIM AS AN UNSUSTAINABLE EFFECT

Pablo Martínez¹

Recibido: 31/01/2022 · Aceptado: 21/03/2022

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.10.2022.32893>

Resumen

Durante la década de los noventa se inauguraron en el Estado español dos proyectos museísticos de ambición y proyección internacional: el MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona y el Guggenheim Bilbao. Por su naturaleza público-privada ambos museos podrían ser enmarcados bajo el calificativo de «museos neoliberales», una denominación que se aproxima a la establecida por la crítica e historiadora del arte Rosalyn E. Krauss en 1990 en «The Cultural Logic of Late Capitalism Museum». Mediante una lectura detallada de este texto y a partir de obras de la llamada crítica institucional de la colección del MACBA este ensayo analiza las implicaciones que se derivan de la construcción de estos dos museos bajo el paradigma de la arquitectura del arte minimal y el modo en que su funcionamiento se aleja del necesario para afrontar la crisis civilizatoria derivada del colapso ecológico. Desde esta perspectiva ecosocial ni el «efecto Guggenheim» ni el MACBA entendido como reclamo de atracción turística resultan en la actualidad sostenibles en términos medioambientales o sociales. A modo de conclusión se propone una imagen como ficción especulativa para empezar a imaginar un posible museo ecosocial.

Palabras clave

Museología; Crítica institucional; Museo ecosocial; MACBA; Guggenheim Bilbao

1. Escuela Internacional de Doctorado. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). C. e.: <pablopandu@gmail.com>; ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-2048-4837>>

Esta investigación se enmarca en el I+D «Humanidades energéticas: Energía e imaginarios socioculturales entre la revolución industrial y la crisis ecosocial» (PID2020-113272RA-I00, HUMENERGE).

Abstract

During the 1990s, two major museums with international projection were opened in Spain: the MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona and the Guggenheim Bilbao. Due to their public-private nature, both museums could be framed under the category of «corporate museums» defined in 1990 by art critic Rosalynd E. Krauss in her essay «The Cultural Logic of Late Capitalism Museum». Through a detailed reading of this text and based on works of the so-called institutional critique of the MACBA collection, this essay analyzes the implications derived from the construction of these two museums under the paradigm of minimal art architecture and the way in which its current organization is far from what is needed to face the crisis of civilization derived from ecological collapse. From this eco-social perspective, neither the «Guggenheim effect» nor MACBA, understood as a tourist attraction claim, are currently sustainable in environmental or social terms. As a conclusion, is proposed an image as a speculative fiction to begin to imagine a possible eco-social museum.

Keywords

Museology; Institutional critique; Ecosocial museum; MACBA; Guggenheim Bilbao

.....

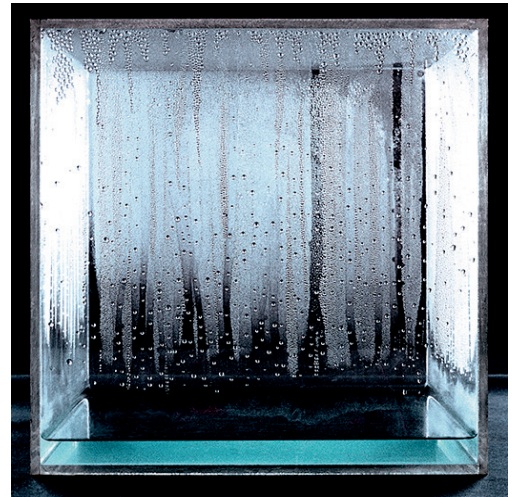


FIGURA 1 (IZQUIERDA). EDIFICIO MACBA, 2018. COLECCIÓN MACBA. CENTRO DE ESTUDIOS Y DOCUMENTACIÓN. Fondo Histórico MACBA © MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Fotógrafo: Miquel Coll

FIGURA 2 (DERECHA). HANS HAACKE, *CONDENSATION CUBE*, 1963-1968. METACRILATO Y AGUA, 76 X 76 X 76 CM. Colección MACBA. Fundación MACBA. Donación National Comitee and Board of Trustees Whitney Museum of American Art © Hans Haacke, VEGAP, Barcelona. Foto: Cortesía del artista

Del mismo modo que las azafatas de sala y el personal de información van impecablemente ataviados y que su actitud y comportamiento se ajustan estrictamente a las normas fijadas en un manual de empleados, el museo está impoluto. Según se dice, las paredes blancas se retocan a diario. Los cristales están siempre resplandecientes y el suelo también parece tan limpio como para acariciarlo. En su conjunto, la seguridad, la hospitalidad corporativa y el brillo le dan al vestíbulo un aire mezcla de hotel para ejecutivos y de aeropuerto. No faltan más que los carritos cargados de maletas, que por lo demás tampoco llamarían mucho la atención en un museo que se precia de que entre el 85 y el 90% de sus visitantes provienen de fuera de la comunidad.

Andrea Fraser, «¿Verdad que es un lugar maravilloso? Recorrido de un recorrido por el Museo Guggenheim Bilbao»²

El museo de arte contemporáneo es una de las instituciones que históricamente han realizado más ejercicios de análisis autorreflexivo. Su funcionamiento, las narraciones que construye, la experimentación con los dispositivos y formas de exposición o el modo en que se relaciona con sus públicos son asuntos que periódicamente se someten al escrutinio de artistas, curadores, académicos y otros agentes de la cultura³. Su presente y su futuro son objeto de continuo debate y en los dos

2. Fraser, Andrea, *De la crítica institucional a la institución de la crítica*. México D.F., Siglo XXI Editores, 2016, p. 118.

3. La crítica hacia el museo y el sistema del arte ha estado inscrita en las prácticas tanto artísticas como institucionales desde principios de la modernidad. Sería imposible cifrar aquí la enorme cantidad de simposios realizados en las últimas décadas en torno a este asunto. Para empezar, cada año el ICOM propone a los museos un tema para que, con motivo de la celebración del Día Internacional de los Museos se debata públicamente, pero además los diversos departamentos que conforman el museo, como los de conservación, comunicación o educación celebran sus jornadas específicas para abordar temas sobre su funcionamiento. Por solo mencionar algunos de los celebrados en el Estado español de mayor relevancia podemos destacar aquí el congreso *10.000 Francos de*

últimos años, desde que la pandemia del COVID-19 obligase a cambiar las formas de comportamiento y los hábitos culturales, su legitimidad social y sostenibilidad han sido públicamente cuestionados⁴. Podríamos afirmar que ningún otro espacio del entramado institucional de la cultura ha tenido tanta presencia mediática con motivo de su reapertura y sus nuevas formas de funcionamiento tras el confinamiento y ante las restricciones derivadas de la pandemia. Sin embargo, incurriríamos en un error de análisis si atribuyésemos este protagonismo a la centralidad del arte en la vida social. Nada más lejos de la realidad. Este debate ha sido consecuencia de la relevancia del museo como industria cultural y su papel como reclamo en ciudades cuya principal actividad económica depende del turismo. Para entender su transformación, de espacios de conservación del patrimonio destinados a la investigación, la educación y la exposición a los centros de actividad económica y dinamización cultural que son en la actualidad, hay que remontarse a la década de los ochenta⁵.

Con la llegada del PSOE al poder tras su victoria electoral en octubre de 1982, comenzó en España un proceso de modernización institucional y reconversión industrial. A pesar de la reducción de puestos de trabajo en sectores estratégicos que comportaba, aquel proceso de desindustrialización estuvo amparado por uno de los sindicatos mayoritarios, la UGT, que, al servicio del gobierno socialista, consiguió sofocar el ambiente de alta conflictividad laboral heredado de la transición. Sin embargo, a pesar de esta pacificación social continuaron los actos en los que la policía se excedía en su violencia contra los manifestantes. Sin ir más lejos, en noviembre de 1984 y a pocos metros de donde en la actualidad se ubica el Museo Guggenheim en Bilbao, las protestas por el cierre del astillero de Euskalduna motivado por la reconversión del sector naval acordada para la anexión de España a las Comunidades Europeas acabaron con la muerte de un trabajador. En paralelo a este proceso, la cultura y el arte contemporáneo asumieron un papel central en lo que se entendió como la modernización del país. No solo con la apertura de la feria de arte ARCO en 1982 como gran evento cultural que convocaba anualmente a las galerías y agentes del arte del panorama internacional y cumplía su función de «poner al día» a los públicos⁶, sino también con la creación de museos y centros de arte contemporáneo por todo el territorio. Esta red institucional fue posible gracias a la incorporación

recompensa (El museo de arte contemporáneo vivo o muerto), celebrado en 2008; *Repensar los museos*, celebradas en el Museo Thyssen Bornemisza en 2016, el Congreso Internacional *Grandes públicos y artes visuales desde 1950 a nuestros días: agencias, políticas y discursos*, celebrado en el Museo Reina Sofía en 2018 o *Museos transversales*, las XX Jornadas DEAC de los Departamentos de Educación y Acción Cultural del Estado, celebradas en 2019.

4. Más allá de los ámbitos académicos, este debate ha tenido lugar fundamentalmente en los medios de comunicación, de los más generalistas a revistas más especializadas como la digital www.ctxt.es que se inició con una entrevista a Manuel Borja-Villel director del Museo Reina Sofía en mayo de 2020, pero que siguió con otros artículos que abordaban el futuro del museo, como el del autor de estas páginas o los de María Ruido, iki yos piña narváez o Joaquín Ivars.

5. Albarrán, Juan (coord.): *Arte y transición*. Madrid, Ed. Brumaria, 2012. Para este particular es especialmente relevante la sección dedicada a «La (re)construcción de la institución arte» que aborda desde la política cultural de la UCD a la reescritura de las prácticas conceptuales del momento dentro y fuera del museo.

6. López Cuenca, Alberto: «Arco y la visión mediática del mercado del arte en la España de los años ochenta», en Carrillo, Jesús (ed.): *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona, ArtelekuDiputación Foral de Gipuzkoa, MACBA y la Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento, 2004, p. 83 - 110

de España en 1986 a la Europa comunitaria que trajo consigo financiación por vía de los Fondos Estructurales⁷. Si bien es cierto que buena parte de estos museos respondieron a una intención política que identificaba las infraestructuras para «lo contemporáneo» con la modernización del país tras el vacío institucional de los casi cuarenta años de dictadura, también lo es que muchos de estos nuevos centros estuvieron motivados por un deseo de dinamizar económicamente regiones cuya actividad turística necesitaba fortalecerse tras la reconversión industrial. Entre los museos que se inauguraron en la década de los noventa se encuentran dos de los proyectos más ambiciosos de aquella oleada museística: el MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona, inaugurado en 1995⁸ y, dos años después, en 1997, el museo Guggenheim de Bilbao⁹, situados en las regiones con mayor desarrollo industrial del Estado. Ambos museos están, además, en ciudades de la llamada España periférica, con señas identitarias propias y una idea específica de nación.

En términos de infraestructura, las historias del Guggenheim y el Museu d'Art Contemporani de Barcelona están más próximas de lo que pudiera parecer a tenor de su política de adquisiciones, programación expositiva, actividad pública y producción discursiva. El Guggenheim fue concebido como un activo para la regeneración económica de la ciudad de Bilbao¹⁰ y con la operación, el museo neoyorkino se convirtió en el primer museo global. El éxito de la operación generó el llamado «efecto Guggenheim» consistente en la creencia de que invertir en ambiciosas infraestructuras culturales, por encima del tejido y los agentes implicados en la creación, podía resolver los problemas de áreas depauperadas o en crisis. En cierto modo, las autoridades vascas¹¹ continuaron la tendencia iniciada por los gobiernos socialistas de instrumentalizar el arte contemporáneo en su comprensión de que, usado como espectáculo, era una herramienta que al tiempo dinamizaba la economía y homologaba al país con las democracias avanzadas de fin de siglo¹². Por su parte, el MACBA, inaugurado poco tiempo después de la celebración de los Juegos Olímpicos en Barcelona y con la consiguiente remodelación urbana ya realizada¹³ nació con un proyecto más desdibujado, en medio de la tensión que producía la pulsión identitaria de corte nacionalista del pujolismo en la Generalitat

7. Badía, Tere y Marzo, Jorge Luis: *Las políticas culturales en el Estado español (1985–2005)*, recurso en línea https://www.soymenos.net/politica_espanya.pdf, 2006. Consultado el 3 de enero de 2022.

8. El MACBA se creó en 1988, de mano del Consorci del Museu d'Art Contemporani, integrado por la Generalitat de Catalunya, l'Ajuntament de Barcelona y la Fundació Museu d'Art Contemporani (dirigida por Leopoldo Rodés desde sus inicios y hasta su muerte en accidente de tráfico en 2016). Fue inaugurado oficialmente en 1995.

9. Las negociaciones del gobierno vasco con la Fundación Solomon R. Guggenheim se iniciaron en febrero de 1991 y concluyeron con el acuerdo en diciembre de aquel año. El museo Guggenheim de Bilbao fue inaugurado en 1997.

10. Bradley, Kim: «The deal of the Century», *Art in America* (julio de 1997) p. 48. Disponible en línea: <https://m.blog.naver.com/PostView.naver?isHttpsRedirect=true&blogId=kcd5707&logNo=12001811412>

11. El proyecto del Guggenheim fue liderado por la derecha nacionalista del Partido Nacionalista Vasco y no tuvo en cuenta la relevante comunidad artística del contexto ni proyectos que estaban ya planteados como el que hiciera Jorge Oteiza, que en 1988 había recibido la invitación del alcalde de Bilbao para plantear un proyecto para la reutilización de la antigua Alhóndiga. Sobre este proyecto de Oteiza: Rementería, Iskandar: *Oteiza y el Centro Cultural Alhóndiga de Bilbao. Una interpretación estética*. Bilbao, Museo Oteiza y Azkuna Zentroa, 2017.

12. Esta estrategia no es exclusiva de los gobiernos españoles, la diplomacia estadounidense durante la Guerra Fría utilizó el arte moderno para exportar los valores capitalistas de libertad, individualidad y creatividad.

13. A esto habría que sumar que, a diferencia de lo que sucedía en Bilbao, la capital catalana era además una ciudad con una importante tradición de capital global del turismo que se remontaba a las ferias universales como

y las aspiraciones de un museo espectacular cosmopolita de la burguesía catalana¹⁴. Sin embargo, la dirección del museo en manos de Manuel Borja-Villel, en el cargo entre 1998 y 2007, esquivó ambas opciones al tiempo que fijó la identidad del museo en la esfera de la museología crítica, en el extremo opuesto a la del centro vasco. En los primeros años del nuevo siglo, el MACBA se erigió en modelo de la nueva institucionalidad¹⁵, mediante la integración de la crítica institucional¹⁶ en su discurso investigó el potencial del museo como agente para el cambio. Uno de sus objetivos fue la rearticulación de la relación entre el museo y la ciudad y con ello se intentó alejar del modelo de institución orientada a la reproducción social tal y como la describió Pierre Bourdieu. A lo largo de aquellos años el museo fue espacio para debates que se estaban produciendo en el seno de los movimientos sociales sobre la gentrificación, la globalización, los feminismos, la disidencia sexual, el posporno y los discursos decoloniales¹⁷. Sin embargo, a pesar de la distancia de los proyectos institucionales del MACBA y el Museo Guggenheim de Bilbao, un análisis desde una perspectiva ecosocial desvela múltiples similitudes estructurales entre ambos proyectos museísticos, de las que daremos cuenta a continuación. Para empezar, ambas instituciones responden a modelos de gestión que son singulares en el conjunto del Estado: el museo Guggenheim de Bilbao es una franquicia y el MACBA es un consorcio público-privado en el que están representadas administraciones públicas y una fundación privada, la Fundación MACBA. Los dos proyectos museísticos se concibieron sin colecciones públicas, lo que provocó que, en ambos casos, los edificios se construyeran sin conocer con exactitud su contenido, más allá del vago concepto de «arte contemporáneo». Coinciden también en que fueron ubicados en zonas urbanísticamente degradadas y que ambos proyectos fueron encargados a arquitectos de prestigio internacional con la finalidad de dotar a las ciudades de arquitecturas singulares que favoreciesen su potencial como lugares de atracción turística. Por último, y con relación a su funcionamiento cotidiano, tanto el MACBA como el Guggenheim necesitan a sus públicos para completar la financiación que reciben de las administraciones públicas por la vía de la venta de entradas, ya que, en ambos modelos, nacidos bajo el paradigma de la racionalidad neoliberal, esta financiación no alcanza para

la de 1929. En Barcelona era imposible que se diese un «efecto Guggenheim» porque la ciudad ya contaba con un singular barrio gótico, el celebrado plan urbanístico de Cerdà o las inigualables obras de Gaudí.

14. SUB -- Societat U de Barcelona (Tere Badia, Octavi Comeron, Jorge Luis Marzo, Montse Romaní, Guillermo Trujillano), documental en línea MACBA, la derecha, la izquierda y los ricos. Barcelona, 2014. En línea <https://www.youtube.com/watch?v=rDztz2T-xjY>

15. Ribalta, Jorge: «Experimentos para una nueva institucionalidad», en: VV.AA.: *Objetos relacionales. Colección MACBA 2002 – 2007*. Barcelona, MACBA, 2010.

16. La denominada «crítica institucional» es una práctica que surge en la década de los sesenta como respuesta a la pretendida neutralidad, carácter universal y autonomía de ciertas concepciones de la práctica artística. Esta práctica, estrechamente relacionada con el arte conceptual y el site specific examinaba las condiciones sociales y culturales de exposición de la obra de arte y se preocupa por la revelación y la desmitificación de cómo la institución artística escenifica y cosifica el sujeto artístico y el objeto de arte. Este concepto fue acuñado, según ella misma testimonia en *De la crítica institucional a la institución de la crítica* por la artista Andrea Fraser para referirse a los trabajos realizados por artistas como Michael Asher, Hans Haacke, Marcel Broodthaers o Louise Lawler.

17. Del programa de aquellos años destacan actividades como Las Agencias, en 2001, la Maratón posporno, en 2013 o las exposiciones como *Antagonismos. Casos de estudio*, 2001, *¿Cómo queremos ser gobernados?*, en 2004 o *Desacuerdos*, en 2005.

cubrir los gastos de la actividad del museo. Esto implica unas dinámicas en el funcionamiento de las instituciones que les ha obligado a transformar en parte su misión ya que la búsqueda de ingresos se ha convertido en uno de sus principales objetivos. Los ingresos comprometen su supervivencia.

El hecho de que los museos de arte contemporáneo, como apuntábamos al inicio, sometan su funcionamiento a debate con cierta frecuencia es en buena parte consecuencia del desarrollo de la nueva institucionalidad. En las páginas que siguen, a partir de obras de la llamada crítica institucional pertenecientes a la colección del MACBA y una lectura detallada del ensayo de la crítica e historiadora del arte norteamericana Rosalind E. Krauss «The Cultural Logic of Late Capitalism Museum» [La lógica cultural del Museo del capitalismo tardío], analizaremos las implicaciones que se derivan de la construcción de estos dos museos bajo el paradigma de la arquitectura pensada para el arte minimal y el modo en que promueven unas formas de vida que se alejan de las necesarias para afrontar la crisis civilizatoria derivada del colapso ecológico. Desde esta perspectiva ecosocial ni el «efecto Guggenheim» ni el MACBA, entendido como reclamo de atracción turística, resultan en la actualidad sostenibles en términos medioambientales o sociales. A modo de conclusión propondremos una imagen como ficción especulativa para empezar a imaginar la construcción de un museo ecosocial, más preocupado por el sostenimiento de la vida y las comunidades que lo rodean que por la atracción de flujos de visitantes pasajeros.

EXPANDIRSE O PERECER: LA ARQUITECTURA DE LOS MUSEOS COMO ATRACTIVO Y FUENTE DE INGRESOS

En 1990 Rosalind E. Krauss publicaba en la revista *October* su ensayo «The Cultural Logic of Late Capitalism Museum» donde describía la mutación que estaban sufriendo los museos en manos de intereses corporativos y su transformación en lugares para entretenimiento de la cultura del espectáculo: «La noción de museo como guardián del patrimonio público ha dado paso a la noción de museo como una entidad corporativa con un inventario comercial y con su deseo de crecimiento», afirmaba¹⁸. Un crecimiento que, en las últimas décadas, no solamente se ha circunscrito a la configuración de sus colecciones, sino a su necesidad de acaparar más ingresos propios, más visitantes, más actividad, así como una idea de expansión inmobiliaria y territorial.

«Expandirse o perecer¹⁹», exclamó el «seductor²⁰» Thomas Krens, como única salida ante la profunda crisis financiera que padecía el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York cuando asumió su cargo como director en 1988. Bajo la dirección de Krens, el Guggenheim construyó el modelo de museo global, que solo

18. Krauss, Rosalind: «The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum», *October*, Autumn, Nueva York, 1990, vol 54, pp. 3-17.

19. Guasch, Anna Maria y Zulaika, Joseba (eds): *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Madrid, Akal, 2007, p. 16-17.

20. Zulaika, Joseba: *Guggenheim Bilbao. Crónica de una seducción*. Madrid, Nerea, 1997.



FIGURA 3. *THE MATTER OF TIME*, 1994–2005. ACERO PATINABLE, DIMENSIONES VARIABLES OCHO ESCULTURAS. Guggenheim Bilbao Museoa. Foto: Guggenheim Bilbao Museoa © FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, photo by Erika Barahona Ede

fue posible tras la caída del Muro de Berlín y la expansión neoliberal. Este museo global asocia la libertad artística con la libertad de movimiento (de las mercancías y poblaciones privilegiadas por sus economías o nacionalidades), el flujo del capital con el flujo de las ideas. Gracias a su dispersión la cadena de museos Guggenheim aporta a los lugares en los que se asienta –de Bilbao a Berlín, Las Vegas o Abu Dabi– valores como el intercambio cultural y la modernidad al tiempo que dinamiza las economías locales. Ese museo global contribuyó a la expansión neoliberal de forma material, ya que ayudó al desarrollo de nuevas formas de economía en los lugares en los que se asentó: la terciarización, la subcontratación, la franquicia, la colaboración público-privada; como en su forma inmaterial mediante la producción de imaginarios para el nuevo mundo libre de fronteras: la personalidad flexible²¹, la movilidad del talento, la creatividad en cualquier momento y lugar... Esta expansión,

21. Holmes, Brian: «La personalidad flexible. Hacia una nueva crítica cultural». *Brumaria 7. Arte, máquinas y subjetivación*, noviembre de 2006. Madrid, Brumaria, 2006.

que tuvo lugar al tiempo que se «bienalizó el mundo» con la multiplicación de exposiciones de arte de carácter internacional y exaltación multicultural a lo largo y ancho del globo durante la década²², se inserta, además, en la lógica de lo que Jaime Vindel ha denominado «cultura fósil»:

Así delimitada, podemos definir la cultura fósil como una (*infra*)estructura libidinal de la vida social, que permite y condiciona tanto el despliegue de una determinada institucionalidad cultural, como la gestación de imaginarios de vida buena y deseable fuertemente dependientes de los recursos de la necrosfera. Por aterrizarlo en dos ejemplos: Bilbao y Abu Dabi pertenecen a estados cuyos regímenes políticos y culturas históricas de referencia tienen poco en común, pero ambos comparten las infraestructuras materiales, los activos económicos y los discursos de legitimación que han amparado la construcción de sucursales del museo Guggenheim²³.

Esa «(infra) estructura libidinal de la vida social» tremendamente petrodependiente es la que, sin tener en cuenta otras variables, ha permitido leer la operación bilbaína en clave de éxito. El Guggenheim ha hecho más para la economía de la ciudad que para el arte de la región en la que se asienta y ha hecho muy poco para las comunidades que viven en el contexto, ya que la experiencia que se ofrece al visitante del museo es totalmente opuesta a lo que se supone un museo ha de tener: singularidad e identidad propia. La arquitectura y la semiótica corporativa del edificio lo convierten en un no-lugar, como el que describía Fraser en la cita que abría este texto.

Por otro lado, la reconversión en términos ecológicos de la ría bilbaína como paisaje degradado es un espejismo, ya que la contaminación producida por la nueva industria, la del turismo cultural, no desaparece, sino que se deslocaliza, se dispersa en el aire en los trayectos por tierra, mar y aire que llegan a Bilbao²⁴. La capital vizcaína ha perdido de vista las chimeneas que producían los humos que ensuciaban el aire, pero a cambio sufre las consecuencias de la emisión de CO₂ y las subidas de temperatura derivadas del calentamiento global. Por otro lado, del mismo modo que el gobierno vasco hizo una inversión multimillonaria en la economía simbólica del Guggenheim dedicaba una cantidad similar a la expansión y renovación del puerto²⁵, enclave fundamental para el tráfico marítimo global de mercancías. Con esta operación se conseguía proyectar la imagen de una ciudad amable, menos dura, capaz de atraer la inversión de capitales²⁶ al tiempo que se ocultaban sus impactos

22. Guasch, Ana María: «Biennialisme i globalització del sistema de l'art», conferencia en el MACBA, octubre de 2020, dentro del curso *Utòpics 90*, disponible en línea <https://www.youtube.com/watch?v=IzoLnQ7oRrk> consultada el 12 de enero de 2022; Corbeira, Darío: «La bienalización del arte contemporáneo», *Brumaria 2* (2002), pp. 33-35.

23. Vindel, Jaime: «Cultura fósil, desarrollo industrial y crisis ecológica», (texto inédito), conferencia en la Escola Europea d'humanitats, enero de 2022. Disponible en línea https://escolaeuropeadhumanitats.com/es/conferencies_i_debats/cultura-fosil-desarrollo-industrial-y-crisis-ecologica/

24. Según un informe de la Organización Mundial de Turismo, en la actualidad las emisiones de gases de efecto invernadero alcanzan ya el 8% del total y se estima que para el año 2030 alcancen un 103% más de las que emitían entre el año 2005. Las emisiones de CO₂ del sector turístico correspondientes al transporte. Modelización de resultados: <https://www.e-unwto.org/doi/pdf/10.18111/9789284421992>

25. Zulaika, Joseba: «Bilbao deseada: el Malestar de la 'Krensificación' del museo», en Guasch, Anna María y Zulaika, Joseba, *op. cit.*, p. 158.

26. Haacke, Hans, «El museo Guggenheim: un plan de negocios», en *Aprendiendo del Guggenheim de Bilbao*, *op. cit.*, p. 122.

ecológicos: por arte de magia la capital de la industria gris se vuelve verde. En esta misma dirección, veinticinco años después de su inauguración y motivados por la inyección de fondos europeos «Next Generation²⁷», el pasado mes de junio de 2021 los responsables del museo anunciaron el proyecto de ampliación del museo con dos nuevas sedes en la reserva de la biosfera de Urdaibai, una en Gernika y otra en los Astilleros de Murueta. Ambas estarían conectadas por medio de una vía verde²⁸.

Con motivo de la celebración del veinticinco aniversario de su inauguración, en 2020 el MACBA anunció las bases del concurso de ampliación del museo, que se resolvería en abril de 2021. Los debates que ha generado el Museo en los últimos años sobre la carbonización de la cultura y los límites del crecimiento, el agotamiento de las energías fósiles o la nueva imaginación ecosocial²⁹ no han logrado sustraer a la institución de la lógica de la expansión y el crecimiento. Tampoco lo han hecho otras evidencias materiales como la crisis ecológica, el descenso de sus visitantes por la caída del turismo en la ciudad, la reducción de sus ingresos ocasionada por la crisis económica derivada de la pandemia o el conflicto originado por la disputa por el terreno de la ampliación con el Centro de Salud del Raval y que abrió un movimiento de protesta vecinal y una movilización a nivel de la ciudad contrario a la expansión del museo³⁰. La inauguración del nuevo edificio, financiado en gran parte con fondos europeos FEDER, está prevista para el año 2023.

Desde sus orígenes, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona ha mantenido una relación tensa con sus vecinos. No en vano, el emplazamiento del museo en el corazón del Raval respondió a una operación urbanística que pretendía «borrar la marginalidad³¹» del barrio, lo que implicó el desalojo de residentes como consecuencia del derribo de edificios existentes para la construcción del museo y la apertura de la plaza en donde se ubica. El museo fue impulsado por las instituciones catalanas

27. Los fondos de la UE Next Generation, dotados con más de 800.000 millones de euros tienen como objetivo reparar los daños económicos ocasionados por la pandemia del coronavirus. Según la propia Comisión «La Europa posterior a la COVID-19 será más ecológica, más digital, más resiliente y mejor adaptada a los retos actuales y futuros». Vid. https://ec.europa.eu/info/strategy/recovery-plan-europe_es#nextgenerationeu Consultado el 15 de enero de 2022.

28. «El Guggenheim plantea su ampliación en torno a una senda verde en la ría de Gernika», Diario *La Vanguardia*, 8 de junio de 2021.

29. Sirvan de ejemplo algunos de los seminarios celebrados como *Petróleo*, mayo de 2017, o *Hacia una nueva imaginación ecosocial. Narrativas y transiciones ante la crisis de civilización*, marzo de 2020. En las ediciones 2017-18 y 2019-2020 del Programa de Estudios Independientes del museo, además se abrieron las líneas de trabajo relacionadas con «Ecologías culturales». También se publicaron HERRERO, Yayo, Riechmann, Jorge, y Santiago Muiño, Emilio: *Petróleo*. Barcelona, MACBA – Arcadia, 2018 y Vindel, Jaime: *Estética Fósil*. Barcelona, MACBA – Arcadia, 2020.

30. La movilización social en contra de la MACBA abrió un debate en la ciudad que enfrentaba salud y cultura. Vecinos y sanitarios se unieron en la lucha por el solar situado frente al MACBA en la calle Montealegre y en el que en la actualidad se encuentra la Capilla de la Misericordia, un edificio en ruinas que los vecinos acabaron okupando ante la negativa del museo a ceder el solar para los fines sanitarios que reclamaban los vecinos. La disputa se resolvió cuando el Ayuntamiento de la ciudad accedió a que el museo ampliase su edificio sobre la plaza dels Àngels donde está ubicado, de tal modo que el solar de la Capilla de la Misericordia pudiese satisfacer las necesidades del Centro de Atención Primaria Raval Nord, tras décadas de lucha por una mejora de sus instalaciones. No obstante, la solución acordada continuó con oposición vecinal ya que la ampliación del museo restará espacio público al barrio, uno de los más degradados de la ciudad, con la renta per cápita más baja de Cataluña y con mucha densidad de población.

31. Preciado, Paul B.: «En el cuerpo del museo: el golpe institucional neoliberal como estrategia de gobierno en el arte contemporáneo», en VV.AA.: *La bestia y el soberano*. Leipzig, MACBA y Württembergischer Kunstverein, 2018, p. 77.

(Ayuntamiento de Barcelona y Generalitat de Cataluña³²) así como por agentes destacados de la burguesía catalana, que crearon la Fundación MACBA, cuya misión es recaudar fondos para la adquisición de una colección de carácter privado que se depositaría en el museo. La creación del museo en su actual configuración y nomenclatura se fraguó tras la designación de la ciudad como sede olímpica por el Comité Olímpico Internacional en 1986. Entonces, los empresarios que habían financiado la promoción internacional del proyecto olímpico pensaron que una ciudad moderna como Barcelona necesitaba su museo de arte contemporáneo. Como se relata en la película documental *El MACBA, la derecha, la izquierda y los ricos*³³, el alcalde de Barcelona, Josep Maragall, deseoso de tener en la ciudad un edificio construido por el premio Pritzker de arquitectura de 1984 Richard Meier, lo invitó a visitar la ciudad. En aquel encuentro el arquitecto expresó su deseo de construir un museo para la ciudad³⁴. Así, el edificio del museo de arte contemporáneo de la ciudad de Barcelona fue diseñado por Meier por su expreso deseo y a propuesta del arquitecto. El edificio responde a una lógica espectacular que no necesitaría obra artística, más allá de algunas esculturas o elementos que funcionen para subrayar y acompañar la arquitectura³⁵. El gran vestíbulo del museo es, como el atrio del Guggenheim, un espacio colosal que no responde a ninguna lógica funcional más allá de una exaltación de la arquitectura. También se asemeja mucho a una terminal de aeropuerto.

Tanto el MACBA como el Guggenheim responden a lo que Krauss denominó museo corporativo, con unas ansias perpetuas de expansión que lo condenan a buscar continuamente fondos para su funcionamiento y participar del capital global, que es integrado en sus estructuras de gobierno. En esos museos corporativos que se construyeron por todo el norte global en la década de los noventa, la arquitectura cobró una importancia superior a la de la obra de arte: el museo es un edificio por encima de sus objetos³⁶. Tanto es así, que en el caso de ambos museos españoles el edificio se construyó antes de que hubiese colección para exponerse. Y justamente esas arquitecturas de la cultura del espectáculo para el turismo global resultan insostenibles en la actualidad por sus altos costes de mantenimiento, así como difícilmente compatibles con las funciones de un museo que acoge y cuida. A inicios de los noventa, el mundo del arte hacía suyos de forma acrítica algunos de los ideales *de flujo* del capital en expansión: la desterritorialización, la movilidad, la internacionalización, sin ser del todo conscientes de hasta qué punto la lógica del museo del capitalismo tardío es, en esencia, ecocida, ya que lucha con los residentes por

32. El Ministerio de Cultura español no se incorporaría al Consorcio hasta el año 2007.

33. SUB -- Societat U de Barcelona (Tere Badia, Octavi Comeron, Jorge Luis Marzo, Montse Romaní, Guillermo Trujillano), documental en línea MACBA, la derecha, la izquierda y los ricos. Barcelona, 2014. En línea <https://www.youtube.com/watch?v=rDztz2T-xjY>

34. En una visita a Nueva York de Maragall, según testimonio de Daniel Giralt Miracle, director del MACBA en los años de su construcción (no llegó a inaugurarlo) entre 1988 y 1994 y Delegado de Artes Plásticas de la Generalitat (1982-1987), el arquitecto afirmó que lo que quería era hacer un museo de arte contemporáneo. En *El Macba: la derecha, la izquierda y los ricos*. *Op. cit.*

35. Declaraciones de Manuel Borja-Villel en *El Macba: la derecha, la izquierda y los ricos*. *Op. cit.*

36. Krauss, Rosalynd: *Op. cit.*

el espacio, depende de insumos energéticos ingentes (directos e indirectos) y de un crecimiento continuo del turismo. Parece que más de un cuarto de siglo más tarde ya es tiempo para cambiar de paradigma.

¿VERDAD QUE ES UN LUGAR MARAVILLOSO?



FIGURA 4. ANDREA FRASER. *ANDREALITTLE FRANK AND HIS CARP*, 2001. VÍDEO MONOCANAL, COLOR, SONIDO, 6 MIN. Colección MACBA. Fundación MACBA. Obra adquirida gracias al Taller de la Fundació © Andrea Fraser

En el vídeo *Little Frank and His Carp*³⁷ (2001) la artista estadounidense Andrea Fraser, presenta de manera irónica algunos de los problemas que plantean las arquitecturas de los museos construidos como monumentos del cosmopolitismo y la libertad creadora, así como los aparatos discursivos de legitimación que los museos ponen a su servicio. Ya en trabajos anteriores, como *Museum Highlights: A Gallery Talk*³⁸ (1989) [Obras maestras del museo: una visita guiada]³⁹, Fraser interpretaba el papel ficticio de Jane Castleton, una educadora de museo que hacía una visita subversiva al Philadelphia Museum of Art en la que empleaba estrategias de lo que Carmen Mörsch ha denominado «pedagogías afirmativas». Para la teórica de la

37. El vídeo se puede encontrar en línea <https://www.youtube.com/watch?v=E3u5YV4RHA4>. Una copia se conserva en la colección del MACBA.

38. El guion de la performance puede encontrarse en FRASER, Andrea: *De la crítica institucional a la institución de la crítica*, *Op. cit.*, pp. 61–80.

39. En la colección del MACBA así como *Little Frank and His Carp*.

pedagogía crítica, en este tipo de pedagogías afirmativas el museo es complaciente en su relación con los públicos, a quienes transmite una información sobre el arte y las instituciones que reproduce el orden social y afirma su posición⁴⁰. En el caso de *Little Frank*, Fraser hace uso directamente del material producido por la institución: un fragmento de la audioguía dedicado al edificio de Frank Gehry. El título del vídeo hace referencia a una anécdota de la infancia del arquitecto que inspiraría su arquitectura en la que el pequeño Frank jugaba con las carpas vivas que su abuela compraba para cocinar.

Grabado con cinco cámaras ocultas, este vídeo no autorizado registra una performance de Fraser en el interior del edificio de Gehry. La escena muestra una turista que entra en el museo y se dirige al mostrador de información donde alquila una audioguía que a continuación enciende. La voz desencarnada del museo corresponde a la de un varón que usa un lenguaje sexualmente sugerente, la voz masculina es la autorizada para hablar y seducir. No en vano, la seducción era el elemento definitorio de la personalidad de Thomas Krens. En sus propias palabras la función más importante que puede cumplir un museo es «su capacidad de dar lugar a la seducción mediante la incongruencia⁴¹». La audioguía indica el camino a la turista hacia el interior del edificio, hacia «el corazón del museo», el espacio central que «es sublime. Es como una catedral gótica. Uno puede sentir cómo el alma se eleva con el edificio que lo rodea» «¿No es este un lugar maravilloso?» «Este edificio reconoce que el arte moderno es exigente, complejo, desconcertante, sin embargo, el museo intenta hacerte sentir como en casa, para que te puedas relajar y absorber con mayor facilidad lo que veas». Este tipo de narrativa evidencia la voluntad afirmativa de la audioguía en relación con el edificio y con sus visitantes. Más que informar dirige la experiencia de la visitante y anula cualquier tipo de pensamiento que se desvíe de la narrativa oficial. Dejándose llevar por la incitación sensual de la audioguía Fraser se abandona a las emociones dictadas por la narración en medio del vestíbulo (¿qué otra cosa podría hacer?) y ante la mirada perpleja de visitantes y guardas de seguridad, comienza a subirse la falda del vestido al tiempo que restriega su cuerpo contra las paredes cuyas placas de piedra «fueron cortadas y acabadas por robots operados mediante un programa informático para el diseño de aviones». La voz en off se dirige al visitante en tanto que sujeto: la visita al museo queda definida como una experiencia individual y de sus impresiones se desprende que también universal, ya que apela de nuevo al sujeto neutro de la modernidad, que mira sin cuerpo (entendido aquí como cuerpo social, con una identidad específica

40. Además de esa función afirmativa, Mörsch define otras tres funciones para la educación en museos, que son: la reproductora, la crítica de-constructiva y la transformativa. Para la autora, la función reproductiva trabajaría con los públicos que aún no se han iniciado en arte con el fin de crear nuevas audiencias para la institución; la función crítica de-constructiva pondría en cuestión algunos aspectos del arte y sus instituciones y propiciaría la configuración de criterios personales en relación con éstos, al tiempo que delimitaría posiciones y condiciones; y por último la función transformativa sería la que pretendería cambiar la sociedad y las instituciones encaminándolas hacia una dirección más justa y con una menor violencia estructural en lo que a emisión y legitimación de los discursos se refiere. MÖRSCH, Carmen: «Alliances for Unlearning: On the Possibility of Future Collaborations Between Gallery Education and Institutions of Critique», *Afterall* (Spring 2011), Londres, 2011, pp. 5–13.

41. Zulaika, Joseba: «Bilbao deseada: el Malestar de la 'Krensificación' del museo», en Guasch, Anna María y Zulaika, Joseba, *op. cit.*, p. 156.

que ha de dejar de lado para esta experiencia). La visita continúa con la entrada en la gran sala de esculturas del museo de nombre Sala de Pez, donde se encuentran las esculturas de grandes dimensiones de Richard Serra porque el «arte contemporáneo es grande, de hecho, buena parte es enorme». Esta es otra afirmación que define metonímicamente lo contemporáneo por el arte minimal que contiene el museo de Bilbao. Esa grandiosidad de arquitectura y esculturas de las que hace alarde el Museo niega otras prácticas que justamente han buscado otros formatos alternativos para escapar de la fetichización y mercantilización del arte. La audioguía parece ejecutar a la perfección algunas de las predicciones que hiciera Krauss en su texto sobre los museos corporativos en los que la transgresión artística está relacionada con la venta de experiencias únicas a sus visitantes, la radicalidad con la trascendencia y la experimentación con la sensualidad.

El museo construido desde el paradigma del minimal abandonó, tal y como sucede en el Guggenheim, su vocación enciclopédica para centrarse en la selección de obras específicas de un artista determinado con el fin de generar una experiencia intensa⁴². Abandona el afecto en beneficio de la intensidad, nos dice Krauss. Y justamente, frente a esa atemporalidad y desterritorialización, cualquier propuesta para un museo en el presente ha de insertar sus prácticas en un tiempo histórico y asentarse en un territorio. En este sentido, dos de los elementos centrales de un museo como son su colección y su vocación educativa deberían orientarse a la reconstrucción de las comunidades que el neoliberalismo, con su incapacidad para construir lazos, ha descompuesto. Por otro lado, frente a la voz institucional que, como en la audioguía, se enuncia unilateralmente y está cerrada a cualquier posibilidad de diálogo, el museo ha de activar prácticas dialógicas con sus públicos en las que la institución pueda ser transformada⁴³.

EL MUSEO COMO UN SISTEMA DE TIEMPO REAL

Más allá de los casos particulares del Guggenheim y el MACBA, en buena parte de los museos de arte contemporáneo aún domina la idea, heredera del museo moderno del que el MOMA del segundo tercio del pasado siglo es el ejemplo paradigmático, de que el museo es un receptáculo neutro en el que se pueden

42. Krauss, Rosalyn: *Op. cit.*

43. La confederación europea de museos L'Internationale ha desarrollado el concepto del museo constituyente, un concepto que en el caso del Estado español enlaza con algunos de los acontecimientos políticos y sociales que han tenido lugar en nuestro contexto en la última década, en la que se han producido numerosos y continuos gestos de disidencia colectiva y disenso que evidencian un compromiso crítico con lo público ante la amenaza del Estado neoliberal y su violencia represora. Pensemos por ejemplo en el 15M, la marea verde o los municipalismos, la idea de procesos constituyentes, que se construyen desde abajo. El museo constituyente sería aquel que toma a sus visitantes no como receptores pasivos de contenidos predefinidos sino como miembros de un cuerpo constituyente, uno que facilita, provoca e inspira. Los constituyentes son grupos y colectividades que movilizan y desafían al museo y sus lógicas; conforman un magma diverso y diferente a la consideración clásica de público o comunidad, podrían estar cercanas a lo que Nancy Fraser denominó contrapúblicos subalternos, una combinación de voces complejas en las que las negociaciones y los equilibrios de poder puedan de alguna manera recombinar las relaciones y también, dar nuevos sentidos a la institución.

distribuir una serie de obras que son percibidas por el público sin interferencias⁴⁴. Esa noción de museo, aislado de la realidad, contenedor de verdades absolutas y suministrador de experiencias de lo sublime, ha sido contestado de distintas formas desde la década de los sesenta del pasado siglo, pero a la luz de la actual crisis ecosocial, ha de ser definitivamente impugnado. Ya en 1994, en una conversación mantenida entre el artista conceptual, considerado pionero de la crítica institucional, Hans Haacke y el sociólogo francés Pierre Bourdieu⁴⁵, el artista planteaba que la cuestión climática era central en el mundo del arte y no solo en términos meteorológicos, sino en la forma en la que la cultura y el arte participan de un determinado «clima» político (en términos de superestructura)⁴⁶. Estas dos acepciones de clima podrían asimilarse en la actualidad a la convergencia de lo ecológico y lo social en lo ecosocial que reclamamos para el museo comprometido con su contexto.

La colección del MACBA conserva dos obras de Haacke que pueden ayudarnos a pensar en un modelo de museo más sostenible en todos los sentidos en tanto en cuanto insertan el museo en un sistema que el artista somete a crítica⁴⁷. *Condensation Cube* (1963 – 1965) pertenece a la serie que él mismo comenzó a denominar a partir de 1966 obras en «sistemas de tiempo real» [Real time system works]⁴⁸, propuesta que suprime la atemporalidad y aislamiento del museo moderno. La obra consiste en una caja de metacrilato transparente de 76 cm de ancho herméticamente sellada que contiene en su interior unos dos centímetros de agua. La temperatura del interior del cubo es siempre superior al exterior por la incidencia de la luz y otros condicionantes, lo que provoca que el agua se condense en forma de gotas que se adhieren a la superficie transparente. En un espacio con una humedad relativa del 100% como se da en el cubo de Haacke, el vapor de agua contenido en el aire se condensa a una temperatura de 18,3°C, que es la temperatura a la que suele estar el museo⁴⁹. Estas condiciones de «conservación» son fundamentales para el funcionamiento de este cubo de condensación, cuyo material, metacrilato, es el mismo que el de muchas de las vitrinas de museo. En el cubo, Haacke pone en el centro la sostenibilidad del sistema de preservación del arte en los museos y evidencia que el sistema del arte impone una condición climática absolutamente artificial. El cubo blanco se nos aparece entonces como una construcción ideológica tal y como lo

44. Borja-Villel, Manuel: «El museo interpelado» en *Objetos relacionales*, op. cit., p. 23.

45. Bourdieu, Pierre y Haacke, Hans: *Free Exchange*. Cambridge, Polity Press, 1995.

46. A partir de estas obras de Haacke desarrollo una versión más amplia de este asunto en «Museos y clima: para cambiar la vida», de próxima publicación en <https://insert.art>

47. Ambas obras están expuestas de manera permanente en el museo en la exposición de su colección *Un siglo breve* inaugurada en otoño de 2018 y comisariada por el equipo curatorial del museo bajo la supervisión de Tanya Barson. Además de estas obras, el MACBA cuenta también en su colección con una tercera obra de Haacke, *Esring*, de 1970.

48. Grasskamp, Walter: «Real Time: The Work of Hans Haacke», *Hans Haacke*. Nueva York, Phaidon, 2004, p. 27–81.

49. Independientemente de su ubicación geográfica, y con ligeras modificaciones adaptadas a los distintos climas, todo museo que quiera pertenecer a la red internacional de intercambio y tránsito de obras de arte ha de cumplir y respetar esa normativa de estabilización térmica. Desde las primeras investigaciones y la estricta regla de Rawling de 1942 la conservación preventiva y los estudios de clima en museos han variado considerablemente. https://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/climate/paper_michalski.pdf

definiera más tarde Brian O'Doherty⁵⁰, pero ya no solo por el color de sus paredes sino también por su condición térmica, que se sitúa fuera del mundo: el museo como cubo blanco gravita en otro universo climático. Además, cuando hay público en la sala, la caja transparente responde a la alteración climática que provocan los cuerpos, poniendo en evidencia cómo el museo tal y como hoy lo conocemos, en su hiper pureza, blanquitud y estabilidad térmica, se ve distorsionado por la aparición de los visitantes que con sus calientes cuerpos alteran esa autonomía del espacio artístico. El mundo del museo se configura así, en lo climático, también como autónomo, constituye un espacio paralelo: atemporal, pretendidamente neutral, constante... Pero hay otra lectura de la obra de Haacke que nos invita a pensar desde la interconexión de las obras entre sí, que forman parte de un sistema vivo no solo de sentido (como podría suceder con los readymades de Duchamp) sino de material compartido: un sistema del arte interdependiente, arraigado en un tiempo y un espacio, contaminado, inestable y probablemente también precedero...

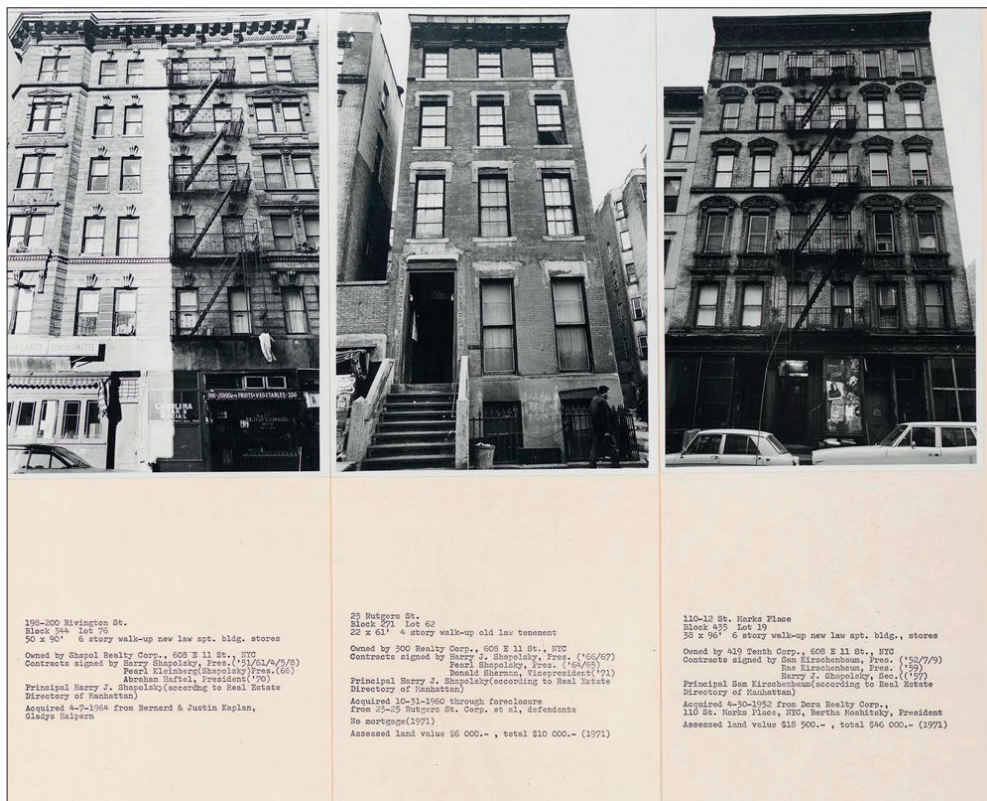


FIGURA 5. HANS HAACKE, SHAPOLSKY ET AL. SOCIEDADES INMOBILIARIAS DE MANHATTAN, UN SISTEMA SOCIAL A TIEMPO REAL, A 1 DE MAYO DE 1971, 1971. Colección INACBA. Fundación MACBA. Donación National Comitee and Board of Trustees Whitney Museum of American Art © Hans Haacke, VEGAP, Barcelona. Foto: Cortesía del artista

50. O'Doherty, Brian, *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*, Murcia: Cendeac, 2011.

Shapolsky et al. Sociedades Inmobiliarias de Manhattan, un sistema social a tiempo real, a 1 de mayo de 1971 (1971) consiste en unos paneles que contienen 142 fotografías de edificios de viviendas destinados a poblaciones con recursos bajos en distintas áreas de Nueva York, que se acompañaban de mapas, gráficos y datos que contenían informaciones sobre la corrupción en el sector inmobiliario de la familia Shapolsky. La obra iba a formar parte de una exposición individual dedicada al artista en el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York. Sin embargo, la exposición fue suspendida seis semanas antes de su apertura por el director del museo, Thomas Messer, antecesor de Thomas Krens en el puesto, porque Haacke se negó a retirar de la exposición esta y otras dos obras que no parecieron adecuadas a Messer. Con la inclusión de esa «información» en las paredes del museo, Haacke abría una grieta en el cubo blanco que lo conectaba con su exterior. Messer no podía tolerar que un documento de la vida cotidiana entrase de ese modo en un lugar destinado exclusivamente a las ideas⁵¹, tal y como apuntaba en su carta para justificar la cancelación: «la decisión había estado entre la aceptación o el rechazo a la entrada de una sustancia extraña en el organismo del museo de arte»⁵². A esto había que añadir la naturaleza del documento, que, a pesar de ser información de dominio público, era comprometedor por su contenido. Con esta solicitud de retirada, el museo articulaba «su ideología de autonomía y privacidad mediante una defensa literal del derecho de la propiedad privada»⁵³.

Estas obras de Haacke abordan el clima en que se mueve el mundo del arte y cómo su sostenibilidad es frágil, en las diversas acepciones de lo climático. Con ellas, la galería y el museo no actuarían tanto como objetos de crítica en sí mismos como lugares en los que se puede hacer visible un conjunto de relaciones que normalmente son abstractas y están ocultas a nuestra vista⁵⁴. Estas propuestas fueron inspiradoras para la nueva institucionalidad porque en su crítica reclaman una institución conectada con el mundo (natural y social) y que produzca fricción social. Una institución que más allá de producir valor y defender la propiedad privada y la acumulación asuma su compromiso con la justicia social. En definitiva, una institución conectada con la tierra, consciente del *sistema social a tiempo real* del que forma parte.

En el otoño de 1971 el Guggenheim de Nueva York añadió a la polémica de la clausura de la exposición de Hans Haacke de la primavera de aquel año, la retirada de la obra del artista francés Daniel Buren *Peinture-Sculpture*, incluida en la *Guggenheim International Exhibition*⁵⁵. En el año 2005, treinta y cuatro años después de la polémica, la obra fue expuesta en el museo, hecho que sumado a la

51. Borja-Villel, Manuel: *Op. cit.*, p. 26

52. *Ibid.*, p. 58

53. Deustche, Rosalyn: «Property Values: Hans Haacke, Real Estate, and the Museum», *October Files Hans Haacke*. Massachusetts, MIT Press, 2015, p. 161

54. Fraser, Andrea: «De la crítica de las instituciones...», *op. cit.*, p. 19

55. La obra consistía en una inmensa bandera que caía suspendida desde el techo hasta casi el suelo del edificio. Una vez instalada, un grupo de artistas incluidos en la muestra protestaron porque dificultaba la visión de sus obras y un desencuentro con la dirección del museo acabó con la retirada de *Peinture-Sculpture*. La retirada de la obra de la exposición despertó la reacción de otros artistas incluidos en la exposición. Carl André retiró su obra de la muestra y Sol LeWitt, Lawrence Weiner, y Robert Ryman, entre otros, escribieron una carta de protesta.

sensación de que las prácticas asociadas a la crítica institucional habían alcanzado cierto estatus histórico y compuesto una forma de canon, Andrea Fraser escribió su influyente ensayo *De la crítica de las instituciones a una institución de la crítica*, publicado originalmente en la revista *Artforum* en septiembre de aquel año⁵⁶. En ese texto, en el que valoraba el nivel de absorción y asimilación que el museo, como institución, tiene de su propia crítica, Fraser exponía también lo siguiente, copio un párrafo que creo merece la pena mantener completo:

Cada vez que hablamos de «institución» como de algo distinto a «nosotros» desestimamos nuestro papel en la creación y perpetuación de sus condiciones. Eludimos la responsabilidad (o dejamos actuar en contra) ante las complicidades, componendas y censura –autocensura sobre todo– que todos los días generan nuestros intereses en el campo y los beneficios que obtenemos en ellos. No es cuestión de estar dentro o fuera, o del número y escala de los diferentes lugares organizados para la producción, presentación y distribución del arte. No es cuestión de estar contra la institución. Nosotros somos la institución. La cuestión es qué clase de institución somos, qué clase de valores institucionalizamos, qué formas de prácticas premiamos y a qué clase de premios aspiramos. Porque la institución del arte es interiorizada, encarnada y llevada a la práctica por personas individuales: por eso son preguntas que la crítica institucional nos pide que, ante todo, nos hagamos a nosotros mismos.⁵⁷

Esta reflexión de Fraser nos invita a implicarnos también nosotros, como ciudadanos, en ese sistema a tiempo real que es el museo. En este sentido, cualquier proyecto museístico en el futuro debería partir de procesos democráticamente abiertos y con mayor participación de distintos estratos de la sociedad civil en su gobernanza.

EL EFECTO GUGGENHEIM: «EL MUSEO ESTÁ IMPOLUTO»

Mientras escribo estas líneas, las trabajadoras de la limpieza del museo Guggenheim de Bilbao acumulan más de 220 días de huelga para reclamar mejoras en sus condiciones laborales a la empresa Ferrovial, que es quien en realidad las contrata y suministra el servicio de limpieza al museo. El modelo de externalización de servicios mediante la subcontratación a grandes empresas constructoras y de infraestructuras que amplían su negocio en sectores como la limpieza o la seguridad está extendido en las instituciones del Estado español y el museo no es una excepción. Sin ir más lejos, Ferrovial fue la empresa constructora del edificio diseñado por Gehry⁵⁸. La licitación de estos servicios suele priorizar la oferta económica sobre cualquier otro criterio y eso produce unas condiciones de vida en sus trabajadores de las que el museo es el último responsable. Desde el 21 de

56. En castellano está incluido en el volumen del mismo título. *Op. cit.*

57. *Idem*, p. 25

58. En la página web de la empresa constructora pueden verse numerosos recursos y entrevistas como al jefe de obras del edificio hablar de los pormenores de la construcción de un edificio «adelantado a su tiempo» <https://www.ferrovial.com/es-es/negocio/proyectos/museo-guggenheim/>

junio de 2021, cuando dio comienzo la huelga, las limpiadoras del Guggenheim Bilbao han realizado distintas acciones performáticas de protesta. El 7 de julio, con motivo de la festividad de San Fermín se vistieron de blanco y ataron un pañuelo rojo al cuello y, ante la icónica escultura *Puppy* del artista estadounidense Jeff Koons situada frente al museo, emularon el «chupinazo» pamplonés para reivindicar una equiparación salarial con los limpiadores viarios, en su mayoría hombres, que reciben unos salarios superiores de hasta 8000 euros anuales⁵⁹. En noviembre de ese mismo año, ya transcurridos más de cuatro meses de huelga, las trabajadoras se vistieron de empresarias y desfilaron por la ciudad hasta el museo para felicitar a los directivos del museo por su destacada labor en la opresión a la mujer⁶⁰. Sin embargo, y a pesar de la huelga, según testimonio de las propias limpiadoras, el museo corporativo sigue tan impoluto como en la descripción que hiciera Fraser tras su visita en 2001, parece que la institución y la empresa no están respetando el paro y recurren a otras limpiadoras para hacer las labores de limpieza del museo, ya que solo tres de las habituales no han secundado la protesta. Estos datos nos podrían invitar a concluir que el «efecto Guggenheim» se sustenta, en parte, sobre la explotación laboral y la desigualdad de género, circunstancias, que, junto a otras ya expuestas anteriormente, nos pueden llevar a concluir la insostenibilidad del modelo en términos sociales.

Las acciones de corte performático realizadas por las trabajadoras de Ferrovial que limpian el museo nos recuerdan a los carnavales de resistencia del movimiento antiglobalización que, en la primera década de los dosmil irrumpieron de distinta forma en museos como el MACBA⁶¹. Los gestos y signos que aparecen en las movilizaciones responden a la necesidad de generar representaciones específicas para cada lucha, entendiendo que la presencia sónica en el espacio público es consustancial a la protesta. Esta forma de reivindicación festiva y paródica tiene una larga tradición que en el Estado español se remonta a las décadas de los setenta y ochenta desde las luchas feministas⁶² a las protestas contra el ingreso de la OTAN, y aunque su genealogía se puede rastrear a mucho tiempo



FIGURA 6. HUELGA DE LAS TRABAJADORAS DE EDUCACIÓN SUBCONTRATADAS POR EL MACBA. Foto: Antonio Montero

59. «Trabajadoras de limpieza del Guggenheim reivindican una mejora de sus condiciones laborales con un encierro de San Fermín», en *Eldiario.es*, 9 de julio de 2021. https://www.eldiario.es/euskadi/trabajadoras-limpieza-guggenheim-reivindican-mejora-condiciones-laborales-encierro-san-fermin_1_8121177.html

60. «Limpiadoras en huelga del Guggenheim y limpiadoras de Gipuzkoa unidas por la solidaridad», en *Ecuador Etxea*, 16 de noviembre de 2021. <https://www.ecuadoretxea.org/limpiadoras-en-huelga-del-guggenheim-bilbao-y-limpiadoras-de-gipuzkoa-unidas-por-la-solidaridad/>

61. Entre las más destacadas está el proyecto de Las Agencias, pero también otros proyectos mencionados en la nota 13, así como toda la actividad desplegada por el Programa de Estudios Independientes del Museo.

62. Garbayo-Maetzu, Maite, Montero, Justa y Rosón, María: Entrevista a Justa Montero, «Feminismos: revueltas y tácticas de resistencia. Imágenes de un mundo por venir», *Re-visiones*, 2021. <http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/480>

atrás, tuvieron un importante desarrollo durante el movimiento antiglobalización de finales de la década de los noventa, en la resistencia a la expansión neoliberal, que es el momento en que entraron en el museo, a pesar de que el Guggenheim no se haya caracterizado precisamente por la incorporación de esas prácticas contestatarias en su discurso.

Las protestas de los trabajadores de la empresa Ciut'art serveis educatius que tuvieron lugar en 2017 por la mejora de sus salarios y por la regularización de su situación contractual con la empresa provocaron que el MACBA permaneciese cerrado al público durante casi tres meses⁶³. Curiosamente, en las movilizaciones realizadas por estas trabajadoras, el personal de atención al público y las educadoras que desempeñaban la tarea de acompañar a los visitantes por las salas llenas de arte político del museo no se caracterizaron por su carácter performático, más bien estuvieron centradas en la acción directa: bloqueo de la puerta de acceso al museo, creación de una caja de resistencia, recogida de firmas, tejido de solidaridad con otros trabajadores en otras instituciones culturales de la ciudad... Puede ser que las educadoras del museo fuesen conscientes de que cuando las prácticas simbólicas entran en el museo estas se desactivan tal y como apuntaba Fraser y que en esa lucha específica era necesario tomar distancia con las formas performáticas de protesta. Pero más allá del carácter performático o clásico de las protestas, los museos, sea cual sea su línea expositiva o sus vías de financiación, por ser instituciones de la cultura, habrían de hacerse cargo del tipo de vidas que producen y en qué lógicas de la muerte participan. Quizás para ello habría que sustraer definitivamente al museo de la lógica del beneficio económico, la acumulación y el crecimiento.

PROPUESTAS HACIA UN MUSEO ECOSOCIAL

Como hemos podido ver en estas páginas, el proyecto neoliberal no queda limitado a lo económico, sino que se extiende a todas las esferas de la vida, y esto lo hace a partir de unos modos de gobernanza que consiguen transformar de raíz toda actividad y «economizar esferas y actividades que hasta entonces estaban regidas por otras tablas de valor⁶⁴». Esta economización va más allá de la monetización en lo que Foucault llamó «gubernamentalización del Estado», todo gobierno es *para* los mercados y está orientado por los principios de mercado⁶⁵. Un ejemplo claro de estas transformaciones en los estados fue la modificación en agosto de 2011 del artículo 135 de la Constitución española para introducir el concepto de estabilidad presupuestaria mediante el cual el pago de la deuda pública debería priorizarse ante

63. Aquella huelga era una protesta más de los trabajadores de la empresa de servicios que, durante más de una década, proveyó al museo de educadores y personal de atención al público con unos contratos de temporalidad parcial y con los salarios/hora más bajos de todo el sector.

64. Brown, Wendy: *El pueblo sin atributos: La secreta revolución del neoliberalismo*, Barcelona, Malpaso, 2016, p. 19.

65. Id: *En las ruinas del neoliberalismo. El ascenso de las políticas antidemocráticas en Occidente*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2020, p. 45.

cualquier otro gasto del Estado. Aquella modificación no fue solamente nominal ya que, desde entonces, instituciones dependientes de lo público, como el museo, pasaron a estar sometidas a la regla del gasto, hasta tal punto que las lógicas del ingreso y el gasto en la gestión del museo no solo se han impuesto, sino que se han normalizado. En la actualidad, buena parte de los museos financiados con fondos públicos funcionan con alta dependencia de los ingresos propios que se consiguen a través de patrocinios, del alquiler de sus espacios más singulares o la venta de entradas vinculada al turismo, lo que le hace cómplice flujo constante de vuelos de bajo coste, así como la lógica depredadora del Airbnb lo que debilita su legitimidad como institución del bien común.

Sin embargo, la emergencia climática fuerza pensar otros modelos para el museo por venir y quisiera, a modo de conclusión, proponer una posible alternativa a partir de una imagen, esta vez traída de la naturaleza. En *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura* el filósofo italiano Emanuele Coccia plantea pensar lo vivo a partir de los vegetales, aquellos seres que, de forma silenciosa pero constante, hacen la atmósfera respirable, regulan el clima y posibilitan la vida animal en el planeta Tierra. En su análisis, Coccia describe cómo la superficie total del sistema radicular de una planta de centeno puede alcanzar cuatrocientos metros cuadrados, es decir, una superficie ciento treinta veces superior a la de su cuerpo aéreo. La fisonomía de la planta del centeno me parece una buena imagen para ilustrar un nuevo paradigma para el museo que se asiente más allá del régimen de la visibilidad, la exposición perpetua y la espectacularidad. Este museo, consciente de su condición interdependiente y en absoluto autónoma, genera un tipo específico de prácticas que tradicionalmente han estado más cercanas a los departamentos de programas públicos y que se deben a una extensa e imprescindible actividad invisible de cuidado, nutrición y sostén realizada por artistas, escuelas, asociaciones, educadores y múltiples agentes en colaboración con el museo (que son además los que están más precarizados en el sistema del arte). Como la planta del centeno, el museo enraizado estaría cada vez más arraigado en el territorio: una suma de proyectos interconectados a partir del establecimiento de relaciones horizontales, duraderas y flexibles que nutren y se nutren del contexto. Esta propuesta de museo enraizado enlazaría con la idea de un museo para «terricolas», no para extraterrestres o «aliens», personas alienadas que no están conectadas con el mundo que los circunda, por seguir la bella imagen de Yayo Herrero⁶⁶. Un museo en el que lo ecológico esté íntimamente vinculado a lo social y que despliegue una práctica situada en relación con la crisis de la civilización, la potencia del arte para imaginar mundos por venir, así como una preocupación por la vida en sus distintas formas.

66. Herrero, Yayo: *Ausencias y extravíos*. Madrid, Revista Contexto y Ecologistas en Acción, 2021, p. 33.

REFERENCIAS

- Albarrán, Juan (coord.): *Arte y transición*. Madrid, Ed. Brumaria, 2012.
- Badía, Tere y Marzo, Jorge Luis: *Las políticas culturales en el Estado español (1985-2005)*, recurso en línea https://www.soymenos.net/politica_espanya.pdf, 2006.
- Borja-Villel, Manuel y Romero, Yolanda: *10.000 francos de recompensa (el museo de arte contemporáneo vivo o muerto)*, Madrid, SEACEX, UNIA y Ministerio de Cultura, 2009.
- Bradley, Kim: «The deal of the Century», *Art in America* (julio de 1997) p. 48. Disponible en castellano en línea: <https://m.blog.naver.com/PostView.naver?isHttpsRedirect=true&blogId=kcd5707&logNo=120018111412>
- Bourdieu, Pierre y Haacke, Hans: *Free Exchange*. Cambridge, Polity Press, 1995.
- Brown, Wendy: *El pueblo sin atributos: La secreta revolución del neoliberalismo*, Barcelona, Malpaso, 2016.
- Brown, Wendy: *En las ruinas del neoliberalismo. El ascenso de las políticas antidemocráticas en Occidente*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2020.
- Carrillo, Jesús (ed.): *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona, ArtelekuDiputación Foral de Gipuzkoa, MACBA y la Universidad Internacional de Andalucía-UNIA artepensamiento, 2004.
- Carrillo, Jesús y Vega Manrique, Miguel: «¿Qué es un museo feminista? Desacuerdos, negociación y mediación cultural en el Museo Reina Sofía», *Espacio, tiempo y forma*. Serie VII, Historia del Arte, Nº 8 (Nueva época), 2020.
- Fraser, Andrea, *De la crítica institucional a la institución de la crítica*. México D.F., Siglo XXI Editores, 2016
- Garbayo-maetzu, Maite, Montero, Justa y Rosón, María: Entrevista a Justa Montero, «Feminismos: revueltas y tácticas de resistencia. Imágenes de un mundo por venir», *Re-visiones*, 2021. <http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/480>
- Grasskamp, Walter: *Hans Haacke*. Nueva York, Phaidon, 2004.
- Guasch, Ana María: «Biennialisme i globalització del sistema de l'art», conferencia en el MACBA, octubre de 2020, dentro del curso *Utòpics 90*, disponible en línea <https://www.youtube.com/watch?v=IzoLnQ7oRxk>
- Guasch, Anna Maria y Zulaika, Joseba (eds): *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Madrid, Akal, 2007.
- Haacke, Hans, «*Working Conditions. The Writings of Hans Haacke*, ed. Alexander Alberro, MIT Press, Cambridge, 2016.
- Herrero, Yayo: *Ausencias y extravíos*. Madrid, Revista Contexto y Ecologistas en Acción, 2021.
- Holmes, Brian: «La personalidad flexible. Hacia una nueva crítica cultural». *Brumaria 7. Arte, máquinas y subjetivación*, noviembre de 2006. Madrid, Brumaria, 2006.
- Jiménez, José: «Hacia un museo ecosistémico», ICOFOM Study Series, 48-2, 2020, <http://journals.openedition.org/iss/2596>; <https://doi.org/10.4000/iss.2596>
- Krauss, Rosalind: «The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum», *October*, Autumn, Nueva York, 1990, vol 54, pp. 3-17.
- Medina, Cuauhtémoc, *Andrea Fraser. L'1% C'est moi*, MUAC Museo de Arte Contemporáneo de México, México, 2016.
- Mörsch, Carmen: «Alliances for Unlearning: On the Possibility of Future Collaborations Between Gallery Education and Institutions of Critique», *Afterall* (Spring 2011), Londres, 2011, pp. 5-13.

- Rementeria, Iskandar: *Oteiza y el Centro Cultural Alhóndiga de Bilbao. Una interpretación estética*. Bilbao, Museo Oteiza y Azkuna Zentroa, 2017.
- Vindel, Jaime: *Estética fósil. Imaginarios de la energía y crisis ecosocial*. Barcelona, MACBA – Arcadia, 2020.
- VV.AA.: *brumaria #2*, 2002.
- VV.AA.: *La bestia y el soberano*. Leipzig, MACBA y Württembergischer Kunstverein, 2018.
- VV.AA.: *Objetos relacionales. Colección MACBA 2002 – 2007*. Barcelona, MACBA, 2010.
- VV.AA.: *October Files Hans Haacke*. Massachusetts, MIT Press, 2015.
- VV.AA.: *Repensar los museos*, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2019.
- Zulaika, Joseba: *Guggenheim Bilbao. Crónica de una seducción*. Madrid, Nerea, 1997.

Películas

- MACBA, la derecha, la izquierda y los ricos*. SUB -- Societat U de Barcelona (Tere Badia, Octavi Comeron, Jorge Luis Marzo, Montse Romaní, Guillermo Trujillano), documental en línea. Barcelona, 2014. En línea <https://www.youtube.com/watch?v=rDzt22T-xjY>

DEL CENTRO VACÍO A LA PÉRDIDA DEL CENTRO. APUNTES EN TORNO A LA EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO DE MUSEO DE LA SOLOMON R. GUGGENHEIM FOUNDATION

FROM THE EMPTY CENTER TO THE LOSS OF THE CENTER. NOTES ON THE EVOLUTION OF THE SOLOMON R. GUGGENHEIM FOUNDATION'S MUSEUM CONCEPT

Guillem Carabí-Bescós¹

Recibido: 30/01/2022 · Aceptado: 11/03/2022

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.10.2022.32871>

Resumen

El artículo explora las relaciones que se establecen entre proyecto museístico, colección y espacio a partir de tres ejemplos de museo bajo la misma firma: The Solomon R. Guggenheim Foundation. Analizar y comparar sus tres proyectos de Nueva York, Venecia y Bilbao como espacios destinados a la exposición de arte moderno y contemporáneo puede ayudarnos a entender las relaciones que, a partir de la segunda mitad del siglo XX y hasta la actualidad, se generan entre contenedor, contenido, espacio y colección, y su consideración de monumento contemporáneo.

Palabras clave

Museo Guggenheim; monumento; Nueva York; Venecia; Bilbao; centro

Abstract

This paper explores the relationships established between museum project, collection and space based on three examples of museums under the same copyright: The Solomon R. Guggenheim Foundation. Analysing and comparing its three projects in New York, Venice and Bilbao as spaces for the exhibition of modern and contemporary art would help us to understand the relationships generated between building, content, space and collection and its consideration as a contemporary monument, from the second half of the 20th century to the present.

1. Universitat Politècnica de Catalunya. C. e.: guillem.carabi@upc.edu; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7804-1409>

Keywords

Guggenheim Museum; monument; New York; Venice; Bilbao; center

.....

PROEMIO: LOS ORÍGENES DEL MUSEO COMO MONUMENTO, UNA CONFRONTACIÓN RECURRENTE

John Berger nos recuerda que «el uso social que se puede dar a una emoción estética cambia según el momento histórico: la silueta de una montaña puede representar la casa de los muertos o un desafío para los vivos»². Las diferencias sociales, antropológicas, económicas, religiosas y de otros órdenes están en la base de la percepción de las cosas, por lo que establecer un patrón debería responder más a una cuestión de diferencia e identidad, que de voluntad arquitectónica. En esa dirección se expresa Gómez Martínez quien argumenta cómo ya en el siglo XVIII coexistían, en el mundo occidental, dos maneras de entender el museo, la mediterránea y la anglosajona, a partir de sus diferencias en torno a la religión, la cultura, la geografía o la educación. Según Gómez la concepción que Francia tenía del *Mouseion* era la de un monumento que dirigía su atención al edificio y al conjunto arquitectónico, con tendencia a restar autonomía a las propias colecciones; una arquitectura que relacionaba el continente con el contenido utilizando complementos decorativos en las fachadas y que incorporaba el ornamento como foco ‘atractor’ de la colección que albergaba dicho museo³. Sin embargo, mientras que los franceses se interesaban por el continente y la monumentalidad del edificio museo, en la mayoría de los edificios museísticos británicos se primaba el interior sin supeditar los objetos de la colección al edificio y facilitar, así, la lectura del contenido a través del continente.

Esta dicotomía entre museo monumento y museo contenedor en los museos públicos obtiene su reflejo actual en la todavía no resuelta discusión entre museólogos y arquitectos acerca del carácter de estos edificios. Afirma Josep M. Montaner que en origen surgen dos concepciones contrapuestas que llegarán intactas hasta la actualidad:

Por una parte se intenta desarrollar el espíritu ilustrado, que ve en el museo un foco de formación, un centro didáctico y universal, que va a transmitir a todo el pueblo el gusto académico y los nuevos valores de progreso

(...)

En cambio, al mismo tiempo, surge una idea nueva: el museo debe rescatar las antigüedades nacionales, basándose en una percepción nostálgica y un gusto romántico que toman el periodo medieval como fuente y las ruinas como culto⁴.

Nos centramos en la primera opción. Suscitaremos pocas dudas si afirmamos que la organización de un diccionario enciclopédico —obra manifiesto del pensamiento ilustrado— prescinde, en su esencia más fundamental, de un punto único de referencia. En rigor todos sus elementos, todas sus entradas son, a su

2. Berger, John: *El sentido de la vista*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 19.

3. Véase Gómez Martínez, Javier: *Dos museologías: las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*. Gijón: Trea, 2006, pp. 69-70.

4. Montaner, Josep M.: *Museos para el nuevo siglo = Museums for the new century*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995, p. 7.

vez, referencia y diferencia. La comprobación es inmediata: basta iniciar la lectura por cualquier página para ser llevados, de una definición a otra y sin solución de continuidad, a través del total de páginas que conforman el diccionario sin un orden establecido. Un viaje que, al límite, nos hace entrar en un bucle donde la única excepción depende de una acción: introducir, externamente, un nuevo vocablo, una nueva definición que de inmediato pierde su referencia en beneficio del sistema general. El orden es irrelevante. Sistematizar alfabéticamente las entradas no presupone ninguna ley de inteligibilidad. A Diderot, junto a d'Alembert, debemos el moderno diccionario *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une société de gens de lettres* (1751); un titánico esfuerzo —con origen en la *Cyclopaedia* de Ephraim Chambers (1728)— por agrupar todos los saberes en 17 volúmenes de texto más 11 volúmenes de láminas donde a la colaboración colectiva e interdisciplinar en su producción se suma, por primera vez, un sistema de navegación que tiende a ser recorrido por azar o por curiosidad, en lugar del habitual sistema lineal.

Cien años más tarde, en 1851, se celebra la primera Exposición Universal en Londres. Ya el adjetivo 'Universal' calificaba de manera explícita el objetivo de la exposición: cómo mostrar los avances tecnológicos, el patrimonio histórico o los últimos descubrimientos científicos, a un público culturalmente heterogéneo, geográficamente variado, socialmente disperso y de intereses y ocupaciones diversas. El pensamiento ilustrado, una centuria después, llega a Inglaterra dispuesto a constituirse en edificio. *The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* fue visitada por 6.039.000 de personas⁵ —Londres contaba con 2.300.000 habitantes⁶. Hector Berlioz, compositor, designado por el Ministro de Agricultura y comercio francés para servir como representante de Francia y examinar los instrumentos musicales que allí se exhibían, describe así sus impresiones: «[...] *This universal exhibition, the competition of all nations, and especially the vast Crystal Place where everything is exhibited, these are wonders which I will not attempt to describe to you [...]*»⁷. Allí donde todo se expone, donde nada queda por mostrar, el visitante acaba por convertirse en un objeto más de exhibición, imposible de describir su entorno. Allí se exhibirá desde el primer inodoro con cisterna, el telégrafo eléctrico, microscopios, bombas de aire y barómetros, así como instrumentos musicales, de relojería, junto a elefantes vivos, cocodrilos, toda clase de pájaros, o una colección grandiosa de gallinas.

El Crystal Palace, de Joseph Paxton (FIGURA 1) será el diccionario enciclopédico construido; un lugar del que dirán, los arquitectos del momento, «no es arquitectura»⁸. No es extraño. Basta observar el primer proyecto publicado de lo que debería ser el edificio del Crystal Palace para constatar la estricta homogeneización

5. *First London International Exposition of 1851. World's first international exposition - a great success*, en <http://www.ndl.go.jp/exposition/e/s1/1851.html> [Recuperado el 21 de diciembre de 2021].

6. *Demography of London*, en http://en.m.wikipedia.org/wiki/Demographics_of_London [Recuperado el 21 de diciembre de 2021].

7. Tayeb, Monir; Austin Michel: *The Héctor Berlioz website. Berlioz in London*, en <http://www.hberlioz.com/London/BL1851Exhibition.html> [Recuperado el 21 de diciembre de 2021].

8. Quetglas, Josep: *Pasado a limpio*, I. Girona: Pre-textos, 2002, p. 122.

a la que somete Paxton al proyecto, neutro contenedor de todo lo que allí deberá ser expuesto.



FIGURA 1. MCNEVEN, J.: THE TRANSEPT FROM THE GRAND ENTRANCE, SOUVENIR OF THE GREAT EXHIBITION, 1851. Victoria and Albert Museum (V&A)

Pocas dudas, por tanto, acerca del cambio que supuso la primera Exposición Universal de Londres, en cuanto a la relación entre público y museo. Espacio didáctico frente a espacio de culto; contenedor frente a monumento, mercancía, visitantes, diversas maneras de entender el museo, variables que irán evolucionando de forma compleja mientras a su vez se incrementa, de manera exponencial, el número de museos a partir del siglo XX —a poco de iniciar el siglo XXI se contabilizaban más de ocho mil cien museos que han mantenido más de doscientos días seguidos sus puertas abiertas en un año, en Europa⁹.

En 1902 y durante la conferencia anual de apertura, el Presidente de la Asociación Británica de Museos afirma que

(...) el edificio, en sí mismo, debería revestir tal carácter como para ser no solo un adorno de la ciudad sino también un incentivo, desde el punto de vista arquitectónico, para una obra grande y hermosa que agrade también a los forasteros, tal y como se hace «en los países más modernos, especialmente América»¹⁰.

9. EGMUS: *A guide to European Museum Statistics*. Berlin: diciembre 2004.

10. Priestley, W. E. B.: «President's address. Museum Association. Bradford Conference», *The Museums Journal*, 2 (1902), pp. 5–13. Citado en Gómez Martínez, Javier: *op. cit.*, p. 76.

Las palabras de Priestley reverberarán durante la primera década de los años 30 cuando encontramos, en diferentes ocasiones, la misma preocupación acerca de la monumentalidad. El director del Philadelphia Museum of Art entre 1925 y 1955, Fiske Kimball, afirmará que la renuncia al historicismo no tenía por qué implicar la renuncia al carácter comunicativo de la arquitectura¹¹. Marcel Proust abogaba por la desnudez de los museos¹², Louis Hautecœur explicará que «en un museo moderno (...) el arquitecto debe renunciar a la decoración en tanto que decoración: son los propios objetos de arte los que adornan el museo»¹³, Martin Wagner defenderá los edificios puramente funcionales, Detlef Hoffman relegará el ornamento a la oscuridad en su museo romano-germánico de Colonia¹⁴ y, más recientemente, Frédéric Bonnet valoraba la ausencia de concesión realizada a la ornamentación en el museo de Bolzano¹⁵, y Renaud Piérard, el arquitecto responsable de la museografía de la sección dedicada a las artes del islam, en el museo del Louvre, se enorgullecía de evitar el diseño superfluo¹⁶.

Contra esa dualidad, la identificación del museo con un edificio monumental y ornamentado —tradición francesa— o el protagonismo de la colección expuesta —tradición anglosajona—, se pronuncia Le Corbusier en 1929 a través de su proyecto de Mundaneum: «una representación del mundo y de todo aquello que contiene»¹⁷ —de nuevo el Cristal Palace en el horizonte. El complejo proyectado es un Centro Mundial científico, documental y educativo donde el Museo Mundial, edificio principal con forma de *zigurat* ante una plaza, se desarrolla en circulación continua a lo largo de una espiral para fomentar la sucesión ininterrumpida de los distintos eslabones de la cadena de conocimientos. Esta idea será desarrollada diez años más tarde en el Museo de Crecimiento Ilimitado (1939), cuyo foco de atención residirá en la capacidad de crecimiento o de extensión del edificio, atendiendo a los ‘tiempos modernos’¹⁸. En cualquier caso, ninguno de los dos proyectos circulará alrededor de un centro como sucederá en el Museo Guggenheim proyectado por Frank Lloyd Wright, en Nueva York, sino que acabarán por integrar el centro como una pieza más para albergar parte del contenido museístico.

Guggenheim será más que un conjunto de museos. Será el nombre que identificará, primero en Norteamérica y luego en Europa, una de las estrategias museísticas más celebradas, y que deja expuesta de una manera más transparente los distintos

11. Kimball, Fiske: «Quelques suggestions pour la construction et l'organisation d'un musée d'art», *Mouseion*, 11 (1930), pp. 142–151, citado en Gómez Martínez, Javier, *op. cit.*, p. 79.

12. Hautecœur, Louis: *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Paris, Éditions de la Nouvelle Revue française, 1920, 197. Citado en Le Pape, Yannick: «La querelle du décor : aspects et évolutions de l'architecture intérieure des musées», *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, 30 (2015), p. 113.

13. Hautecœur, Louis: «Architecture et organisation des musées», *Mouseion*, 23-24 (1933), pp. 5–29. *Ibidem*.

14. Hoffmann, Detlef: «Problème d'une conception didactique du musée», en Desvallées, André (éd.): *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie I*, Mâcon, Éditions W., Savigny-le-Temple, MNES, 1992, pp. 387–404. *Ibidem*.

15. Bonnet, Frédéric: «Un Musée en transition», *Journal des Arts*, 423 (2014), p. 14. *Ibidem*.

16. Prat, Véronique: «L'islam en plein art», *Le Figaro*, 14 septembre 2012. En línea: <http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2012/09/14/03015-20120914ARTFIG00761-l-islam-en-plein-art.php?pagination=5>. [Recuperado el 08 de enero de 2022]. Citado en *Idem*, p. 114.

17. Le Corbusier; Boesiger, W. (ed.): *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: oeuvre complète*. Zurich, Les Éditions d'architecture, 1967, vol. 1, p. 190.

18. *Idem*, vol. 4, p. 12.

acentos de la compleja trama de agentes que conforman la génesis de un proyecto museístico. Analizar sus museos será analizar un fragmento esencial de la evolución de los museos después de la Segunda Guerra Mundial.

GUGGENHEIM NUEVA YORK Y GUGGENHEIM VENECIA. DOS PROPUESTAS ANTAGONISTAS

En junio de 1937, Solomon Robert Guggenheim crea la Solomon R. Guggenheim Foundation «para la promoción y el fomento del arte y la educación artística así como la ilustración del público, especialmente en el campo del arte»¹⁹. Según explica su sobrino Harry Frank Guggenheim, Solomon inicia su colección de arte hacia mediados de 1890 aunque no será hasta finales de la segunda década del siglo siguiente cuando se interesa por la pintura del siglo XX. Un interés cuyo impulso se deberá específicamente a la artista y baronesa Hilla Rebay von Ehrenwiesen y de quién, se dice, fue también la iniciativa de contratar a Wright para su construcción. En 1951 se completa la compra del solar y el edificio se inaugura en 1959²⁰. Con la construcción del museo Solomon R. Guggenheim —cuyo impulsor y mecenas, fallecido en 1949, no pudo ver terminado—, tenía como objetivo que todo el pueblo de los Estados Unidos tuviera acceso al arte contemporáneo. A las mejoras sociales y económicas logradas tras la recuperación de la Segunda Guerra Mundial, debía añadirse la voluntad de los Estados Unidos en erigirse como uno de los grandes centros del arte contemporáneo. El nuevo edificio no dejará indiferente, y con su construcción, retorna la eterna polémica entre contenido y contenedor.

Mientras tanto se sucederá, en el seno de la familia Guggenheim, otra iniciativa que por arranque y desarrollo podemos tildar de antagónica. Si en Nueva York el edificio se creará *ex novo* y con la voluntad explícita de formular un nuevo concepto en la relación entre el contenido —la exhibición del arte— y el contenedor —la arquitectura—, el caso de Venecia será bien distinto. Marguerite (Peggy) Guggenheim, sobrina de Solomon, tenía en mente desde 1939 abrir un nuevo museo de arte moderno en Londres. Las relaciones entre sobrina y tío eran difíciles y prácticamente inexistentes. Pero si Solomon era un filántropo del arte en su sentido más estricto, es decir, con negocios totalmente alejados del mundo del arte y sin una formación específica sobre ello —cosa que explica en parte la gran influencia de Hilla Rebay sobre sus decisiones—, Peggy Guggenheim fue una verdadera mecenas, alguien que se ocupaba y preocupaba por el arte y por los artistas²¹. Aunque su motivación fue detonada principalmente por el aburrimiento y una cantidad ingente de dinero tras heredar primero de su padre, Benjamin Guggenheim —fallecido durante el

19. *The Solomon R. Guggenheim Foundation. Architect: Frank Lloyd Wright*. New York, Solomon R. Guggenheim Foundation & Horizon Press, 1960, pp. 8-9.

20. Para una excelente síntesis del recorrido cronológico, véase Quinan, Jack: «Frank Lloyd Wright's Guggenheim Museum: A Historian's Report», *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 52, 4 (1993).

21. Peggy Guggenheim había llegado a pagar asignaciones de 10.000 \$ anuales durante varios años para ayudar a la mantención de amigos suyos artistas. Guggenheim, Peggy: *Confesiones de una adicta al arte*. Barcelona, Editorial Lumen, 2002 [ed. or. 1960], p. 60.

hundimiento del Titanic, el 15 de abril de 1912 y cuya fortuna se hará efectiva en 1919—, y en 1937 de su madre, Florette Seligman, será en 1949 y al fijar su residencia definitiva en el Palazzo Venier dei Leoni cuando Peggy Guggenheim²² inaugura su museo con fachada al Gran Canal.

Pero atendamos cada museo por separado. Así de rotundo se mostraba Pevsner en 1976, refiriéndose a una de las obras maestras de Frank Lloyd Wright, el museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York.

Con toda seguridad causa impresión, pero también es en casi todos sus aspectos lo que no debe ser un museo. Después de todo es un monumento y la rampa en espiral que uno se ve forzado a descender no permite movimiento en sentido contrario, y los movimientos de retroceso al libre deseo de cada uno constituyen el sabor de la visita a los museos. [...] La exhibición puede ser tan inteligentemente lograda por los arquitectos que nuestra atención es atraída por este particular, haciendo que nos olvidemos de observar los objetos expuestos²³.



FIGURA 2. INTERIOR MUSEO GUGGENHEIM NUEVA YORK

Pevsner atribuye a la singularidad monumental del edificio, la pérdida de interés por los objetos expuestos en su interior. Pero al margen de la evidencia nos interesa el argumento que esgrime en relación con el movimiento continuo de la rampa; una rampa que impide al visitante cualquier itinerario errático del mismo en la contemplación de la obra de arte (FIGURA 2). Esta es una observación que ha sido señalada muy frecuentemente tanto por los defensores de la modernidad del edificio

22. Todos los datos biográficos pueden consultarse en Guggenheim, Peggy: *op. cit.*

23. Pevsner, Nikolaus: *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p. 164.

—museo que obliga al espectador a formar parte del propio espacio en movimiento— como por los detractores que insisten en la necesidad de reposo para atender a una obra de arte expuesta en el interior del museo. De hecho, ni Hilla Rebay, primera directora del museo, ni James Johnson Sweeney, su sucesor, aprobaban la manera de exponer los cuadros en el edificio, en pendiente e iluminados por detrás²⁴. La confrontación Sweeney-Wright será amplia y tensa hasta el punto que, fallecido el arquitecto y antes de la inauguración, Sweeney modificará iluminación, colores y acabados. Cambiará la iluminación de Wright a base de lámparas de incandescencia, por tubos fluorescentes de luz uniforme; los cuadros los desenganchará del muro y los suspenderá de brazos metálicos; las paredes las pintará de blanco, algunas de marfil, y el vestíbulo de acceso lo llenará de esculturas. Bruno Zevi defenderá el edificio de Wright sintetizando el fondo de la cuestión: «a una nueva visión espacial le corresponde un nuevo tipo de museología (...). El Guggenheim es un museo-ciudad, no un museo-edificio»²⁵.

Que el movimiento siempre ha estado implícito en cualquier acto expositivo es un hecho. Basta observar la acción que se representa en el grabado *Entrée triomphale des monuments et sciences et arts en France; fête a ce sujet les 9 et 10 Thermidor. An 6^{me} de la République*²⁶, de 1798. La escena es la siguiente: en una plaza de perímetro circular, presidida por un edificio al fondo que resigue la geometría de la plaza, se desplazan igualmente en círculo todo el conjunto de objetos que las tropas de Napoleón han expoliado durante las campañas de Egipto. El público espectador sigue la escena, sumado al perímetro desde el cual ve pasar uno a uno los objetos expuestos. El centro de la plaza está vacío. El perímetro está en movimiento (FIGURA 3).

No hay duda de lo mucho que tienen en común el museo Solomon Guggenheim de Nueva York y el grabado descrito. También en el museo el centro está vacío (FIGURA 4), mientras los visitantes se desplazan en uno u otro sentido alrededor de la rampa —estrictamente en sentido descendente, así es como lo preveía su autor, Frank Lloyd Wright. Sea como fuere, el espacio rechaza cualquier posibilidad de compartimentación en beneficio de la continuidad espacial. Pero ese lugar común invierte, sin embargo, a los protagonistas. Quienes se mueven en la *Entrée triomphale* son los objetos que, en procesión circular, acabarán en reposo dentro del edificio sumidos en una «cautividad celebrativa»²⁷. En el museo Solomon son los visitantes quienes celebran su particular peregrinaje en círculo, empujados por la dinámica de la espiral de Wright mientras contemplan las obras de arte que cuelgan de las paredes verticales. Una figura, la espiral, que el maestro norteamericano incluye desde los inicios del proyecto en consenso con su promotor Solomon Guggenheim. La figura de la espiral conectaba con geometrías existentes en la naturaleza tanto a

24. Watkin, David: «Frank Lloyd Wright and the Guggenheim Museum», *AA Files*, vol. Spring, 21, (1991), p. 44.

25. Zevi, Bruno: «Il Guggenheim Museum», en *Chronache di architettura. 1958-1960 Dall'Expo mondiale di Bruxelles all'inaugurazione di Brasilia*. Bari: Laterza, 1971, pp. 424-429.

26. Berthault, Pierre-Gabriel: *Entrée triomphale des monuments des sciences et des arts en France; fête à ce sujet: les 9 et 10 thermidor an 6^{me} de la République*, [grabado], Paris, Girardet inv. & del., Berthault sculp. Bibliothèque Nationale de France, 1798.

27. Quetglas, Josep: *Pasado a limpio, II*. Valencia, Pre-Textos, 1999, p. 113.

escala microscópica como macroscópica —desde la acomodación de las semillas de una margarita, a las escamas de una piña, las conchas marinas u otros fenómenos de mayor envergadura como tornados o nebulosas celestiales— y le permitía definir el espacio tridimensionalmente, cuya búsqueda y desarrollo protagonizó su particular investigación arquitectónica.



FIGURA 3. PIERRE-GABRIEL BERTHAULT. ENTREE TRIOMPHALE DES MONUMENTS DES SCIENCES ET DES ARTS EN FRANCE. 1798. Musée Carnavalet, Histoire de Paris. Licencia Creative Commons Zero (CCØ)

Por otra parte, la afinidad de Wright con la naturaleza compartía espacio común con la corriente de pensamiento que atravesaba el final del siglo XIX norteamericano. Una corriente manifestada en la filosofía de Ralph Waldo Emerson, la poesía de Walt Withman, la literatura de Henry David Thoreau o la pintura de la Hudson River School, autores todos ellos leídos y señalados por Wright en las páginas de su autobiografía. Pero también la existencia de un vínculo emocional sintetizaba su esfuerzo por aunar trascendencia, arquitectura y libertad:

Siempre he amado la tierra. Y me ha interesado más de lo que parecía interesarle a Karl Marx o a cualquiera de los socialistas que crecieron alrededor de su análisis científico de la economía humana... principalmente de la industrial. Siempre sentí que la tierra sería la base universal más adecuada para la vida social. No así la fábrica o el almacén²⁸.

28. Wright, Frank Lloyd: *Autobiografía. 1867 - [1943]*. Madrid: El Croquis, 1998, pp. 646-647.



FIGURA 4. INTERIOR MUSEO GUGGENHEIM NUEVA YORK

Una tierra que le proporcionará formas y geometrías ya ensayadas en otros edificios, como los proyectos no construidos del Gordon Strong Automobile Objective (1922), el Pittsburgh Point Park Civic Center (1946-47), el Self-Service Garage (1949), o los edificios de la V.C. Morris Gift Shop (1948) y la David House (1950). Pero la pregunta se hace inevitable: si la espiral resuelve sin gran esfuerzo un edificio-garaje, programa que ejemplifica las necesidades del futuro, ¿qué sucedería con un contenedor de arte? Wright no dejaba las cosas al azar, y su insistente geometría respondía igualmente a una condición de partida: el museo Guggenheim debía dedicarse únicamente a pinturas no objetivas, que Hilla Rebay entendía como un templo consagrado a este tipo de pintura. Así, cuando Wright fue informado de tales voluntades museísticas se esforzó por crear una unidad entre el edificio y las pinturas no objetivas, entre continente y contenido. Una unidad en la que las imágenes pintadas —frecuentemente líneas y parches de color fluctuando libremente en un contexto espacial ilimitado— flotarían como apariciones a lo largo del camino en espiral, saturado de luz²⁹.

Pero Wright no contó únicamente con la desaprobación de Sweeney ante la organicidad de su propuesta. La respuesta artística ante tales innovaciones también fue, inicialmente, de frontal rechazo. En 1957 veintiún artistas publicaban una carta abierta dirigida al director del museo, James Johnson Sweeney, en la que expresaban su disconformidad ante un edificio curvilíneo que mostraba un «insensible

29. Cfr. Quinan, Jack: *op. cit.*, p. 478.

desprecio», por el marco de referencia rectilíneo fundamental para la adecuada contemplación de las obras de arte³⁰.

La pregunta es inmediata: ¿qué relación se establece entre mostrar —exhibir— y contemplar —observar? Y, ¿cómo se formaliza en términos estrictamente museísticos, es decir, cómo manifiesta la arquitectura esta aparente confusión en los edificios cuya finalidad es exponer? Es momento de volver la mirada hacia su antagonista anteriormente anunciado, el Guggenheim de Venecia.

Tras inaugurar la galería de arte *Guggenheim Jeune*, en 1938, el siguiente paso debía ser abrir un nuevo museo en Londres para hospedar su cada vez más importante colección de pintura y escultura, pero deberá detener su proyecto a causa del estallido de la Segunda Guerra Mundial. Después de vivir en París, Grenoble y pasar por no pocas vicisitudes para conservar su colección de cuadros durante la guerra, Peggy Guggenheim vuelve a Nueva York en 1941, junto a Max Ernst, con quien compartirá vida y familia. Durante la guerra continuará adquiriendo obras de arte a un ritmo vertiginoso. Pinturas de Klee, Kandinsky, Picabia, Braque, Gris, Léger, Gleizes, Marcoussis, Delaunay, Severini, Balla, Mondrian, Miró, Ernst, de Chirico, Tanguy, Dalí, Magritte, Brauner; y esculturas de Brancusi, Lipchitz, Laurens, Pevsner, Giacometti, More, Arp, serán expuestas en la galería inaugurada el 20 de octubre de 1942 y situada en la última planta del edificio de la calle 57 Oeste de Nueva York, *Art of this Century*. El interior de la galería, que acabaría convirtiéndose en un centro de todo tipo de actividades de vanguardia, será diseñada por Frederick Kiesler a invitación expresa de Peggy Guggenheim. La voluntad de Kiesler para encontrar un lugar común entre el exilio de las piezas, el exilio de sus autores, y la experiencia visual de las mismas en la galería mientras André Breton y Peggy Guggenheim le señalaban la selección de piezas a mostrar, desencadenó un resultado escenográfico muy próximo a las obras surrealistas de los años treinta³¹. Pinturas sin bastidor y separadas de los muros gracias a unos soportes que sobresalían de unas paredes curvas, pinturas que se precipitaban hacia el espectador a través de un sistema de cuerdas que iban de techo a suelo y que podía ser manipulado por quien las contemplaba, esculturas y mobiliario esparcido aparentemente sin orden entremedio del espacio libre, todo un universo visual que inauguraba una nueva manera de contemplar el arte. Una estrategia de vanguardia que desencajaba la percepción del espectador e inauguraba un espacio en el que las obras no se exponían sino que constelaban en un interior que parecía no tener inicio ni fin³².

30. La carta puede consultarse en línea en *Archives of American Art*, <https://www.aaa.si.edu/collections/letters-and-clippings-relating-to-solomon-r-guggenheim-museum-6380>.

31. Sobre la idea de exilio en la galería *Art of this Century*, véase Shapira, Elana: «Kiesler's Imaging Exile in Guggenheim's Art of this Century Gallery and the New York Avant-garde Scene in the early 1940s», en Dogramaci, Burcu; Hetschold, Mareike; Karp Lugo, Laura; Lee, Rachel; Roth, Helene (eds.): *Arrival Cities. Migrating Artists and New Metropolitan Topographies in the 20th Century*. Leuven University Press, 2020, pp. 123-143.

32. Pocos años más tarde, en 1947, Kiesler volverá a crear un espacio surrealista con la «Salle de Superstition», dentro de la *Exposition Internationale du Surréalisme*. Paris, Galerie Maeght, 1947. La sala, diseñada en colaboración con Miró, Ernst y Duchamp entre otros, insistirá en un universo continuo en el que los objetos trascienden los muros de cerramiento creando fantasmagóricas percepciones. Véase: <https://www.moma.org/collection/works/33558>. Las exploraciones de Kiesler culminarán en el proyecto de la *Endless house*, 1950-1960, cuyo concepto sintetizará con estas palabras: «interminable como el cuerpo humano: no tiene principio ni fin».



FIGURA 5. PALACIO CA VENIER DEI LEONI. VENEZIA

Pasados pocos años Peggy Guggenheim decide volver a Europa. Cuando llega a Venecia un impulso la lleva a pensar que aquel será su hogar, y así fue. El comisariado del pabellón de Estados Unidos en la Bienal de 1948 la sitúa inmediatamente en los círculos italianos de arte, y se suceden diversas exposiciones en Florencia, Turín, y Milán con el contenido artístico del pabellón norteamericano. Y un año más tarde, decide fijar su residencia en el Palazzo Venier dei Leoni. El palacio, con el sobrenombre de *palazzo non finito*, edificio proyectado por el arquitecto veneciano Lorenzo Boschetti y fechado en 1749 del que únicamente se completó la planta baja³³, se erige sobre un basamento de piedra de Istria bajo el cual se define un piso semienterrado (FIGURA 5). Su larga fachada al canal está decorada con mampostería denominada de almohadillado rústico, y contiene ocho ventanas bajo las cuales se hallan, casi a nivel de agua, las seis cabezas de león esculpidas que otorgan nombre al palacio. En su interior se define un amplio y verde jardín protegido por los muros de la propiedad. El edificio había sido adquirido en 1910 por Luisa Casati y en el que de forma premonitoria se suceden fiestas, eventos y celebraciones en torno al arte³⁴. Tras Casati el palacio lo habitará la vizcondesa Castlerosse, y durante la Segunda Guerra Mundial será ocupado por los ejércitos alemán, británico y norteamericano. A la planta de acceso principal se le añade en su interior, en 1937 y obra de los

33. Seguramente debido a las patologías estructurales que presentó el palacio gótico vecino durante las obras de Ca' Venier, y que derivó en la inmediata denuncia y suspensión de las mismas. Otras voces aluden a los problemas económicos de la familia Venier.

34. Una síntesis del perfil de Luisa Casati, musa e icono para muchos artistas de vanguardia, puede verse en «Luisa Casati, marquesa y vagabunda», *The lost one*, Canal Arte, <https://www.arte.tv/es/videos/097371-006-A/luisa-casati-marquesa-y-vagabunda/>. Recuperado el 23 de diciembre de 2021.

ingenieros Schioppa e Siche, un cuerpo de reducidas dimensiones y uso residencial. Fueron necesarias obras de rehabilitación cuando Peggy Guggenheim se hace cargo del palacio inacabado y lo fija como su residencia. Mandará raspar estucos, cambiar algún pavimento y eliminar los vestigios de decoración *Liberty* que aún quedaban en su interior:

Con idea de crear más espacio, empecé a transformar en galerías todas las habitaciones de la planta baja, donde vivía el servicio doméstico y se lavaba la ropa. Algunas de estas habitaciones se las había dejado a varios artistas para que las utilizaran como estudio. Matta me ayudó a transformar la enorme lavandería en una galería preciosa, tras lo cual fuimos haciendo lo mismo con todas y cada una de las habitaciones³⁵.

Si en el museo Guggenheim de Nueva York, es la colección la que se adapta a la singular concepción arquitectónica del edificio, la colección de arte moderno de Peggy Guggenheim funcionará de manera inversa: es el edificio histórico, Ca Venier dei Leoni, el que deberá adaptarse a la colección que poco a poco fagocitará buena parte de las estancias del edificio, hasta forzar una calculada convivencia entre la excéntrica personalidad de su propietaria, sus perros y sus artistas *protegidos*, con su valiosa colección de arte. Tres días a la semana abrirá su casa al público durante los cuales ella se ausentaba mientras sus asistentes ejercían de anfitrionas, mostrando la colección, y sus gondoleros colgaban los cuadros cada vez que cambiaba la muestra.

Peggy Guggenheim, consciente de la necesidad de acompañar armónicamente su colección de arte moderno con la arquitectura, no duda en ir transformando interiormente su histórico y veneciano *palazzo non finito* del Gran Canal, en un espacio en el que la decoración es también parte del mobiliario a exponer: móviles de Calder, objetos surrealistas de Cornell, o colecciones de pendientes personales adquiridos en cualquier parte del mundo. Una situación que, sin embargo, se revertirá parcialmente cuando a partir de 1958, toma la decisión de añadir en el lado este del solar un pabellón porticado, inspirado en la *barchessa*, anexo donde se guardaba el grano y el heno en las villas vénetas y proyectado por el ingeniero Passaro, que aumentará el espacio de exposición y permitirá el acceso al palacio bajo cubierta³⁶ —antes, había encargado al prestigioso despacho milanés BBPR la construcción de un ático, proyecto que no prosperó principalmente por cuestiones económicas pero también porque a Peggy Guggenheim no le satisfacía plenamente el proyecto³⁷.

Algunas de las estancias del *palazzo* recuperarán su intimidad, cerrando desde entonces al público el paso a la biblioteca y al salón, pero manteniendo el resto de estancias como vivienda-galería de arte. Pero la aproximación que Peggy Guggenheim propone a la exhibición de su colección quedará inextricablemente unida a su pulso vital. Asistimos a una suerte de fantasmagoría artística en la que tanto su universo personal, como artístico y público se entrelazan para protagonizar una *performance* continua: la de su adicción al arte. Cuando Peggy Guggenheim

35. *Ibidem*.

36. Fiorin, Eugenia: *Progetto Venezia: Ca' Venier: III Mostra internazionale di architettura : la Biennale di Venezia / [redazione a cura di Eugenia Fiorin e Paolo Cimarosti]*. Venezia, Biennale di Venezia, Settore architettura, 1985.

37. Explicado detalladamente en Guggenheim, Peggy: *op. cit.*, p. 118.

se refiere al museo que su tío encarga a Frank Lloyd Wright dirá que «el museo parece un enorme garaje»³⁸. No es por casualidad que su exclamación nombre uno de los reflejos de la modernidad y el programa arquitectónico más alejado de las pulsiones vitales que emocionan y humanizan. No es una paradoja —exhibición de arte moderno contra el progreso— sino una de las numerosas reverberaciones que, pasados los primeros años tras la Segunda Guerra Mundial, tratarán de explicar la gran ausencia de la modernidad: el ser humano y su condición emocional. Heidegger lo había formulado el 5 de agosto de 1951 a través de *Bauen, Wohnen, Denken*:

El modo como tú eres, yo soy, la manera según la cual los hombres *somos* en la tierra es el *Buan*, el habitar. Ser hombre significa: estar en la tierra como mortal significa: habitar. La antigua palabra *Bauen* significa que el hombre es en la medida en que habita; la palabra *bauen* significa al mismo tiempo abrigar y cuidar; así, cultivar (construir) un campo de labor (*einen Acker bauen*), cultivar (construir) una viña. (...) Los dos modos del construir —construir como cuidar, en latín *collere*, cultura; y construir como levantar edificios, *aedificare*— están incluidos en el propio construir, habitar³⁹.

Establecer una relación entre el texto de Heidegger y el museo nos permite entender cómo *construye* Peggy Guggenheim su colección. Su museo es su vida. Habitar el museo es mezclar vida y exposición, habitar y mostrar; y su centro es dinámico porque es su propia vida. Abrigar y cuidar su colección equivale a ser ella misma parte del museo —no por casualidad en diversas ocasiones se había quejado de la facilísima predisposición del público en considerarla como parte de la obra expuesta, lo que les daba pie a querer conocerla y compartir con ella cena o comida. Era común que mientras se exponían sus cuadros en la planta principal y algunos de sus pintores protegidos creaban en salas contiguas, Peggy Guggenheim tomara el sol en la terraza de cubierta redactando nuevas ideas.

El museo de la colección Guggenheim, en Venecia, es el museo de la vida de su propietaria: exhibición, producción y gestión se articulan y entienden desde un lugar común. ¿Podemos considerar como origen de esa articulación *vital* del espacio museístico la inauguración de la galería *Art of this Century* de Nueva York? No en vano su diseñador, Frederick Kiesler, trabajará y entenderá el espacio interior como «aquella cavidad uterina, aquel espacio germinal de cara a nuevas perspectivas vitales en la medida que garantiza la coordinación de los condicionantes y energías físicas, psíquicas, sociales, místicas y mágicas del hombre dentro de un continuum espacial y espiritual»⁴⁰.

38. *Idem*, p. 146.

39. Conferencia impartida por el filósofo Martin Heidegger dentro del marco de los Coloquios de Darmstadt, de la misma ciudad, el 5 de agosto de 1951.

40. Bogner, Dieter: «A l'interior de l'Endless House», en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, 222 (1999), p. 101.

GUGGENHEIM BILBAO. UNA ESTRATEGIA DE SEDUCCIÓN

Concebido durante los primeros años de la década de los noventa, el tercero de los museos de la Guggenheim R. Solomon Foundation se ubica en Bilbao. Su proceso es fiel reflejo de las nuevas condiciones que, a partir de entonces, rodearán la gestión de un museo. Unas condiciones substancialmente distintas a las que acompañaron a sus predecesores.

La idea de monumentalidad o de edificio icónico, asociada a la capacidad de una marca por generar beneficio económico, se instala con fuerza. Los denominados *Star System Architects*⁴¹, herederos de unos años noventa económicamente relajados y con licencia para utilizar la decisión política como excusa para explorar sin aparente reflexión sus experimentaciones arquitectónicas, devuelven al edificio monumento su papel de insignia formal por encima de otras cuestiones como una adecuada implantación en el lugar o una escala acorde con el encargo y su función social⁴². A modo de ejemplo, Daniel Libeskind repetía a las autoridades británicas que lo que necesitaba el viejo Victoria and Albert Museum de Londres era «algo grande y poderoso sobre la calle, para atraer a los jóvenes y decirles: ¡Hey. Entrad, no soy una fortaleza! Soy un edificio abierto y sugerente!»⁴³.

En medio de este contexto social se gesta el Guggenheim Bilbao que pivotará omnipresentemente alrededor de un nombre: Thomas Krens, director del Museo Guggenheim de Nueva York. Krens, hombre de empresa y negocios, licenciado en Ciencias Políticas y ex jugador de baloncesto, entiende la cultura como motor de la economía de mercado. Su obsesión será expandir la marca Guggenheim en Europa y replicar la franquicia recordando, una vez tras otra, que el centro del mundo —occidental— es Nueva York. También se añade que Manhattan se está quedando sin espacio físico donde mostrar su colección, por lo que Thomas Krens pondrá en marcha su maquinaria para explorar la idea de repartir sus fondos por Europa. Tras intentos fallidos de negociación en diversas ciudades europeas —entre ellas la que estuvo más cerca, Salzburgo—, se vislumbra la posibilidad de llevar el Guggenheim a Bilbao, coincidiendo con la voluntad del Gobierno vasco de llevar a cabo un proyecto de museo contemporáneo para la ciudad, «ventana al mundo exterior», idea que arrancaba desde finales de los años setenta cuando artistas como Miró, Tàpies, Vasarély o Dubuffet se habían ofrecido a donar obra para el futuro proyecto.

41. Denominación que señala a determinados arquitectos de renombre internacional, y que se inicia con el éxito político tras la construcción del museo Guggenheim Bilbao (1997), por el arquitecto Frank Gehry. A pesar de las numerosas críticas recibidas por la dificultad de mantenimiento del edificio, los aumentos de presupuesto y la manera de financiar el proyecto, el cambio que supuso para la ciudad de Bilbao a efectos comerciales dejó las críticas en segundo plano. Entre los popularmente denominados *star architects* se cuenta a Frank Gehry, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind, Peter Eisenmann, Norman Foster, Jean Nouvel o Herzog & de Meuron entre muchos otros.

42. Puede citarse muchos ejemplos: la Cidade da Cultura (2011) de Peter Eisenmann, en Santiago de Compostela, o el Nuevo Aeropuerto Internacional de Ciudad de México —cuya construcción será cancelada en diciembre de 2018— de Norman Foster, serían dos ejemplos paradigmáticos.

43. *The Times*, 3 de julio de 2002. Citado en Gómez Martínez, Javier: *op. cit.*, p. 80.

Finalmente, y tras previo acuerdo de pago del Gobierno vasco de veinte millones de dólares en concepto de franquicia⁴⁴, Krens visitará finalmente Bilbao el 8 de abril de 1991⁴⁵. Vuelos en helicóptero, comitivas de protocolo y una estudiada estrategia de seducción acompañada de la voluntad de asumir los gastos de producción, construcción, seguridad y futuras exposiciones acabaron de convencer a Thomas Krens sobre la viabilidad del proyecto. Pocas semanas más tarde, en una segunda visita realizada el 20 de mayo, Krens viajará esta vez acompañado de Frank Gehry. La presencia del arquitecto, con quien Krens ya había trabajado en un proyecto fallido para el Massachusetts Museum of Contemporary Art, se justificaba como asesor arquitectónico: el Gobierno vasco quería ubicar el nuevo museo en la Alhóndiga, rehabilitando el edificio —una antigua nave industrial almacén de vino edificada en 1909— pero Krens necesitaba un nuevo edificio que deslumbrara, y Gehry dictaminaría la idoneidad o no del edificio.

La respuesta será obvia. Según Gehry, el edificio propuesto no cumplirá las condiciones. Y será de nuevo el propio Krens quien señalará el lugar donde construir el nuevo Guggenheim. Desde el puente de La Salve, y mientras había salido a correr antes de cenar, Krens identifica el lugar idóneo, el margen izquierdo de la ría. Un lugar conocido como La Campa de los Ingleses, de 46.000 m² y una geometría triangular. Una vez convencidos los distintos interlocutores vascos de la idoneidad del lugar, amparada también por la consecuente reorganización de la ría que permitiría a Bilbao regenerar su tejido urbano, había que salvar otro detalle. No era de rigor adjudicar *directamente* a Gehry un proyecto que iba a financiarse con dinero público, por lo que el omnipresente Krens propondrá un concurso restringido a tres despachos: Arata Isozaki and Associates, Coop Himmelblau y Frank O. Gehry and Associates. No cabe duda que la estrategia de Krens, respecto a la idea de *museo global*, se dirigía firme en su camino presentando la terna escogida como reflejo de los tres continentes, Asia, Europa y América respectivamente. También sería obvio el vencedor, Frank Gehry, quien inicialmente recelaba de la idea de concurso aunque acabara aceptándola con resignación. Su paciencia tuvo premio.

El concurso se falló en Frankfurt, en un jurado privado formado por Joseba Arregi —consejero de Cultura y portavoz del Gobierno vasco—, Juan Luis Laskurain —Diputado Foral de la Hacienda de Vizcaya— y Juan Ignacio Vidarte —Director General de Acción Territorial de la Diputación Foral de Bizkaia—; y por el Guggenheim, Thomas Krens y Carmen Giménez —curadora del Guggenheim Nueva York. Ningún arquitecto en el jurado para decidir sobre un proyecto de arquitectura. El consejero y árbitro del concurso sería el doctor Heinrich Klotz, ex director del Museo Alemán de Arquitectura en Frankfurt y viejo amigo de Krens. Los participantes habían

44. La operación económica respondía a la necesidad de aumentar los fondos líquidos del Guggenheim, apuesta de Krens —al más puro estilo bróker neoyorquino de los años ochenta— para llevar a cabo una doble jugada: tratar de sanear las cuentas del museo de Nueva York que debía pagos de bonos y rentas, y respaldar económicamente la verdadera expansión del museo, pendiente de ampliaciones que deslumbraran y lo situaran por delante de otros museos nacionales.

45. Para un excelente desarrollo del proceso, véase Zulaika, Joseba: *Crónica de una seducción: el museo Guggenheim Bilbao*. Frank O. Gehry. Madrid, Nerea, 1997. Los datos de la crónica que se citen en adelante, están referidos a esta fuente.

tenido únicamente diez días para resolver el concurso de ideas —un plazo de tiempo extremadamente corto. Afortunadamente para todos, los vascos se inclinaron por el proyecto de Gehry. No hubo discusión. Así se cerró el concurso.

Incluso antes de saber cómo será el museo asistimos a lo que, en términos de pensamiento, podríamos denominar la *pérdida del centro*. En Nueva York, el centro se vacía desplazando la pintura a las paredes periféricas para desocupar un centro geométrico que protagoniza el edificio; en Venecia el centro será dinámico, en tanto que colección definida por los impulsos vitales de su curadora, Peggy Guggenheim; en Bilbao no hay centro porque, desde su génesis, el propio proyecto responde a una premisa: el arte como mercado en su sentido más pragmático, la venta. En consecuencia, el museo apenas dispondrá de colección permanente, fija, estática, sino que se apostará por exposiciones taquilleras: *Arte europeo reciente* (1997), *China: 5000 años* (1998), *El arte de la motocicleta* (1999), *Arte pop americano* (2000), o *Giorgio Armani* (2001) serán algunas de las exposiciones estrella de la miscelánea presentada en el museo⁴⁶.

Cabe destacar también sus innovaciones; entre ellas situar en sus amplios exteriores obras artísticas «empezando con la instalación de Jeff Koons evocando a base de flores un monumental perro llamado *Puppy*, que inmediatamente se convirtió en icono popular tan emblemático como el propio edificio y el nombre Guggenheim»⁴⁷. Aunque con el tiempo el museo ha ido confeccionando un fondo permanente, la falta de una colección que identifique el museo es síntoma inequívoco de la idea de *museo global*: un museo que ya no exige el desplazamiento del público para ser disfrutado sino que se replica a sí mismo en otras ciudades, multiplicándose a lo largo y ancho del planeta, a través de exposiciones en consonancia con la idea de sorprender más por su puesta en escena y su carácter temporal que por su fondo. Pero nos falta por ver cómo responde el edificio a esta premisa. Una arquitectura que no amaga su condición de sorpresa ininterrumpida para mantener constantemente su capacidad de atracción. Veámoslo.

Una primera definición objetiva, realizada por la empresa constructora que lleva a cabo las obras, nos sirve de punto de partida:

El Museo Guggenheim es, en realidad, un conjunto de estructuras casi independientes entre sí, comunicadas bajo rasante por unos corredores de instalaciones y entrelazadas a diferentes niveles por rampas, pasarelas y vestíbulos comunes⁴⁸.

Efectivamente, el Museo Guggenheim Bilbao se configura según tres piezas principales sensiblemente regulares, a las que se le adhieren una especie de alveolos que dan forma a los espacios intersticiales entre las piezas principales. Su misión, desfigurar la inicial aparente claridad. Cada una de las tres piezas debía servir a la exposición

46. Todas las muestras pasadas se pueden consultar en la página oficial del Museo Guggenheim Bilbao <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/pasadas?year=2001>.

47. Lorente, Jesús Pedro: «Colecciones museísticas de arte en espacios públicos portuarios». *Ábaco*, vol. 3, 27 (2018), p. 33.

48. Grupo Ferroviario S.A: «El Museo Guggenheim Bilbao. Bilbao/España», *Informes de la Construcción*, vol. 49, 451 (1997), p. 13.

permanente, la colección temporal y la colección seleccionada de artistas vivos. Lo que llamamos alveolos funcionan como espacios flexibles galerías de exposición, articuladas por el denominado atrio central (FIGURA 6), vestíbulo de entrada del edificio con más de cincuenta metros de altura. Esta es su primera característica: descomponerse en varios fragmentos y evitar así el volumen único —estrategia, por otra parte, muy común en los proyectos de Gehry—, que hubiera presentado un cuerpo de dimensiones excesivas. De esta manera, Gehry consigue reflejar una imagen habitual de Bilbao: calles sin perspectiva tras las cuales aparecen fragmentos de montaña. Situar el acceso en la parte inferior del edificio permite que «el visitante se sienta atrapado por las activas masas del edificio, dando lugar a una experiencia no muy diversa de aquella que vivimos en los desfiladeros de las montañas»⁴⁹ (FIGURA 7).

Una segunda característica remarcable consiste en resolver el cambio de altura entre la ría y el ensanche y utilizar una infraestructura preexistente que une las dos rías, el actualmente denominado puente de La Salve, como espacio de conexión visual que atraviesa el museo. La pieza descarnada (FIGURA 8) en su fachada al

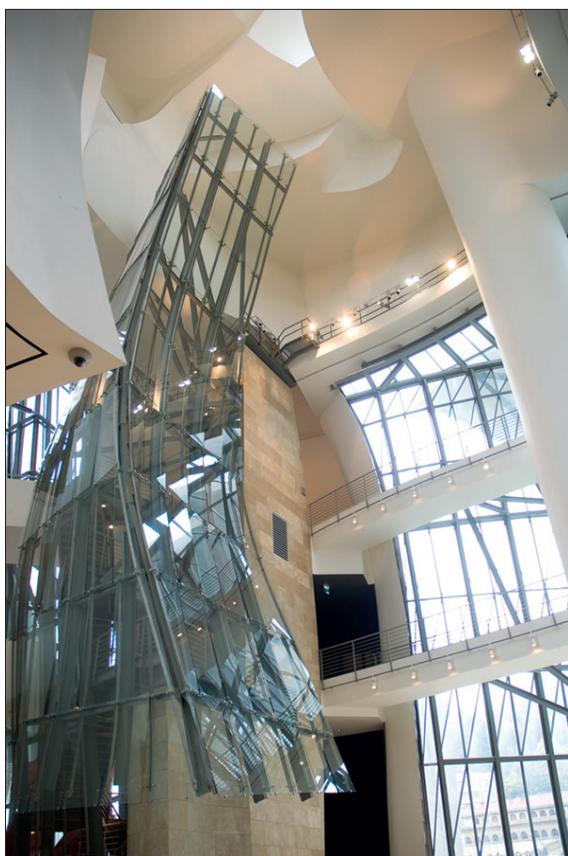


FIGURA 6. ATRIO MUSEO GUGGENHEIM BILBAO.
©FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, 2012. Fotografía de Erika Barahona Ede



FIGURA 7. ACCESO AL MUSEO GUGGENHEIM BILBAO.
©Guillem Carabí, 1999

49. Moneo, Rafael: *Inquietud teórica y estrategia proyectual: en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona, Actar, 2004, p. 303.

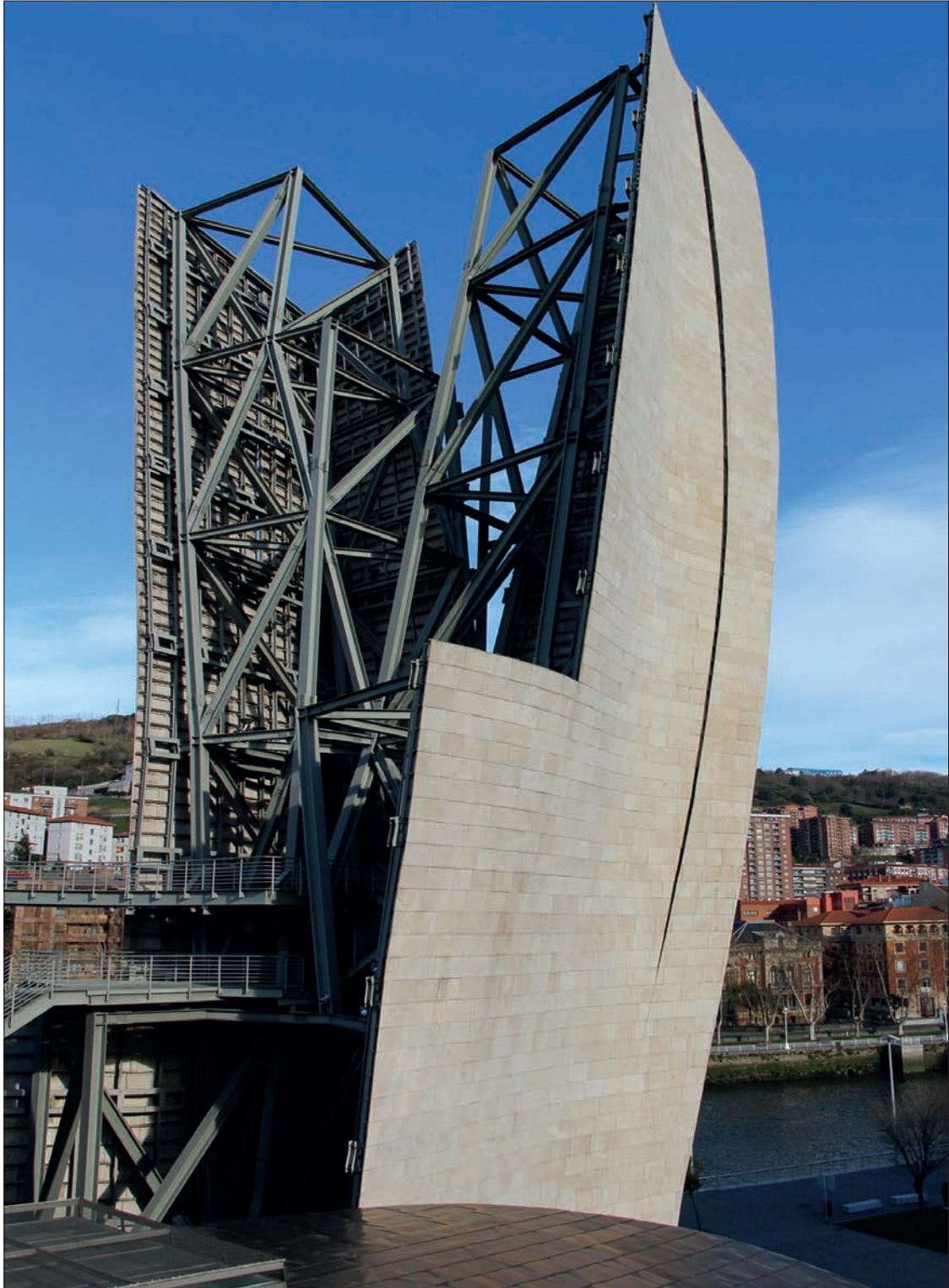


FIGURA 8. TORRE EXENTA MUSEO GUGGENHEIM BILBAO

museo —muestra sin revestir su estructura— y que se levanta desde el suelo contra el puente, permite referirnos así. Su elevada altura se relaciona visualmente con el edificio que simboliza el gobierno de la ciudad, el Ayuntamiento, al otro lado de la ría. Sin embargo, la transparencia que cabría esperar en un edificio que combina los espacios interiores de exposición con la numerosa presencia de terrazas, explanadas y rampas exteriores, también utilizadas como superficies de exhibición, no se cumple. El museo, anunciado desde sus inicios y antes incluso de situar la primera piedra, como el nuevo museo contemporáneo, no responde a alguna de las características que cabría esperar. Si afirmábamos que con el Guggenheim Bilbao el centro definitivamente se pierde en virtud de una contemporánea manera de entender el proyecto —tanto social, comercial, como físicamente—, su definición conceptual queda un tanto atropellada entre tanta distorsión.

El atrio central, punto de inicio del trayecto museístico y pieza que genera todas las admiraciones, se convierte en trampa cerrada que no permite su través, eliminando cualquier posibilidad de convertir todo el conjunto de espacio abierto que lo rodea en extensión de su interior. Todo el conjunto de pasarelas, plataformas y vestíbulos comunes que anunciábamos como definición del edificio, queda absorbido finalmente por su propia gesticulación: quizás sea la mejor metáfora del inevitable accidente que supone un modo de pensar abstracto —el *museo global*— con la más concreta de las artes, la arquitectura.

Acerca de la pérdida del centro ha sido Javier Maderuelo quien ha señalado, en términos de geometría y espacio, el origen de la importancia del espacio interior de las formas. Un origen que se sitúa en las reflexiones de Rodin y Brancusi, y proseguirá en las realizaciones de Alberto Sánchez, Henry Moore o Naum Gabo perforando el centro de sus esculturas, hasta la radical vaciedad de Oteíza en obras como *Desocupación de la esfera* y *Caja Vacía*. Una sensibilidad cuya ausencia del centro, argumenta Maderuelo,

no se agota con la evidencia de que a una obra escultórica le falta materia en el punto en el que geoméricamente, con respecto a sus contornos, se encuentra ubicado el centro geométrico, o con el hecho de que la obra se desarrolla en la periferia del espectador envolviéndole, sino que se encuentra implícitamente en las características del propio contorno, en los límites reales de muchas obras minimalistas en las que el carácter repetitivo y modular de su estructura permite que adopten diferentes disposiciones según el lugar de exposición, con lo que el contorno, y por lo tanto su centro, no queda fijado hasta que la obra se instala en un lugar determinado, lo que supone que, tanto en la génesis de su creación como en la construcción de sus elementos, no está presente la idea de centro⁵⁰.

Aunque referida a términos estrictamente escultóricos y formales, la cita es pertinente. No en vano una de las evidencias del museo Guggenheim de Bilbao es que el edificio desdibuja los límites entre escultura y arquitectura. Dos cuestiones

50. Maderuelo, Javier: *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Madrid, Akal, 2008, p. 98.

se transmiten de la cita de Maderuelo: la primera, la condición *acéntrica* de aquella escultura desarrollada en los años sesenta y protagonizada por artistas como Donald Judd, Dan Flavin, Sol LeWitt, Robert Morris, Carl André o Tony Smith, por cuanto su *forma* se adapta como un gas se adapta a un espacio dado; unas obras a las que, en sentido estricto, no podía atribuírseles característica alguna de forma, composición, orden o esencia⁵¹. Pero si en las obras minimalistas esa condición era ejercida a través del hermetismo manifiesto, de su asepsia emocional o de su manifiesta incomunicación —deliberadamente deseada— la superación del centro será conseguida, siguiendo a Maderuelo, «en aquellas obras en las que la ausencia de límites concretos, reforzada por una ausencia de contorno determinado, se combina con la gran escala»⁵².

Existen, en el Guggenheim Bilbao, dos estrategias que forman parte de la evolución proyectual que Gehry consolida con el tiempo. La idea de esparcir su geometría a lo largo del solar, de colmar el espacio asignado en todas direcciones [FIGURA 9], y la de conferir a cada gesto una dimensión monumental [FIGURA 10]. Ambas se relacionan al tiempo que responden a una de las condiciones del concurso de proyectos: la inclusión de un espacio alargado de grandes dimensiones que permita instalar la obra *Torqued Ellipses* (1996) de Richard Serra, que Krens acababa de adquirir. La primera estrategia tiene que ver con una constante en la arquitectura de Gehry: repartir el programa arquitectónico en varias piezas geoméricamente independientes. Una manera de operar que se identifica claramente en la Casa de invitados (1983-1987) en Wayzata, y que le acompañará hasta la actualidad. La segunda estrategia arranca de su interés y primera colaboración con el artista pop Claes Oldenburg, para el edificio de la agencia de publicidad Chiat/Day (1984-91), en Venice, California. Unos enormes prismáticos que configuran la entrada al edificio, servirán de acceso al aparcamiento y tendrán en su interior salas de reunión. El maridaje entre arquitectura y escultura pop figurativa evolucionará en la obra de Gehry para pasar, de elementos superpuestos o añadidos —Museo Vitra, en Weil am Rhein (1989); Museo Aeroespacial de California (1982-84); la reforma del edificio 360 Newbury Street (1985-88), de Boston, entre otros—, a configurar la condición expresa del mismo edificio —coincidente con su primer proyecto de envergadura, el Disney Concert Hall (1989, 1999-2003), en Los Angeles.

¿Retorna el Guggenheim Bilbao a las condiciones originales del Guggenheim Nueva York? Luis Fernández-Galiano ha afirmado que el edificio de Gehry «tiene la misma extraordinaria ambición figurativa que la obra de Wright en Nueva York»⁵³.

51. Un ejemplo: la obra *Untitled* (1966), de Donald Judd, cuyo número de prismas y posición se adaptaba aceptando apáticamente las dimensiones de la galería de destino. Un largo desarrollo de este ejemplo puede hallarse en Quetglas, Josep: «Federación de textos de distinta longitud, hostiles a la esencia vacía del arte moderno», en *Pasado a limpio II*. Valencia: Pre-Textos; Girona: Demarcació de Girona. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1999, pp. 11-79.

52. Maderuelo, Javier: *op. cit.*, p. 99.

53. Fernández-Galiano, Luis: «Un pulpo de acero», en *Arquitectura Viva*, 24 (1992), p. 17.



FIGURA 9. CUERPOS MONUMENTALES MUSEO GUGGENHEIM BILBAO. ©Guillem Carabí, 1999



FIGURA 10. MUSEO GUGGENHEIM BILBAO

Podría ser, por cuanto ambos edificios se presentan como volúmenes que construyen una parte de la ciudad aparentemente alejada de sus vecinas preexistencias; una actitud que recoge, lo hemos visto a lo largo de estas líneas, la complejidad de su gestación, elaboración y conclusión arquitectónica. Pero lo

que sí podemos afirmar, en tanto que arquitectura, es que el desarrollo del edificio de Wright y el de Gehry son diametralmente opuestos. Si la espiral de Wright es conceptualmente un recorrido continuo, sin interrupciones, el conjunto de salas de Gehry obedece a una lógica aditiva de yuxtaposiciones que se relacionan por contrastes plásticos. Una configuración, por otra parte, certeramente dirigida a los sentidos y que sitúa como protagonista, en palabras de María Antonia Frías, «la naturaleza sensible del significante arquitectónico». Una realidad que permitirá la percepción de «una obra altamente representativa del momento justo [finales de los noventa] que nos toca vivir»⁵⁴.

CONCLUSIÓN

(...) algunos hacen en los museos la demostración de nuevas máquinas ecológicas, otros colocan en los suburbios en dificultades pequeñas piedras o discretos signos de neón destinados a crear un nuevo entorno, detonando así nuevas relaciones sociales; uno traslada a los barrios desheredados las obras maestras de un museo, otros llenan las salas de los museos con desechos dejados por sus visitantes (...) Al final de todo un siglo de supuesta crítica de la tradición mimética, es preciso constatar que esa tradición continúa siendo dominante hasta en las formas que se pretenden artística y políticamente subversivas. Se supone que el arte nos mueve a la indignación al mostrarnos cosas indignantes, que nos moviliza por el hecho de moverse fuera del taller o del museo y que nos transforma en opositores al sistema dominante cuando se niega a sí mismo como elemento de ese sistema⁵⁵.

Jacques Rancière ha visto en la mimesis, la imitación, el reflejo de nuestro exterior fuera o dentro del museo, como la actitud que distingue al artista. Probablemente el edificio que deba contener la producción del artista moderno y contemporáneo no pueda más que ofrecer un lenguaje acorde a su propia indignación, esto es, un museo como espacio en continuo proceso de constitución, flexible y provisional como flexible es el propio lenguaje que lo define. Si lejos ha quedado ya, el tiempo en que museos y ciudades debían erigirse como las salvaguardas del conocimiento, si lejos está el momento en que contemplar objetos equivalía a una celebración cultural cercana al rito y la ceremonia, quizás al nuevo museo le corresponda responder con la misma contradicción e indignación como hace el artista.

La evolución del concepto de museo de la Solomon R. Foundation bascula desde el vaciado del edificio, en pugna con la razonable función de su programa museístico, pasando por la relación dinámica entre edificio y colección vehiculada por la vida de su propietaria, hasta la pérdida de todo —o casi— valor pedagógico de la cultura en el que la sorpresa constantemente copulativa para mantener en tensión

54. Frías, María Antonia: *Arquitectura y percepción: el Museo Guggenheim de Bilbao*, Pamplona, 2001, pp. 37-38.

55. Rancière, Jacques: *El espectador emancipado*. Ellago, Castellón, 2010, pp. 55-56.



FIGURA 11. EXTERIOR MUSEO GUGGENHEIM BILBAO. ©FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, 2012, fotografía de Erika Barahona Ede

al espectador, va asociada a la pérdida de cualquier código de intercambio entre público y museo.

Es indiscutible otorgar al Museo Guggenheim de Bilbao la condición de una de las obras arquitectónicas más significativas de finales del siglo XX [FIGURA 11], pero si cliente, promotor, programa, arquitectura e inserción urbana —tomados como ejemplos de la ardua trama de agentes que opera en un proyecto museístico— generan controversia en un proceso inevitablemente complejo su resultado acaba reflejando, de una manera razonablemente precisa, su respuesta a una realidad humana, artística, y urbana. ¿No será acaso esta la contradicción que nos propone Rancière?

REFERENCIAS

- Berger, John: *El sentido de la vista*. Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- Berthault, Pierre-Gabriel: *Entrée triomphale des monuments des sciences et des arts en France; fête à ce sujet : les 9 et 10 thermidor an 6.me de la République*, [grabado], Paris, Girardet inv. & del., Berthault sculp. Bibliothèque Nationale de France, 1798.
- Bonnet, Frédéric: «Un Museion en transition», *Journal des Arts*, 423 (2014).
- Bogner, Dieter: «À l'intérieur de l'Endless House», en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, 222 (1999).
- EGMUS (European Group on Museum Statistics) Monika Hagedorn-Saupe; Axel Ermert (eds.). *A guide to European Museum Statistics*. Berlin: diciembre 2004.
- Le Corbusier; Boesiger, Willy (ed.): *Le Corbusier et Pierre Jeanneret : oeuvre complète*. Zurich, Les Éditions d'architecture, 1967.
- Fernández-Galiano, Luis: «Un pulpo de acero», en *Arquitectura Viva*, 24 (1992).
- Fiorin, Eugenia : *Progetto Venezia: Ca' Venier : III Mostra internazionale di architettura: la Biennale di Venezia / [redazione a cura di Eugenia Fiorin e Paolo Cimarosti]*. Venezia: Biennale di Venezia, Settore architettura, 1985.
- Frías, María Antonia: *Arquitectura y percepción: el Museo Guggenheim de Bilbao*. Pamplona, UN, 2001.
- Gómez Martínez, Javier: *Dos museologías : las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*. Gijón, Trea, 2006.
- Grupo Ferrovial S.A.: «El Museo Guggenheim Bilbao. Bilbao/España». *Informes de la Construcción*, vol. 49, 451 (1997).
- Guggenheim, Peggy: *Confesiones de una adicta al arte*. Barcelona, Editorial Lumen, 2002 [1960].
- Hautecourt, Louis: *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Paris, Éditions de la Nouvelle Revue française, 1920, 197. Citado en Le Pape, Yannick : «La querelle du décor: aspects et évolutions de l'architecture intérieure des musées», *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, 30 (2015).
- Hautecourt, Louis: «Architecture et organisation des musées», *Mouseion*, 23-24 (1933).
- Hoffmann, Detlef: «Problème d'une conception didactique du musée», en Desvallées, André (éd.): *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie I*, Mâcon, Éditions W., Savigny-le-Temple, MNES, 1992.
- Kimball, Fiske: «Quelques suggestions pour la construction et l'organisation d'un musée d'art», *Mouseion*, 11 (1930).
- Lorente, Jesús Pedro: «Colecciones museísticas de arte en espacios públicos portuarios». *Ábaco*, vol. 3, 27 (2018).
- Maderuelo, Javier: *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Madrid, Akal, 2008.
- Marx, Karl: *Manuscritos Económicos y Filosóficos*, 1844.
- Moneo, Rafael: *Inquietud teórica y estrategia proyectual : en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona, Actar, 2004.
- Montaner, Josep Maria: *Museos para el nuevo siglo = Museums for the new century*. Barcelona, Gili, 1995.

- Prat, Véronique: «L'islam en plein art», *Le Figaro*, 14 septembre 2012. En línea: <http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2012/09/14/03015-20120914ARTFIG00761-l-islam-en-plein-art.php?pagination=5>. [Recuperado el 08 de enero de 2022]
- Pevsner, Nikolaus. *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- Priestley, W. E. B.: «President's address. Museum Association. Bradford Conference», *The Museums Journal*, 2 (1902).
- Quetglas, Josep: *Pasado a limpio, I*. Girona: Pre-textos, 2002.
- Quetglas, Josep: *Pasado a limpio, II*. Valencia: Pre-Textos, 1999.
- Quinan, Jack: «Frank Lloyd Wright's Guggenheim Museum: A Historian's Report». *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 52, 4 (1993).
- Raebur, Ben (ed.): *The Solomon R. Guggenheim Foundation. Architect: Frank Lloyd Wright*. New York, Solomon R. Guggenheim Foundation & Horizon Press, 1960.
- Rancière, Jacques: *El espectador emancipado*. Ellago, Castellón, 2010.
- Shapira, Elana: «Kiesler's Imaging Exile in Guggenheim's Art of this Century Gallery and the New York Avant-garde Scene in the early 1940s», en Dogramaci, Burcu; Hetschold, Mareike; Karp Lugo, Laura; Lee, Rachel; Roth, Helene (eds.): *Arrival Cities. Migrating Artists and New Metropolitan Topographies in the 20th Century*. Leuven University Press, 2020.
- Tayeb, Monir; Austin, Michel: *The Héctor Berlioz website. Berlioz in London*, en <http://www.hberlioz.com/London/BL1851Exhibition.html>
- Watkin, David: «Frank Lloyd Wright and the Guggenheim Museum». *AA Files*, vol. Spring, 21 (1991).
- Wright, Frank Lloyd: *Autobiografía. 1867 - [1943]*. Madrid: El Croquis, 1998.
- Zevi, Bruno: «Il Guggenheim Museum», *Chronache di architettura. 1958-1960 Dall'Expo mondiale di Bruxelles all'inaugurazione di Brasilia*. Bari: Laterza, 1971.
- Zulaika, Joseba: *Crónica de una seducción: el museo Guggenheim Bilbao, Frank O. Gehry*. Madrid, Nerea, 1997.
- Archives of American Art*, en <https://www.aaa.si.edu/collections/letters-and-clippings-relating-to-solomon-r-guggenheim-museum-6380>
- Demography of London*, en http://en.m.wikipedia.org/wiki/Demographics_of_London
- First London International Exposition of 1851. World's first international exposition - a great success*, en <http://www.ndl.go.jp/exposition/e/s1/1851.html>
- «Luisa Caseti, marquesa y vagabunda», *The lost one*, Canal Arte, <https://www.arte.tv/es/videos/097371-006-A/luisa-casati-marquesa-y-vagabunda/>
- The Times*, 3 de julio de 2002.

ARQUITECTURA, INFRAESTRUCTURA CULTURAL Y PODER EN LOS AÑOS NOVENTA: EL CASO DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ARCHITECTURE, CULTURAL INFRASTRUCTURE AND POWER IN THE 90'S: THE CASE OF SANTIAGO DE COMPOSTELA

Santiago Rodríguez-Caramés¹

Recibido: 29/01/2022 · Aceptado: 30/03/2022

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.10.2022.32869>

Resumen

El optimismo de la arquitectura de los años noventa tiene su perfecto reflejo en Santiago de Compostela. Por un lado, el gobierno municipal de Xerardo Estévez hará una apuesta decidida por intervenciones contemporáneas en diálogo con la rica historia compostelana. Por otro lado, con Fraga como presidente de la Xunta, la marca «Xacobeo» reconvertirá la peregrinación en un modelo de turismo basado en nuevas referencias culturales y arquitectónicas. En este complejo proceso convergerán tanto la buena crítica de muchos arquitectos gallegos como la llegada de arquitectos foráneos como reclamos y marcas reconocibles. La creciente especialización de la ciudad como destino cultural, así como la paulatina espectacularización de la arquitectura, derivarán en el proyecto estrella del gobierno de Fraga, la Ciudad de la Cultura, un proyecto de Peter Eisenman que pretendía ser el referente de la Galicia del siglo XXI y establecer, en palabras del arquitecto, un «efecto Gaiás».

Palabras clave

Xacobeo; Santiago de Compostela; arquitectura estrella; infraestructura cultural; Ciudad de la Cultura

1. Universidade de Santiago de Compostela. C. e.: santi.r.carames@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4579-0558>

Esta investigación se realiza bajo financiación, a nivel individual, en el marco del programa de formación del profesorado universitario (FPU) del Ministerio de Universidades, en su convocatoria de 2017 (Referencia: FPU17/04668) y para el periodo 2018-2022. A nivel colectivo, el grupo de investigación al que pertenece el autor, GI-1510 Historia del Arte, de la Arquitectura y del Urbanismo (HAAYDU), ha sido financiado por el programa de Ayudas para la consolidación y estructuración de unidades de investigación competitivas, en la modalidad de Grupos de Potencial Crecimiento, otorgada por la Xunta de Galicia en su convocatoria de 2020 (Referencia: ED431B 2020/41) y para el periodo 2020-2022.

Abstract

Santiago de Compostela seems like an optimal reflection of the optimism that marked the architecture in the 90's. On the one hand, Xerardo Estévez's city government developed some contemporary architectures in dialogue with the story of the city. On the other hand, Galician president Fraga pushed the brand «Xacobeo» as a strategy to transform peregrination into a touristic framework based on new cultural and architectural references. Both Galician architects, who were being well considered by critics, and foreign architects participated in this complex process. As Compostela became a cultural destination, the increasing spectacularization of architecture played a major role. Peter Eisenman's City of Culture, fuelled by Fraga's government, was the culmination of this process. This project intended to be a benchmark for Galicia in the 21st Century and to establish, as the architect asserted, a «Gaiás effect».

Keywords

Xacobeo; Santiago de Compostela; Star Architecture; Cultural Infrastructure; City of Culture

.....

EL PAPEL SIMBÓLICO DE SANTIAGO DE COMPOSTELA Y LA CAPITALIDAD AUTONÓMICA

En Compostela, como gran referente simbólico del país gallego, las miradas hacia su patrimonio histórico-artístico han sido una constante², desde las reivindicaciones del galleguismo cultural y político hasta los usos dados por el nacionalcatolicismo franquista debido a su condición de ciudad apostólica. Precisamente, los años santos jacobeos³ ya habían sido potenciados durante la dictadura, momento en el que se acometieron algunas obras de interés en la ciudad⁴. Sin embargo, esta sensibilidad no la eximió de las presiones urbanísticas propias de la etapa desarrollista tardofranquista. Posteriormente, la ciudad acogería encuentros como el I Seminario Internacional de Arquitectura en Compostela (SIAC, 1976), con Aldo Rossi como figura central. Desde este momento, la necesidad de proteger y de buscar nuevas soluciones y usos para la ciudad histórica, cuyos marcos de protección estaban desbordados y ante el eventual reconocimiento de Santiago como capital autonómica, serán piezas básicas del debate⁵.

Esta condición sería confirmada con el Estatuto de Autonomía de Galicia de 1981. Así, en los años ochenta se comienza a gestar una reforma del Plan General de Ordenación Municipal y del Plan Especial de Protección, exigencia elevada al ser declarada la ciudad como Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1985. La necesidad de nuevas infraestructuras culturales y administrativas se traducirá en nuevas arquitecturas, pero también en reacondicionamiento de otras ya existentes, una sensibilidad que se muestra en dos de las primeras obras autonómicas: la sede del Valedor do Pobo —Defensor del Pueblo—, realizada por Iago Seara (1989) y, en



FIGURA 1. ANDRÉS REBOREDO, HEMICICLO DEL PARLAMENTO DE GALICIA (SANTIAGO DE COMPOSTELA). Fotografía del autor

2. Sobre la construcción histórica del imaginario de los cascos históricos de Galicia como proceso hacia su concepción como patrimonio, vid. Sánchez García, Jesús Ángel: «Miradas a los conjuntos históricos de Galicia. Antecedentes para la percepción del paisaje urbano como patrimonio», *Quintana: revista de estudos do Departamento de Historia da Arte*, 12 (2013), pp. 155-194.

3. Los años jubilares compostelanos, instituidos en el siglo XII por el papa Calixto II, se celebran cuando la festividad de Santiago Apóstol —25 de julio— coincide en domingo.

4. Las aportaciones de los años santos a la consolidación de la arquitectura moderna son tratadas por Río Vázquez, Antonio Santiago: «Los Años Santos Compostelanos y la recuperación de la modernidad en la arquitectura gallega (1948-1965)», *Quintana: revista de estudos do Departamento de Historia da Arte*, 14 (2015), pp. 215-227.

5. Como síntesis de la trayectoria de patrimonialización de la ciudad, véase Almuíña Díaz, Carlos: «Santiago de Compostela: 40 anos oficialmente protexido (teoría e práctica dunha política protectora)», en *Galicia. A destrución e a integración do patrimonio arquitectónico. III Xornadas de arquitectura galega*. Santiago de Compostela, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1981, pp. 68-79.

el solar contiguo, el Parlamento de Galicia (1988)⁶. Con relación a este último, se trata de una propuesta de Andrés Reboredo de reforma del antiguo cuartel de O Hórreo —originalmente Facultad de Veterinaria—, en cuyo claustro se dispone el espacio del hemiciclo, una intervención perfectamente adaptada a las dimensiones del edificio y caracterizada por la austeridad formal y el recuerdo abstracto de la arquitectura clásica (FIGURA 1). También en los ochenta comienzan a aparecer las primeras dotaciones culturales del periodo autonómico, entre las que cabría destacar el Auditorio de Galicia (1988), que Julio Cano Lasso realiza en el ámbito del Campus Norte universitario (FIGURA 2)⁷. Todos estos ejemplos son reflejo de cómo la arquitectura debía plasmar el nuevo poder autonómico, con fuertes implicaciones simbólicas.



FIGURA 2. JULIO CANO LASSO, AUDITORIO DE GALICIA (SANTIAGO DE COMPOSTELA). Fotografía del autor

En los años noventa, la ciudad profundizará en sus transformaciones urbanas gracias a dos factores. Por un lado, el nuevo ordenamiento municipal y las intervenciones sobre la ciudad histórica serán comandadas desde el gobierno

6. El concurso fue convocado en 1987, quedando finalizado el proyecto en 1989. Dado su anterior uso castrense, tras el levantamiento de los planos, el equipo dirigido por Reboredo procedió a la limpieza del inmueble, la sustitución de la cubierta y la selección de aquellos elementos que, bien por su nivel de conservación, bien por ser añadidos sobre el edificio original, debían ser eliminados. En paralelo a estas labores de rehabilitación, se construyó en el centro del patio el edificio del hemiciclo. Otras obras abordadas fueron la sustitución del frontón original y la instalación de una nueva verja de acero en el perímetro. Sobre el proyecto, véase Reboredo Santos, Manuel Andrés: «Memoria dunha obra», en *Adaptación do Cuartel do Hórreo para sede do Parlamento de Galicia*. Santiago de Compostela, Parlamento de Galicia, pp. 35-87.

7. Precisamente en parte del solar que había albergado su proyecto del Burgo de las Naciones (1964), realizado para la acogida de los peregrinos.

municipal con el arquitecto Xerardo Estévez como alcalde (1983-1986 y 1987-1998). Por otro lado, la creación de la marca «Xacobeo» durante el gobierno autonómico de Manuel Fraga (1990-2005) será un nuevo reclamo turístico para la ciudad y para Galicia como forma de expandir el fenómeno de la peregrinación más allá del hecho religioso. Alrededor de estos dos factores se seguirá desarrollando la nueva infraestructura cultural compostelana y permitirá la convivencia tanto de arquitectos gallegos consolidados como de profesionales foráneos cuya presencia se justifica en el creciente interés por contar con una constelación de arquitectos-estrella. El punto culminante de este proceso será la aparición de la Ciudad de la Cultura (en gallego, Cidade da Cultura) en el agitado tránsito al siglo XXI.

LOS NUEVOS PODERES PÚBLICOS Y LA ARQUITECTURA ESTRELLA

El periodo autonómico puso de manifiesto una nueva prevalencia de la iniciativa pública en la producción de arquitectura y en el desarrollo de los procesos urbanos, desde las iniciativas estatales hasta las autonómicas y municipales. Esta cuestión venía siendo debatida y reflexionada desde el ámbito profesional gallego, evidenciando en muchas ocasiones cierta desconfianza. Aunque la aparición de un nuevo marco competencial autonómico más sensible *a priori* a las características espaciales propias de Galicia⁸, las promociones arquitectónicas públicas se convertían en muchas ocasiones en herramientas políticas o partidistas. Pedro de Llano, por ejemplo, señalaba cuestiones como la voluntad de construir una imagen electoral a través de la arquitectura o la banalización de los resultados del proyecto debido a su capitalización publicitaria⁹. Para profundizar y poner en común estas problemáticas, en 1990 se celebró en Santiago el Congreso Internacional de Arquitectura Institucional (CIAI). Entre las cuestiones tratadas destacan las quejas hacia los procesos burocráticos, la falta de transparencia o la poca idoneidad de los concursos públicos o la necesidad de ofrecer respuestas perfectamente ajustadas a las condiciones materiales del país y como elementos definidores de la identidad gallega. Asimismo, como contrapartida a las grandes promociones arquitectónicas que comenzaban a gestarse, De Llano reivindicaba que los límites conceptuales de la arquitectura institucional iban más allá de las grandes obras monumentales, siendo las obras realistas y a pequeña escala las que mejor definían el espíritu de la época¹⁰. Entre los invitados estatales al CIAI, Luis Fernández-Galiano —con la mirada puesta en la Expo de Sevilla y los Juegos Olímpicos de Barcelona de 1992— se refería al creciente «faraonismo» de la arquitectura española de los ochenta y al

8. Seara Morales, Iago: «Arquitectura, segunda metade do XX», en *Galicia. Arte*, vol. XV. A Coruña: Hércules, 1993, pp. 448-449.

9. Llano Cabado, Pedro de: «Institucións, arquitectos e arquitectura», *Obradoiro*, 16 (1990), p. 17.

10. Llano Cabado, Pedro de: «A outra arquitectura», en *Congreso Internacional de Arquitectura Institucional. Actas*. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 1991, p. 24.

idilio existente entre el arquitecto y el promotor, una situación que veía inestable y con reservas¹¹.



FIGURA 3. ALDO ROSSI Y CÉSAR PORTELA, MUSEO DO MAR DE GALICIA (ALCABRE, VIGO). Fotografía del autor

Como ya se ha indicado, esta década sería testigo de la llegada de grandes profesionales foráneos, pero también de la consolidación de toda una generación de arquitectos gallegos que obtendrá el reconocimiento de la crítica. De esta forma, arquitectos como Manuel Gallego y César Portela realizarán algunas de sus mejores obras en el tránsito al nuevo milenio, siendo galardonados en 1997 y 2000, respectivamente, con el Premio Nacional de Arquitectura de España (PNAE), confirmación de la buena arquitectura que se venía realizando en Galicia en las décadas anteriores. Volviendo a la cuestión de la arquitectura elaborada por arquitectos foráneos, los *xacobeos* años noventa darán el impulso a proyectos de infraestructura cultural muy reconocidos por la crítica a lo largo del arco atlántico y donde convergen los dos universos —el de los arquitectos gallegos y los foráneos— que marcan el devenir de estas grandes apuestas: el Museo do Mar de Vigo (1992-2002) de Portela y Aldo Rossi (FIGURA 3); la Domus de A Coruña (1993-1995) de Portela con el japonés Arata Isozaki (FIGURA 4); y el también coruñés Museo de Belas Artes (1988-1995), con el que Gallego obtuvo el PNAE (FIGURA 5). Estos proyectos eran valorados positivamente por Iago Seara, quien reconocía la capacidad de estos arquitectos de asumir una metodología proyectual basada en la introspección del lugar¹².

11. Villalaín, Damián: «Un idilio amenazado», *La Voz de Galicia*, 16 de marzo de 1990, p. 35; y Fernández-Galiano, Luis: «Luis Fernández Galiano: 'En España la arquitectura es un arte tan subvencionado como la música o el teatro'», entrevista por Damián Villalaín, *La Voz de Galicia*, 17 de marzo de 1990, p. 44.

12. Seara, Iago: «Arquitectura, segunda...», p. 494.

De hecho, si bien los arquitectos percibían como potencialmente enriquecedoras las aportaciones de arquitectos estatales o internacionales, en las conclusiones del CIAI se manifiestan también algunas desconfianzas:

A intervención selectiva de prestixiosos creadores alleos ó noso ámbito cultural pode constituír un notable e positivo acontecemento para o desenvolvemento da nosa arquitectura potenciando ó mesmo tempo un enriquecedor debate no seo do noso panorama creativo. Fronte á tendencia cada vez máis acusada dos poderes públicos que os leva, na procura dun «plus de prestixio», á busca de arquitectos importados que as máis das veces chegan a ignora-lo medio cultural, xeográfico e mesmo climático no que actúan, esixímo-la corrección desta frívola tendencia¹³.



FIGURA 4. ARATA ISOZAKI Y CÉSAR PORTELA, DOMUS-CASA DO HOME (A CORUÑA). Fotografía del autor

En efecto, algunos proyectos infructuosos como la reforma de la fachada marítima de A Coruña de Ricardo Bofill (1985), que planteaba una gran escenografía clasicista de tintes posmodernos, ya habían alarmado sobre los peligros de la megalomanía de algunos dirigentes políticos, en este caso el alcalde Francisco Vázquez¹⁴. Bien es cierto que algunas arquitecturas, como el Museo do Mar de Vigo o el Centro Galego de Arte Contemporánea, reflejan las aportaciones de arquitectos con una dilatada relación y conocimiento de la realidad gallega¹⁵, es decir, Aldo Rossi y Álvaro Siza, respectivamente.

13. Consello da Cultura Galega: *Congreso Internacional de Arquitectura Institucional. Actas*. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 1991, p. 63.

14. El proyecto fue criticado desde el alumnado y el profesorado de la Escuela de Arquitectura de A Coruña. Como testimonio de esa crítica, véase González-Cebrián Tello, José: «Proyecto Bofill: la falacia mar-ciudad», *Boletín académico*, 6 (1987), pp. 4-11.

15. No es casualidad que Siza y Rossi abran el especial de *A&V Monografías* sobre arquitectura gallega, del que se hablará más adelante. Véanse Rossi, Aldo: «Un país singular: Galicia, mixtura y misterio», *A&V Monografías*, 41



FIGURA 5. MANUEL GALLEGO, MUSEO DE BELAS ARTES (A CORUÑA).
Fotografía del autor

De hecho, para Juan Corral, estos dos ejemplos, al tratarse de dos arquitectos muy vinculados a Galicia desde los setenta, no estarían tan vinculados a las prácticas consumistas globales¹⁶. Frente a ellos, otros proyectos surgirán en exclusiva como forma de legitimación política de los poderes públicos. Manuel Segade reflexionaba: «á hora de promover arquitectura os nosos mandatarios apelan ó principio de autoridade: se a polémica asoma nun proxecto ponse en funcionamento a maquinaria da propaganda institucional para lexitimar un implante foráneo», refiriéndose a la imposición de un arbitrio estético y primando la marca sobre la función de un «capricho megalómano de rexedores con ínfulas de perpetuarse na memoria colectiva»¹⁷. Esta disyuntiva entre las intervenciones arquitectónicas más «contenidas» y aquellas más abiertamente vinculadas a una marca definirán también el devenir de los procesos santiagueses.

EL FUROR XACOBEO, EL PLAN ESPECIAL Y LA TRANSFORMACIÓN DE SANTIAGO

Los procesos iniciados en Compostela en los años noventa, con el culmen de la Ciudad de la Cultura, son profundamente multifactoriales, integrando a los diferentes estamentos de los poderes públicos, arquitectos, crítica interna y externa y una tensión entre intereses políticos y los propios discursos arquitectónicos. Comenzando por Manuel Fraga, después de fracasar a nivel estatal, volverá a Galicia para gobernar la Xunta con amplias mayorías de 1990 a 2005. Su gobierno pretendió mostrar una Galicia con la mirada puesta hacia su historia y tradición, al tiempo que abierta al mundo y al progreso, un ideario resumido en su concepto de «autoidentificación»¹⁸. Fraga supo sacar provecho de los grandes

(1993), p. 5; y Siza, Álvaro: «De granito eterno. Viaje al otro lado del Miño», *A&V Monografías*, 41 (1993), p. 4.

16. Corral, Juan: «A presenza de arquitectos foráneos na actual paisaxe urbana galega», en *Galicia hoxe*. Santiago de Compostela, Consellería de Cultura e Comunicación Social, 1997, p. 115.

17. Segade Lodeiro, Manuel: «A política do canto das sereas: arquitectos foráneos en Galicia», *Interesarte*, 12 (2002), p. 48.

18. El concepto de «autoidentificación» fue desarrollado por Fraga como contrapartida al galleguismo nacionalista y soberanista de, fundamentalmente, las organizaciones políticas de izquierdas. Fraga se reapropia de ciertos discursos galleguistas históricos y los adapta a la coyuntura autonómica. Según él, partiendo del concepto

acontecimientos con los que España intentaba certificar su modernización y el abandono del gris periodo dictatorial. Así, la participación de Galicia en la Exposición Universal de Sevilla de 1992 tuvo explícitamente por objetivo la promoción del Año Santo Jacobeo de 1993¹⁹. José Antonio Franco Taboada concibió el pabellón gallego²⁰, hoy reconstruido en el barrio compostelano de San Lázaro (FIGURA 6)²¹, como un templo hípetro abierto al lago y muy próximo al pabellón español²².



FIGURA 6. JOSÉ ANTONIO FRANCO TABOADA, PABELLÓN DE GALICIA DE LA EXPO EN SU UBICACIÓN ACTUAL. Fotografía del autor

hegeliano de *Aufhebung*, que define como la subsunción e integración sin desaparición de un grupo social en otro mayor, el Estado Autonómico debe garantizar el derecho a la autoidentificación regional, provincial, comarcal, municipal y parroquial sin renunciar a participar de un proyecto común estatal y europeo. Cfr. Fraga Iribarne, Manuel: *Da acción ó pensamento*. Vigo, Ir Indo, 1993, pp. 31-32.

19. Además, se pretendía dar a conocer la cultura gallega, la importancia del Camino de Santiago y la relevancia de Galicia en 1492, habiendo sido Baiona el primer lugar que supo de la llegada a América, efemérides que se conmemoraba en la «Expo». Fraga, en la colocación de la primera piedra, afirmaba que en el pabellón estarían «representadas la Galicia tradicional, la del futuro y la americana», aludiendo a la emigración a América como hecho totémico de la historia gallega reciente. Casal, César: «La Galicia tradicional, del futuro y la americana estarán en la Expo», *La Voz de Galicia*, 20 de diciembre de 1990, p. 28.

20. Franco Taboada, José Antonio: «Pavillón de Galicia na Expo'92», *Obradoiro*, 18 (1990), pp. 4-7; y Franco Taboada, José Antonio: «Un pavillón moderno e plurifuncional», *Abesana: revista galega da Expo '92*, 0 (1990), pp. 14-16.

21. Precisamente se exigía un ágil montaje y transportabilidad. Este espacio polivalente integraba materiales tradicionales y modernas, con una gran escalinata a la manera de las «antiguas ciudades gallegas», con muros de piedra y un zócalo que «quiere recordar las raíces históricas de Galicia sobre el que se eleva un prisma de acero y cristal, imagen tecnológica del futuro al que se dirige sin vacilar Galicia. En Comisionado Director do V Centenario: *Pavillón de Galicia. Expo '92*. Santiago, Comisionado Director do V Centenario, 1992, p. 36.

22. En el concurso del pabellón español aparecen nombres gallegos o vinculados a Galicia, como Portela, Molezún o Corrales. Finalmente sería el estudio de Cano Lasso el encargado del proyecto, cuyo uso de formas geométricas puras y su dominio sobre el lago de La Cartuja recuerdan mucho al Auditorio de Galicia, donde los volúmenes recaen también sobre un lago.

El Xacobeo será una de las muchas confirmaciones del buen estado de salud de la arquitectura gallega²³, poco a poco reconocida tanto dentro como fuera de Galicia. Será quizá Luis Fernández-Galiano, a través de sus columnas en *El País* y las revistas de su grupo Arquitectura Viva, uno de los críticos más atentos a las contingencias de una Galicia que estaba «de moda» en las vísperas del Xacobeo. Precisamente, lo jacobeo será un elemento muy reconocible con Galicia, su arquitectura y su dinamismo²⁴. Así, el especial «Galicia Jacobea» de *A&V Monografías* (nº 41, 1993) recoge algunas de las principales obras tanto compostelanas como gallegas realizadas en este momento. Dos años después, la revista hermana, *Arquitectura Viva*, repasa en un nuevo monográfico, «Extremo atlántico», algunas obras de las principales voces de la arquitectura gallega del momento, como Noguerol y Díez, Alfonso Penela, Gallego y Portela.

En Santiago, el Xacobeo dio un impulso definitivo a la transformación de la ciudad bajo la estrategia «Compostela 93-99», es decir, entre los años santos de 1993 y 1999. Como se viene diciendo, esta transformación tenía como una de sus piezas angulares la conservación del casco histórico y su adaptación a los nuevos tiempos y usos. La presencia del arquitecto Xerardo Estévez como alcalde o la creación del Consorcio da Cidade de Santiago aportaron una sensibilidad fundamental para encaminar estos procesos²⁵. Así, la revisión del Plan General de Ordenación Urbana (1988-1989) y el celebrado Plan Especial de Protección y Rehabilitación de la Ciudad Histórica (1989-1994)²⁶ adaptan la ciudad a la nueva contingencia definida por el paulatino aumento de la población en las décadas anteriores, la creación de nuevos barrios, la implementación perimetral de las nuevas administraciones, un Ensanche sobredensificado y un carácter policéntrico incompleto²⁷. Este plan fue redactado por la Oficina de Planeamiento, con un equipo compuesto por Juan Luis Dalda Escudero, Enrique Bardají Álvarez, Alfonso Díaz y el economista Ánxel Viña Carregal, así como Josef Paul Kleihues, arquitecto de renombre internacional ya presente en el SIAC de 1976 y que contribuirá con su proyecto de pabellón polideportivo de San Clemente. Este equipo rediseñará completamente las infraestructuras viarias para descongestionar el tráfico del centro y dar cohesión a las diferentes zonas de la ciudad, tanto las urbanas como el fundamental mundo suburbano y rural del término municipal. Este marco servirá para continuar el desarrollo de la nueva infraestructura cultural y la conversión de la ciudad en un destino turístico cultural derivado de la marca «Xacobeo», una fase en la que la arquitectura y sus grandes

23. En la crítica estatal, Ruiz Cabrero afirma que el Xacobeo 93 supuso la explosión definitiva para la arquitectura gallega. Ruiz Cabrero, Gabriel: *El Moderno en España: arquitectura 1948-2000*. Sevilla, Tanais, 2001, p. 87.

24. Fernández-Galiano, Luis: «Marea jacobea: Galicia, bajo los focos del año jubilar», *El País*, 22 de enero de 1993.

25. En efecto, Xerardo Estévez tiene una dilatada experiencia en producción científica y divulgativa. Destacamos, entre otras muchas, Estévez Fernández, Xerardo: «Opinión y práctica en la ciudad histórica», *Quintana: revista de estudos do Departamento de Historia da Arte*, 3 (2004), pp. 25-44.

26. Como ejemplos de su impacto estatal e internacional, citamos los dos monográficos de *Informes de la construcción* (nºs 438 y 439, 1995) y su aparición en *Casabella* (nº 618, 1994).

27. Para los detalles del plan, véase Dalda Escudero, Juan Luis, & Viña Carregal, Ánxel: «La transformación urbana de la ciudad histórica de Santiago de Compostela», en Martí, Carlos (ed.): *Santiago de Compostela: la ciudad histórica como presente*. Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 1995, pp. 202-227.

nombres tomarán un papel determinante. Justo Isasi sintetizaba así los desafíos a los que se enfrentaba Santiago:

La tarea de convertir Santiago en una ciudad moderna plantea todas las cuestiones de entendimiento de un casco histórico y monumental, singular y atrasado, y no pocas cuestiones de política local y de economía territorial; suficiente para poner a prueba la capacidad de la Autonomía, quizá con menos publicidad que en Sevilla o Barcelona, pero no con menor riesgo y necesidad de acierto²⁸.

Aquí se inscribe una de las facetas más trascendentales del Plan Especial con relación a la tensión tradición-modernidad y la necesidad de nuevos referentes contemporáneos: el Proyecto Urbano, redactado por Kleihues. El alemán estaba consolidado a nivel europeo como uno de los más vanguardistas teóricos en urbanismo y patrimonio, siendo director del Internationale Bauausstellung (IBA) de Berlín (1984-1987). El IBA había sido una de las experiencias más estimulantes de la práctica urbana de los años ochenta, un plan de nueva construcción en diferentes zonas de Berlín Occidental con propuestas estilística y programáticamente variadas de algunos de los mejores arquitectos del momento, como Siza, Rossi²⁹ o Ungers. En Compostela, la idea básica era proyectar con clara vocación de modernidad, con posibilidad de experimentar dialécticamente con la memoria de la ciudad, sin renunciar a ella y siguiendo una renovación urbana cautelosa, premisas sintetizadas bajo el concepto de «reconstrucción crítica»³⁰.

Las propuestas arquitectónicas se disponían tanto en las proximidades de la *améndoa* —del gallego ‘almendra’, forma que define la antigua ciudad amurallada— como en los barrios antaño periféricos y que mantenían su estructura de *rueiro*, es decir, articulados con base a una arteria principal y que, además, actuaban como entrada en la ciudad de alguno de los caminos de Santiago. Los arquitectos estatales e internacionales intentarán reflejar estas sensibilidades.



FIGURA 7. JOHN HEJDUK, CENTRO SOCIOCULTURAL DE A TRISCA (SANTIAGO DE COMPOSTELA). Fotografía del autor

28. Isasi, Justo: «Hacer lo nuevo con lo viejo: las obras del Santiago jacobeo», *A&V Monografías*, 41 (1993), p. 16.

29. Sin embargo, Kleihues no contará con Rossi en Santiago, a pesar de la estrecha relación del italiano con la ciudad. De hecho, se opondrá en este tiempo frontalmente al ideario *rossiano*. Kleihues, Josef Paul: «Urbanismo es recuerdo. Reflexiones en torno a la reconstrucción crítica», en Martí, Carlos (ed.): *Santiago de Compostela: la ciudad histórica como presente*. Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 1995, p. 147.

30. «La reconstrucción crítica no intenta meramente huir de la consciencia de la crisis para refugiarse resignadamente en el mundo intacto, sino, en oposición constructiva a la unidad clásica, reforzar la vigorosa peculiaridad de las partes como partes de un todo vivo». En *Idem*, p. 148.

John Hejduk, por ejemplo, proyectó un invernadero botánico para el parque de Belvís concebido como una abstracción de las torres de la fachada del Obradoiro de la catedral. Aunque las torres botánicas serían construidas póstumamente en la Cidade da Cultura, Hejduk tendría una segunda oportunidad con el centro sociocultural de A Trisca (FIGURA 7), un edificio estilo *flatiron* que se ajustaba a un pequeño solar situado precisamente tras el convento de Belvís. Giorgio Grassi con la escuela «Raíña Fabiola» (FIGURA 8) o Vittorio Lampugnani con las viviendas en el Campo das Hortas trajeron al Plan Especial los ecos estilísticos de la *Tendenza italiana*. Los catalanes Helio Piñón y Albert Viaplana, con la reestructuración de la avenida Xoán XXIII (FIGURA 9), humanizaban una zona «rota» por la apertura de este vial en los años sesenta y «escondían» los servicios de aparcamiento y autobuses bajo una calzada cubierta por una cubrición cuya altura disminuye según se acerca al conjunto monumental, adaptándose paisajísticamente a la estructura urbana³¹.



FIGURA 8. GIORGIO GRASSI, ESCUELA INFANTIL «RAÍÑA FABIOLA» (SANTIAGO DE COMPOSTELA). Fotografía del autor

Sin embargo, en lo que respecta a arquitectura cultural propiamente dicha, merecen especial atención el Centro Galego de Arte Contemporánea y el parque de Bonaval, largamente celebrados por la crítica. El antiguo convento de San Domingos había sufrido un paulatino deterioro desde la desamortización de Mendizábal. El proyecto de rehabilitación de los jardines conventuales (FIGURA 10), las huertas y el cementerio corrió a cargo de la paisajista Isabel Aguirre y Álvaro Siza, que concibieron este nuevo espacio público bajo la premisa de una intervención mínima. Así, se añaden la vegetación y los



FIGURA 9. ALBERT VIAPLANA Y HELIO PIÑÓN, REACONDICIONAMIENTO DE LA AVENIDA XOÁN XXIII (SANTIAGO DE COMPOSTELA). Fotografía del autor

31. Las descripciones de todos estos proyectos acompañan al citado texto de Kleihues en Martí, Carlos (ed.): *Santiago de Compostela: la ciudad histórica como presente*. Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 1995. Asimismo, véase, como contexto de todas estas arquitecturas en la gestión y la creación del imaginario patrimonial de la ciudad a lo largo del siglo XX, Monterroso Montero, Juan Manuel: «El Centro Histórico. La creación de una conciencia cultural. El caso de Santiago de Compostela», en *Actas do Seminário Centros Históricos: Passado e Presente*. Porto, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 2011, pp. 39-69.

hitos estrictamente necesarios y se respetan todos los restos conservados, por pequeños que fuesen: «Fuimos encontrando y desenterrando canales de granito, restos de tubos carcomidos, caminos de agua, minas, fuentes, escalones enterrados hace mucho tiempo, y capiteles de algún convento desaparecido»³². En el CGAC (FIGURA 11), Siza recoge los estímulos espaciales del parque, el descenso de los caminos en zigzag, que se transmiten al interior de una construcción integrada por dos bloques. Con un carácter austero, el recubrimiento exterior con granito no lo eximió de polémicas por su contraste con el barroquismo de la fachada del vecino convento de San Domingos. Siguiendo la línea del Auditorio de Galicia, el CGAC ponía de manifiesto una dotación responsable de nueva infraestructura cultural para la ciudad, al tiempo que se acompañaba de un nombre relevante del panorama internacional. Además, fuera ya del ámbito del Proyecto Urbano, la Universidade de Santiago de Compostela contaría con Siza para uno de sus nuevos centros del Campus Norte, la Facultad de Ciencias de la Información (1995), vecina de otra de las grandes apuestas de la institución universitaria compostelana por la arquitectura contemporánea: la Facultad de Filología (1988) de Alberto Noguero y Pilar Díez³³.



FIGURA 10. ISABEL AGUIRRE Y ÁLVARO SIZA, PARQUE DE BONAVAL (SANTIAGO DE COMPOSTELA). Fotografía del autor



FIGURA 11. ÁLVARO SIZA, CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA. A LA DERECHA, FACHADA DEL CONVENTO DE SAN DOMINGOS DE BONAVAL (SANTIAGO DE COMPOSTELA). Fotografía del autor

En definitiva, las propuestas del Proyecto Urbano representan muy dispares concepciones de la tipología arquitectónica y su implantación en un espacio urbano con mucha identidad. A pesar de las valoraciones positivas y de una generalizada colaboración fructífera entre los gobiernos municipal y autonómico, lo cierto es que estas arquitecturas no estuvieron exentas de polémicas y de debates alrededor del factor arquitecto-estrella. Por ejemplo, el propio Kleihues había proyectado dentro del plan un pabellón en San Clemente (FIGURA 12), punto intermedio entre la Alameda compostelana y la fachada occidental de la ciudad histórica y, por

32. Siza, Álvaro: «De granito eterno...», p. 4.

33. Sobre la nueva arquitectura construida en la Universidade de Santiago de Compostela en esta época, véase el catálogo Universidade de Santiago de Compostela: *Arquitecturas recentes da Universidade de Santiago (1990-1994)*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1994.

consecuente, zona de gran potencia paisajística. Ya en su intervención en el CIAI de 1990, Kleihues defendía que los críticos no habían «criticado bien» su edificio³⁴. En 1993, y aunque el proyecto del alemán se enterraba en buena parte bajo tierra, la Comisión de Patrimonio obligó a detener las obras por exceder el pabellón en tres metros la altura permitida. En este contexto multifactorial, las discusiones entre las instituciones autonómica y municipal convirtieron esta polémica en un campo de ataques bidireccionales. Fraga, por ejemplo, afirmaba que el edificio «estropeaba la vista», contraponiéndolo al CGAC, mientras que el alcalde Estévez reivindicaba un «debate arquitectónico» alrededor de la «lección de arquitectura» de Kleihues y denunciaba el doble rasero de la Xunta, cuyas obras en el Camino de Santiago y en el centro de peregrinos de Monte do Gozo también estaban recibiendo muchas críticas. La defensa de Kleihues por parte de Estévez sirvió como pretexto para dibujar la personalidad del regidor municipal como un político elitista que relegaba a un segundo plano las necesidades cotidianas frente al discurso arquitectónico intelectual³⁵. A pesar de que las arquitecturas del Plan Especial reflejaban una gran sensibilidad por la ciudad histórica, se planteaba la misma cuestión que en proyectos de más calibre: ¿hasta qué punto el discurso arquitectónico se puede justificar en sí mismo?



FIGURA 12. JOSEF PAUL KLEIHUES, POLIDEPORTIVO DE SAN CLEMENTE (SANTIAGO DE COMPOSTELA). Fotografía del autor

34. Casal, César: «Kleihues cuestiona las críticas negativas a su proyecto en San Clemente», *La Voz de Galicia*, 16 de marzo de 1990, p. 45.

35. Además, algunas críticas señalaban a Estévez como destructor de la ciudad. Entre estas críticas, algunas con argumentos excesivos e incluso absurdos, destacan Romero, Santiago, & Pereiro, Xosé Manuel: «El barón rampante», *La Voz de Galicia*, 21 de marzo de 1993, pp. 1-11; Álvarez Pousa, Luís: «Intervencións en Compostela», *La Voz de Galicia*, 4 de abril de 1993, p. 32; y Ares, Rafael: «Borrón y piedra nueva», *La Voz de Galicia*, 15 de agosto de 1993, p. XI.

Pero más allá del centro histórico y estas intervenciones sensibles al fuerte contexto histórico, Santiago de Compostela fue también escenario para ensoñaciones constructivas de mayor calibre e impacto visual capitaneadas por la cúpula del *star system*. En este sentido, el estudio de Norman Foster diseña una torre de telecomunicaciones para el monte Pedroso³⁶. Este monte mantiene un fuerte diálogo con la ciudad histórica por su posición enfrentada al oeste de ésta, es decir, tras la zona menos urbanizada de la ciudad y la más blindada en el Plan Especial, ya que preserva, de una forma más genuina, las tradicionales estructuras suburbanas. Este proyecto quedaría, como muchos otros, en el papel, aunque es quizá el que mejor anticipa el creciente interés en proveer a Santiago de una arquitectura singular, profundamente destacada y característica del papel de la ciudad en el tránsito al nuevo milenio.

«QUERÍAMOS UN EISENMAN»: ¿UN «EFECTO GAIÁS»?

Parafraseando el título del ensayo *Queríamos un Calatrava* (2016) de Llàtzer Moix, quien ha estudiado los fenómenos de espectacularización arquitectónica de fin de siglo en España, el gran estallido de esta tendencia en Galicia se traduciría en «queríamos un Eisenman». Al neoyorquino Peter Eisenman, otrora miembro de llamado grupo *The New York Five*, se debe el proyecto que cerraría esta agitada etapa: la Cidade da Cultura de Galicia (de ahora en adelante, CdC). Situada en el Monte Gaiás, la CdC fue el proyecto estelar del mandato de Fraga Iribarne. Deseoso de dotar a Galicia de una —aún— mayor infraestructura cultural, el gobierno de la Xunta convocó un concurso internacional de ideas, que presentó una selección final de doce arquitectos de prestigio internacional y estatal: los gallegos César Portela y Manuel Gallego, Juan Navarro Baldeweg, Ricardo Bofill, Daniel Libeskind, Annette Gigon y Mike Guyer, Steve Holl, Rem Koolhaas, Jean Nouvel, Dominique Perrault y Peter Eisenman, así como Santiago Calatrava, quien se retiró antes de la deliberación final.

El concurso de ideas es convocado en 1999³⁷, año *xacobeo* y en la antesala de la capitalidad europea de la cultura de Santiago del año 2000. En el pliego de bases se especificaban las condiciones técnicas y presupuestarias, así como una poética descripción de las intenciones del proyecto a realizar. La CdC, como se reconoce en este documento, era concebida como un espacio multifuncional, una apuesta por la tendencia reciente a promover organismos culturales y arquitectónicos complejos —que en España contaba ya con el ejemplo prototípico de la Ciutat de les Arts i les

36. Foster and Partners: «Nueva instalación de telecomunicaciones». *Informes de la Construcción* XLVII, 439 (1995), pp. 25-39. DOI: 10.3989/ic.1995.v47.i439.1052.

37. Sobre el concurso de ideas, vid. Caridad Yáñez, Eduardo, & Fernández-Gago Longueira, Paula: «Los concursos para la Casa de la Ópera de Sídney y para la Ciudad de la Cultura de Santiago: coincidencias con medio siglo de diferencia», *XIV Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica: Concursos de Arquitectura, Porto, 2012*, Valladolid-Lisboa, Universidad de Valladolid-Universidade Lusíada, 2012, pp. 795-800; y García Hípola, Mayka, & García Hípola, Ricardo: «Peter Eisenman y el concurso de la Ciudad de la Cultura de Galicia de 1999», *XIV Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica: Concursos de Arquitectura, Porto, 2010*, Valladolid-Lisboa, Universidad de Valladolid-Universidade Lusíada, 2012, pp. 833-838.

Ciències de Valencia—, escapando de la anterior tendencia a especializar las instituciones culturales³⁸. El lugar escogido para la construcción de este complejo era el Monte Gaiás (FIGURA 13), una redondeada colina en las proximidades del centro urbano y separada de la zona histórica por la vaguada del río Sar en dirección sureste. El pliego de bases reivindicaba un proyecto que recogiese «la herencia de una Galicia bimilenaria» y construyese «la Galicia del tercer milenio». En este sentido, abundan las referencias a la Compostela histórica, reconociéndose la voluntad de crear «un nuevo Obradoiro, como un lugar para la convivencia pública, para el intercambio de conocimientos y para la asunción de las vanguardias del diseño», algo «que provoque el interés ciudadano y la atención internacional desde la propia presentación. Se pretende que sea un símbolo de la Galicia del tercer milenio, una continuidad de nuestro entorno románico y barroco»³⁹. Dicho de otra forma, la CdC retomaba las ideas arquitectónicas que se venían dando en Compostela en la década *xacobeá*: una mirada continua a su pasado y memoria cultural y arquitectónica y una proyección hacia el exterior bajo la máxima de una arquitectura estelar, componentes llevados a las últimas consecuencias. El proyecto escogido llegaba a las páginas de revistas estatales y a la crítica internacional⁴⁰.



FIGURA 13. PETER EISENMAN, CIUDAD DE LA CULTURA. VISTA DE LA BIBLIOTECA Y ARCHIVO DE GALICIA. Fotografía del autor

38. De hecho, el pliego lleva el origen de estas grandes infraestructuras a la Biblioteca de Alejandría, cuyo *museion* era un lugar para el estudio del arte y la naturaleza. Fundación Cidade da Cultura: *Cidade da Cultura de Galicia: prego de bases*. Santiago, Fundación Cidade da Cultura, 1999, p. 7.

39. *Idem*, p. 13.

40. Veáanse *Arquitectura* (nº 338, 1999), *A&V Monografías* (nº 41, 1993), *Arquitectura Viva* (nº 67, 1999; nº 88, 2003), *Doela* (nº 0, 2000), *El País* (3/5/2003), *Obradoiro* (nº 31, 2005) o el especial de *Future architectures* (nº 19, 2010). Asimismo, el historiador William Curtis y el crítico David Cohn han tratado el proyecto en importantes revistas internacionales, como *World Architecture* (nº 79 y 81, 1999) y *Architectural Record* (octubre de 1999) el primero, y *Architectural Review* (nº 1364, 2010) el segundo.

La CdC se sumó, como en muchos otros lugares del Estado en estos años de bonanza y optimismo económico, a la tendencia de erigir arquitecturas con la capacidad transformadora de una ciudad que tuvo el Museo Guggenheim de Bilbao. El llamado «efecto Guggenheim» fue tomado como ejemplo para otros grandes proyectos. Así, en 2007, Eisenman se referiría al «efecto Gaiás»⁴¹ que generaría la CdC. Con todo, este «efecto Gaiás» no deja de ser un concepto sin contenido cuya única función es homologar su proyecto a un ejemplo reciente de éxito arquitectónico, más si se tiene en cuenta que en ese momento ya existía una larga sombra de sospecha alrededor del Gaiás. Dicho de otra manera, se trata de una forma de autojustificación. Resulta obvio que no ha existido un «efecto Gaiás» comparable al bilbaíno, aunque es profundamente interesante explorar algunos conceptos del «efecto Guggenheim», tal como fue definido por Iñaki Esteban, con relación a la CdC, pudiendo encontrar semejanzas y diferencias.

Por un lado, una similitud existente entre el Guggenheim y la CdC, donde son indudables las perspectivas ideológicas que lo han amparado, es la vinculación a las motivaciones extraculturales articuladas alrededor del concepto «ornamento», es decir, la necesidad de crear una imagen que trascendiese el puro uso cultural para convertirse en símbolo y producto turístico⁴², aunque, como se verá a continuación, esta condición de «ornamento» es más limitada en la CdC. Además, en este sentido, de la misma forma que el Guggenheim pretendía ser una convergencia entre el universalismo y la cultura vasca⁴³, la CdC se erigiría como punto de encuentro entre la Galicia milenaria y la Galicia contemporánea. Por otro lado, las diferencias se hacen evidentes al abordar los resultados, éxito y proyección internacional de la CdC, así como el propio concepto inicial. Frente al Guggenheim como museo, la CdC pretendía ser un complejo multifuncional, dotado de diferentes infraestructuras. Este concepto, inabarcable y descontrolado, unido a los cambios políticos y la crisis financiera de 2008, fue el inicio de las problemáticas.

Pero si existe una diferencia fundamental entre ambos proyectos es en relación con el otro concepto fundamental empleado por Esteban: el «espacio basura» de Rem Koolhaas. Mientras que en Bilbao se escogió un espacio degradado fruto de la reconversión industrial de la ría, que se dinamiza gracias a la ilusión generada por el ornamento⁴⁴, la CdC se construye en una colina en las afueras, un espacio natural que no había participado de los procesos de cambio urbanístico históricos de la ciudad y donde el impacto paisajístico adquiere más altas dimensiones. Esto también atañe a una de las dimensiones del «ornamento» definido por Esteban, esto es, la urbanística. Aunque Esteban indica que ya había otros elementos de dinamización previos, como el metro de Foster, la función ornamental del Guggenheim es mucho más potente, al haberse convertido en una imagen reconocible y reproducible en souvenirs. En Santiago de Compostela, más allá de la menor relevancia en

41. «Eisenman compara el Gaiás con el Partenón de Atenas y El Escorial», *El Correo Gallego*, 16 de noviembre de 2007.

42. Esteban, Iñaki: *El efecto Guggenheim: del ornamento al espacio basura*. Barcelona, Anagrama, 2007, p. 17.

43. *Idem*, pp. 111 y ss.

44. *Idem*, p. 40.

la transformación urbanística de la ciudad, la función ornamental de la CdC también se desdibuja al entrar en conflicto con los símbolos ya existentes en la ciudad, especialmente la catedral. De esta manera, la CdC participaría, junto al ya turistificado centro histórico⁴⁵, de la voluntad de Fraga en convertir Santiago en un fenómeno turístico global. Esto era intuido por Iñaki Esteban en una entrevista de la revista gallega *Tempos novos*:

Non coñezo ben o proxecto da Cidade da Cultura. Si que vexo que se escolleu o esquema de elixir arquitecto importante, de darlle unha aparencia e de ser dalgunha maneira complementario coa imaxe da catedral de Santiago. Mais non sei en que medida eses equipamentos culturais se fan en vista aos cidadáns de Santiago ou en base a outras cousas, en fin, descoñezo un pouco estes extremos⁴⁶.

En definitiva, frente a Bilbao, Santiago no solo no era una ciudad industrial degradada, sino un nuevo centro administrativo y una ciudad con abundantes y nuevos recursos culturales perfectamente adaptados a las potenciales demandas y consumo ciudadanos. Esto era señalado precisamente por Xerardo Estévez, quien se desmarcaba completamente de este proyecto, poniéndose de relieve el carácter innecesario y personalista que marcó a esta infraestructura desde su concepción. En otras palabras, la gestación de la CdC y su gestión posterior generaban una situación de competitividad desigual no solo con las propias infraestructuras culturales realizadas desde los ochenta, sino también con el rico patrimonio histórico que atesora la ciudad⁴⁷, como se viene indicando.

LA FORMA SOBRE LA FUNCIÓN: LA VENERA Y LA REIFICACIÓN DEL OBJETO ARQUITECTÓNICO

Como se viene afirmando, el proceso que ha vivido la CdC durante veinte años, desde la colocación de la primera piedra en 2001 hasta la actualidad, certifica en buena parte que el conflicto ocasionado no se ha debido solo a una mala gestión política, sino a la sinergia entre ésta y el *laissez-faire* creativo del que ha dispuesto Eisenman. En 2007, *La Voz de Galicia* sacó a la luz un documento del fallo del concurso de 1999 en el que uno de los miembros del jurado, Wilfried Wang, alertaba que el proyecto, tal y como estaba planteado, presentaba un gran riesgo de sobrecostes⁴⁸. En efecto,

45. Esta comparativa entre la catedral y la CdC ha sido abordada por Bermúdez, Silvia: «Santiago de Compostela and the Spatial Articulation of Power: From the Cathedral to the Cidade da Cultura», *Abriu: estudos de textualidade do Brasil, Galicia e Portugal*, 7 (2018), pp. 47-58. DOI: 10.1344/abriuzo18.7.2

46. Esteban, Iñaki: «O efecto Guggenheim produce o enriquecemento dos ricos», entrevista por Belén Puñal, *Tempos novos*, 147 (2009), p. 90.

47. Esta tendencia a concebir arquitecturas como una nueva suerte de patrimonio contemporáneo en urbes con un sustancial patrimonio histórico ya existente ha sido estudiada por Campesino Fernández, Antonio-José: «El patrimonio 'estrella' del siglo XXI en las viejas ciudades históricas: la competitividad cultural», en *Ciudades históricas: conservación y desarrollo*. Madrid, Fundación Argentaria, Visor Dis, 2000, pp. 35-43.

48. Cheda, Manuel: «Un experto alertó a la Xunta en 1999 de un 'serio' sobrecoste de las obras», *La Voz de Galicia*, 28 de agosto de 2007, p. 3.

el presupuesto original se ha casi cuadruplicado, además de que los plazos no se han cumplido y se ha debido renunciar a dos de los edificios originales.

Wang denunciaba presiones políticas y cargaba contra otros miembros del jurado —especialmente contra Fernández-Galiano—, además de evidenciar cómo Eisenman tenía muy poco desarrollados algunos de los elementos del proyecto⁴⁹. Como ya se ha adelantado, todo ello deja entrever lo que primeramente fue una crítica marginalizada y que, especialmente con el advenimiento de la crisis económica de 2008, se convirtió en un clamor popular: el proyecto respondía a unos intereses muy personales del gobierno de Fraga y de su propia figura. En una de las entrevistas más duras a las que se enfrentó, en la revista *Tempos novos* (nº 48, 2001), Eisenman se refiere a Fraga Iribarne como «patrón don Manuel» y reconoce su «pasión» por realizar un gran proyecto con el que ser recordado, un proyecto que se alejase de una concepción nacionalista de Galicia, muy en consonancia con el pensamiento fraguista:

Con este edificio Fraga está a escribir parte da súa historia, a historia de Manuel Fraga Iribarne, o home que mediou entre a esquerda e a dereita... e trouxo a esta terra unha nova idea do que esta terra podería chegar a ser. É a súa idea, en solitario. E está moi contento de que o noso proxecto fose o elixido, porque é unha obra que emerxe da propia terra galega, do seu chan. Non é un espírito patriótico ou nacionalista, senón un espírito de cambio e crecemento. E penso que os nosos edificios representan esa idea⁵⁰.

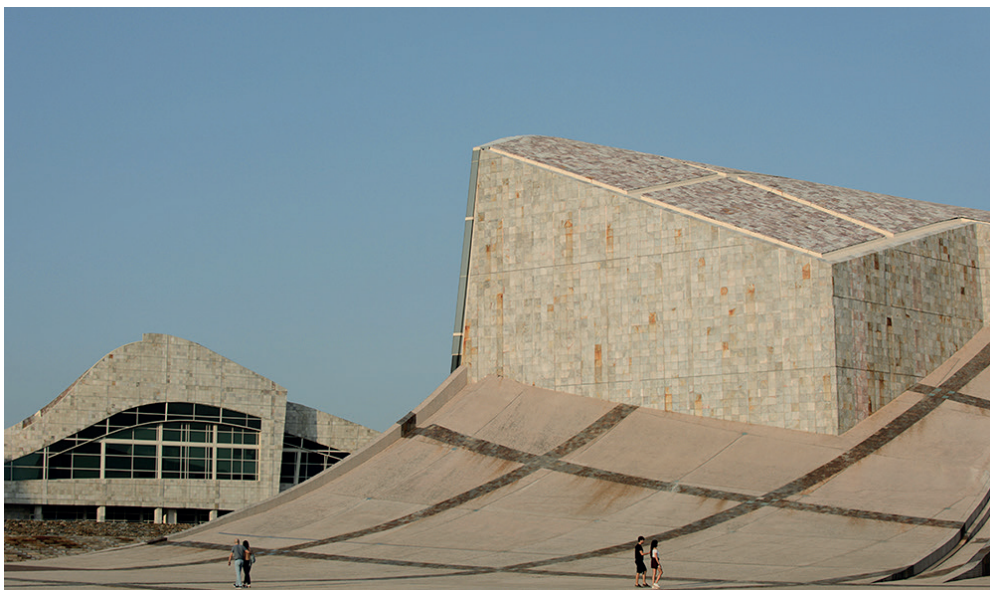


FIGURA 14. PETER EISENMAN, CIUDAD DE LA CULTURA. A LA IZQUIERDA AL FONDO, MUSEO-CENTRO GAIÁS; A LA DERECHA, BIBLIOTECA Y ARCHIVO DE GALICIA. Fotografía del autor

49. *Ibidem*; y Wang, Wilfried: «Un ignorante habría detectado los excesos del proyecto de Eisenman», entrevista por Manuel Cheda, *La Voz de Galicia*, 29 de agosto de 2007, p. 4.

50. Eisenman, Peter: «Peter Eisenman, o cerebro americano», entrevista por Carlos Seoane, Belén Puñal & Fernando Seoane, *Tempos novos*, 48 (2001), p. 45.

Eisenman, que venía desde hacía años desarrollando una plástica deconstructivista en su arquitectura, fruto de su relación con Jacques Derrida⁵¹, proyecta cuatro lenguas sinuosas presuntamente basadas en la topografía del lugar y que reproducen las principales *rúas* de la ciudad histórica —*rúa* do Franco, do Vilar, Rúa Nova y do Preguntoiro—, con un recuerdo alejado de los típicos soportales de esta zona de la ciudad⁵². Sobre éstas, Eisenman superpone la forma de la *vieira*⁵³, símbolo de los peregrinos que había sido fetichizado por la mercadotecnia e imaginario del Xacobeo, y una trama reticular presente en otros proyectos anteriores⁵⁴. Luis Fernández-Galiano definió el proyecto como «topografía táctil»⁵⁵ (FIGURA 14). De hecho, el arquitecto madrileño, que en el CIAI mostraba su desconfianza por el «faraonismo» de algunos políticos, se convirtió curiosamente en el gran valedor del proyecto, tanto en el concurso como en la crítica posterior⁵⁶. Siguiendo la retórica del pliego de bases del concurso, el proyecto de Eisenman resultaba ser el más evocador⁵⁷. En efecto, la pretensión simbólica de la CdC de «crear un nuevo Obradoiro» se expresa aquí con una gran literalidad. En su lecho de muerte, John Hejduk le pidió a su amigo Eisenman la inserción en el complejo de las torres-invernadero que había diseñado para el parque de Belvís, convirtiéndose éstas en elementos referenciales de la gran explanada (FIGURA 15). El arquitecto estadounidense intenta situarse en el terreno de la semiótica como forma de justificar el proceso y sus implicaciones en el campo de la representación:

Toda arquitectura tiene la posibilidad de ser a la vez código e índice. No hay un sistema universal de significantes icónicos en arquitectura, y dado que la arquitectura es siempre un segundo lenguaje (es decir, su lenguaje no es natural sino adquirido), toda representación arquitectónica está codificada⁵⁸.

Teniendo en cuenta la mercadotecnia generada alrededor de la *vieira*, su uso es una suerte de —en terminología marxista— reificación del sentido original de este elemento, una tendencia muy acorde con las lógicas postmodernas de la forma arquitectónica y que evidencia las contradicciones de los grandiosos discursos

51. El propio Derrida le dedica un texto, traducido al castellano en *Arquitectura*. Vid. Derrida, Jacques: «Por qué Eisenman escribe tan buenos libros», *Arquitectura*, 270 (1988), pp. 52-65.

52. Sobre las implicaciones de la Ciudad de la Cultura con respecto a la arquitectura histórica compostelana, vid. Sánchez García, Jesús Ángel: «Reflejos y remedo de la ciudad histórica: Eisenman y los límites de la arquitectura en la Ciudad de la Cultura de Galicia», *Thiasos: revista di archeología e architettura antica*, 11 (2018), pp. 263-277.

53. Esta referencia es también señalada por Silvia Bermúdez, que la relaciona con la articulación espacial del poder de Fraga y la conversión de Santiago en un «parque temático». Bermúdez, Silvia: «Santiago de Compostela and the Spatial Articulation of Power...», p. 52.

54. Eisenman, Peter: «Reescribir en códigos: los procesos de Santiago», en *CodeX: la Ciudad de la Cultura de Galicia*. Nueva York, The Monacelli Press, Fundación Cidade da Cultura, 2005, pp. 27-35.

55. Fernández-Galiano, Luis: «Topografía táctil: Peter Eisenman en Santiago de Compostela», *Arquitectura Viva*, 67 (1999), pp. 64-65.

56. Esta contradicción es señalada precisamente por Llano Cabado, Pedro de: «Un mausoleo de ciencia-ficción para o último vicerrei medieval», *Inzar razóns*, 21 (2000), pp. 4-5.

57. Según el fallo del concurso: «De entre todos los proyectos de ideas, se eligió finalmente como proyecto de obra el diseñado por Eisenman Architects atendiendo, según el fallo del Concurso, su singularidad tanto conceptual como plástica y su excepcional sintonía con el lugar». Cidade da Cultura de Galicia: «Concurso de ideas» (en línea). Disponible en: <https://bit.ly/2OWH88p>. Consultado a 15 de marzo de 2021.

58. Eisenman, Peter: «Reescribir en códigos...», p. 30.

arquitectónicos finiseculares. Si la arquitectura del Movimiento Moderno seguía la máxima «la forma sigue a la función», Eisenman se opone a que los contenidos condicionen la forma, que prevalece por encima de todo, una posición que, como se ha abordado, cumpliría desde este punto de vista con la función ornamental definida por Esteban. Reconociendo esto como un «camino difícil», el arquitecto afirmaba correr los mismos riesgos que Borromini, Miguel Ángel o Le Corbusier a lo largo de la historia⁵⁹. Ésta es, precisamente, una de las cuestiones que más lastró el proyecto, la no definición de contenidos y la poca funcionalidad y sostenibilidad de los espacios culturales generados, todo ello constreñido por la prevalencia formal. Al ser cuestionado sobre cómo se le daría uso al gran complejo, ya señalado bajo la sombra de la duda, respondió que sería gracias al amplio estudiantado universitario de Santiago, convirtiéndose el Gaiás en una suerte de nuevo Centro Pompidou o un Virgin Megastore: «Creo que os estudantes e a xente nova agradecerán un lugar que non estea abafado pola Concepción clerical do mundo [...]. En Francia hai mozos que que non queren ir a Notre-Dame ou ó Louvre... queren *chunda-chunda* e saben que o Centro Pompidou ten ese *feeling* que queremos conseguir coa Cidade da Cultura»⁶⁰. En su día, el Xacobeo había trascendido la tradicional concepción cristiana del jubileo compostelano para convertirse en un fenómeno de encuentro laico e intercultural, usando la peregrinación como producto turístico.



FIGURA 15. TORRES DE HEJDUK EN EL COMPLEJO DE LA CIUDAD DE LA CULTURA. Fotografía del autor

59. Eisenman, Peter: «Eisenman, o cerebro...», p. 46. También Llätzer Moix, que ha prestado atención al proyecto del Gaiás, cita unas afirmaciones de Eisenman sobre esta cuestión: «¿Habría hecho Borromini en Roma San Carlo alle Quattro Fontane del mismo modo si pensara únicamente en la función?». En Moix, Llätzer: *Arquitectura milagrosa: hazañas de los arquitectos estrella en la España del Guggenheim*. Barcelona, Anagrama, 2010, p. 88.

60. Eisenman, Peter: «Eisenman, o cerebro...», p. 47.



FIGURA 16. MANUEL GALLEGO, COMPLEJO PRESIDENCIAL DE LA XUNTA DE GALICIA. VISTA DESDE LA BASE DE MONTE PÍO. Fotografía del autor

Eisenman, que se encontraba en profunda sintonía con la política de Fraga, realizaba una confesión muy cínica: «A dereita sempre está máis disposta a afrontar riscos en arquitectura que a esquerda»⁶¹. Sin embargo, curiosamente y en paralelo a la gestación del Gaiás, le fue encargado a Manuel Gallego el complejo presidencial de la Xunta en Monte Pío (FIGURA 16). Al igual que el Gaiás, Monte Pío es una colina muy próxima a la zona histórica, si bien la intervención es tangencialmente antagónica a la de Eisenman: su propuesta se adapta a la topografía, intentando ocultarla en el terreno, frente a la CdC, que se constituye en sí misma como una nueva topografía⁶². Existiese o no una voluntad política de compensar el macroproyecto de la CdC con la elección de un arquitecto gallego consolidado y más «recatado»⁶³ para el complejo presidencial, lo que es innegable es el uso propagandístico del proyecto de Eisenman (FIGURA 17). Algo que, en conclusión, no sorprende teniendo en cuenta los usos mediáticos que recibieron los grandes proyectos de finales del siglo XX, pero que sí debió sorprender al propio arquitecto, que en 1995 no concebía que la arquitectura como expresión crítica fuese capaz de transcribir las estructuras de poder a través de su propia iconografía, puesto que —afirmaba— la arquitectura es una forma mediática débil⁶⁴.

61. *Idem*, p. 46.

62. Cohn, David: «Batallas en la colina», *Obradoiro*, 31 (2004), pp. 8-13.

63. Sobre el contexto de ambas obras, Gallego habla sobre su relación con Fraga y es muy crítico con Eisenman. Vid. Gallego Jorreto, Manuel: «Un muelle, que une tierra y mar, es la arquitectura más rotunda», entrevista por Anaxtu Zabalbeascoa, *El País Semanal*, 15 de febrero de 2016.

64. Sin embargo, sí reservaba su esperanza en la especificidad de la arquitectura en cuanto que restaura la relación entre cuerpo y mente que otras estructuras mediáticas habían trivializado. En cualquier caso, la Ciudad de



FIGURA 17. VISTA DE SANTIAGO DE COMPOSTELA DESDE EL MONTE PEDROSO. EN PRIMER PLANO, MONTE PÍO Y LA CIUDAD HISTÓRICA. EN SEGUNDO PLANO, LA CIUDAD DE LA CULTURA. Fotografía del autor

CONCLUSIONES: LUCES Y SOMBRAS DE UNA POLÍTICA DE PROYECTOS

En Santiago se han dado cita, con resultados dispares, la necesidad de crear una nueva infraestructura cultural, su potenciación como destino turístico y la preservación de su legado patrimonial con la voluntad de crear nuevos hitos referenciales contemporáneos. En los años setenta, Aldo Rossi aterrizaba en Santiago para reivindicar la necesidad de proteger las ciudades históricas. Kleihues, a finales de los ochenta, aportaba frescura a la apuesta por la protección, abriendo un espacio para la experimentación, la no petrificación del casco viejo y la adaptación a las nuevas necesidades. Con todo, el Xacobeo elevaba estas apuestas al terreno de la rentabilidad económica y turística. Aunque las primeras experiencias de patrimonialización, de dotación de infraestructuras culturales y de llegada de arquitectos de renombre respondía a unos criterios más o menos objetivos, la CdC ha sido durante las últimas dos décadas un agujero negro. Sus consecuencias negativas han afectado no solo a su propio desarrollo, sino también a la gestión de otras instituciones de Santiago y de Galicia, como bien ha estudiado Jorge Linheira⁶⁵.

la Cultura supera los límites conceptuales que Eisenman había establecido cuatro años antes de su llegada al Gaiás. En Eisenman, Peter: «Critical Architecture in a Geopolitical World», en Davidson, Cynthia C.; & Serageldin, Ismail (eds.): *Architecture Beyond Architecture*. Londres, Academy Editions, 1995, p. 81.

65. Linheira, Jorge: *La cultura como reserva india: treinta y seis años de política cultural en Galicia*. Madrid, Libros.com, 2018.

Además, se puede añadir que la CdC es la punta del iceberg de un desequilibrio territorial existente entre la Galicia interior y la Galicia atlántica⁶⁶, donde han primado las grandes empresas culturales como continuación de su primacía en el desarrollo económico de la región desde el desarrollismo tardofranquista.

Los cambios en el gobierno de la Xunta en 2005 y 2009 influyeron en el devenir de la CdC. Eisenman se intentaba desvincular de las decisiones políticas. Lo cierto es que el estadounidense, durante la inauguración de los primeros edificios en 2011, seguía teniendo esperanzas en que la población valorase su proyecto, algo que no esperaba a corto plazo, sino en unos cincuenta años. Al mismo tiempo mantenía la misma actitud condescendiente con Galicia, defendiendo que la CdC no era sobredimensionada si Galicia quería vivir y crecer en el siglo XXI, y que, como ya había afirmado, sería una aportación progresista a su imagen tradicional: «Antes do Gaiás, Galicia non estaba en ningures, só era un lugar relixioso»⁶⁷. Al igual que Esteban afirmaba para el caso del Guggenheim, los contenidos culturales parecen estar desde un primer momento relegados a un segundo plano, por detrás de la necesidad ornamental, una exigencia que, sin embargo, está lejos de tener el mismo desarrollo que en Bilbao en términos económicos o urbanísticos⁶⁸.

En definitiva, los deseos de una Compostela moderna y afincada en su historia han sido paulatinamente devaluados y banalizados dentro de las lógicas de la gentrificación⁶⁹ y la trivialización formal y argumental de ciertas arquitecturas. Aquellos desafíos y contradicciones que presentaba la patrimonialización de la ciudad histórica en los años ochenta, relativos a su reconversión socioeconómica y su adaptación como ciudad administrativa, cultural y de servicios, han mutado en nuevas dinámicas que reeditan o agravan problemas pasados a los que no se les da una respuesta actual. Se tiende a un consumo vacío y estandarizado del espacio urbano, perdiendo la ciudad parte de su personalidad en la línea de lo que Francesc Muñoz ha denominado «urbanalización»⁷⁰. Como escribe la poeta Arancha Nogueira: «así, na preguiza eterna das maletas/ descargamos a forza no ruar de antes/ nos camiños descalzos das avoas/ e nas casas descansadas dos veciños vellos/ un hipermercado e unha tenda chinesa/ respiran no bruído do que antes fora estanco/ e antes tenda/ e antes silva/ eu/ xa non son deste lugar» (*#hashtags para un espazo agónico*, 2019).

66. Sobre esta cuestión, véase Llano Neira, Pedro de; & Pazos Otón, Miguel: «'Musealización', turismo cultural y desequilibrios espaciales en Galicia (1992-2004)», *Quintana: revista de estudos do Departamento de Historia da Arte*, 3 (2004), pp. 161-175.

67. Eisenman, Peter: «Peter Eisenman: 'Antes do Gaiás, Galicia non estaba en ningures, só era un lugar relixioso'», *Xornal de Galicia*, 16 de enero de 2011.

68. Eisenman, en este sentido, erraba también en sus previsiones de impacto urbanístico. En 2001, afirmaba que la CdC —en sintonía con el Lincoln Center de Nueva York— atraería inversiones de capital inmobiliario alrededor del ámbito del Gaiás, una dinámica de construcción de hoteles y bloques de segundas viviendas para asistir a la programación cultural del complejo. Esto, afortunadamente, no se ha cumplido. Eisenman, Peter: «Eisenman: o cerebro...», p. 46.

69. Sobre la gentrificación en Compostela, véase López, Lucrezia; Pazos Otón, Miguel; & Piñeiro Antelo, Ángeles: «¿Existe *overtourism* en Santiago de Compostela? Contribuciones para un debate ya iniciado», *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, n. 83 (2019), pp. 1-48.

70. Vid. Muñoz, Francesc: *Urbanalización*. Barcelona, Gustavo Gili, 2008.

REFERENCIAS

- Almuíña Díaz, Carlos: «Santiago de Compostela: 40 anos oficialmente protexido (teoría e práctica dunha política protectora)», en *Galicia. A destrución e a integración do patrimonio arquitectónico. III Xornadas de arquitectura galega*. Santiago de Compostela, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1981, pp. 68-79
- Álvarez Pousa, Luís: «Intervencións en Compostela», *La Voz de Galicia*, 4 de abril de 1993, p. 32.
- Ares, Rafael: «Borrón y piedra nueva», *La Voz de Galicia*, 15 de agosto de 1993, p. XI.
- Bermúdez, Silvia: «Santiago de Compostela and the Spatial Articulation of Power: From the Cathedral to the Cidade da Cultura», *Abriu: estudos de textualidade do Brasil, Galicia e Portugal*, 7 (2018), pp. 47-58. DOI: 10.1344/abriu2018.7.2
- Cano Lasso, Julio: «Pazo de Congresos, Auditorio de Galicia», *Obradoiro*, 16 (1990), pp. 32-38.
- Caridad Yáñez, Eduardo, & Fernández-Gago Longueira, Paula: «Los concursos para la Casa de la Ópera de Sídney y para la Ciudad de la Cultura de Santiago: coincidencias con medio siglo de diferencia», *XIV Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica: Concursos de Arquitectura, Porto, 2012*, Valladolid-Lisboa, Universidad de Valladolid-Universidade Lusíada, 2012, pp. 795-800.
- Casal, César: «Kleihues cuestiona las críticas negativas a su proyecto en San Clemente», *La Voz de Galicia*, 16 de marzo de 1990, p. 45.
- Casal, César: «La Galicia tradicional, del futuro y la americana estarán en la Expo», *La Voz de Galicia*, 20 de diciembre de 1990, p. 28.
- Cidade da Cultura de Galicia: «Concurso de ideas» (en línea). Disponible en: <https://bit.ly/2OWH88p>. Consultado a 15 de marzo de 2021.
- Comisionado Director do V Centenario: *Pavillón de Galicia. Expo '92*. Santiago de Compostela, Comisionado Director do V Centenario, 1992.
- Consello da Cultura Galega: *Congreso Internacional de Arquitectura Institucional. Actas*. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 1991.
- Cohn, David: «The Eisenman cometh again: New Yorker wins third major competition of the year». *World Architecture*, 81 (1999), p. 27.
- Cohn, David: «Eisenman to Design Cultural Complex in Spanish Pilgrimage City», *Architectural Record*, octubre de 1999, p. 55.
- Cohn, David: «Galician legacy: aging president in Pharaonic gesture», *World Architecture*, 78 (1999), p. 53.
- Cohn, David: «Batallas en la colina», *Obradoiro*, 31 (2004), pp. 8-13.
- Corral, Juan: «A presenza de arquitectos foráneos na actual paisaxe urbana galega», en *Galicia hoxe*. Santiago de Compostela, Consellería de Cultura e Comunicación Social, 1997, pp. 103-115.
- Cheda, Manuel: «Un experto alertó a la Xunta en 1999 de un 'serio' sobrecoste de las obras», *La Voz de Galicia*, 28 de agosto de 2007, p. 3.
- Curtis, William J. R. 2010. «Peter Eisenman fails to translate a seductive proposal into a successful City of Culture for Spain», *Architectural Review*, 1364 (2010), pp. 32-36.
- Dalda Escudero, Juan Luis, & Viña Carregal, Ánxel: «La transformación urbanística de la ciudad histórica de Santiago de Compostela», en Martí, Carlos (ed.): *Santiago de Compostela: la ciudad histórica como presente*. Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 1995, pp. 202-227.

- Derrida, Jacques: «Por qué Eisenman escribe tan buenos libros», *Arquitectura*, 270 (1988), pp. 52-65.
- Eisenman, Peter: «Critical Architecture in a Geopolitical World», en Davidson, Cynthia C.; & Serageldin, Ismail (eds.): *Architecture Beyond Architecture*. Londres, Academy Editions, 1995, pp. 78-81.
- Eisenman, Peter: «Peter Eisenman, o cerebro americano», entrevista por Carlos Seoane, Belén Puñal & Fernando Seoane, *Tempos novos*, 48 (2001), pp. 42-47.
- Eisenman, Peter: «Reescribir en códigos: los procesos de Santiago», en *CodeX: la Ciudad de la Cultura de Galicia*. Nueva York, The Monacelli Press, Fundación Cidade da Cultura, 2005, pp. 27-35.
- Eisenman, Peter: «Peter Eisenman: ‘Antes do Gaiás, Galicia non estaba en ningures, só era un lugar relixioso’», *Xornal de Galicia*, 16 de enero de 2011.
- «Eisenman compara el Gaiás con el Partenón de Atenas y El Escorial», *El Correo Gallego*, 16 de noviembre de 2007.
- Esteban, Iñaki: *El efecto Guggenheim: del ornamento al espacio basura*. Barcelona, Anagrama, 2007.
- Esteban, Iñaki: «O efecto Guggenheim produce o enriquecemento dos ricos», entrevista por Belén Puñal, *Tempos novos*, 147 (2009), pp. 88-90.
- Estévez Fernández, Xerardo: «Opinión y práctica en la ciudad histórica», *Quintana: revista de estudos do Departamento de Historia da Arte*, 3 (2004), pp. 25-44.
- Fernández-Galiano, Luis: «Luis Fernández Galiano: ‘En España la arquitectura es un arte tan subvencionado como la música o el teatro’», entrevista por Damián Villalaín, *La Voz de Galicia*, 17 de marzo de 1990, p. 44.
- Fernández-Galiano, Luis: «Marea jacobea: Galicia, bajo los focos del año jubilar», *El País*, 22 de enero de 1993.
- Fernández-Galiano, Luis: «Topografía táctil: Peter Eisenman en Santiago de Compostela», *Arquitectura Viva*, 67 (1999), pp. 64-65.
- Foster and Partners: «Nueva instalación de telecomunicaciones. Santiago de Compostela (Galicia)». *Informes de la Construcción XLVII*, 439 (1995), pp. 25-39. DOI: 10.3989/ic.1995.v47.i439.i052.
- Fraga Iribarne, Manuel: *Da acción ó pensamento*. Vigo, Ir Indo, 1993.
- Franco Taboada, José Antonio: «Pavillón de Galicia na Expo’92», *Obradoiro*, 18 (1990), pp. 4-7.
- Franco Taboada, José Antonio: «Un pavillón moderno e plurifuncional», *Abesana: revista galega da Expo ’92*, 0 (1990), pp. 14-16.
- Fundación Cidade da Cultura: *Cidade da Cultura de Galicia: prego de bases*. Santiago de Compostela, Fundación Cidade da Cultura, 1999.
- Gallego Jorreto, Manuel: «‘Un muelle, que une tierra y mar, es la arquitectura más rotunda’», entrevista por Anaxu Zabalbeascoa, *El País Semanal*, 15 de febrero de 2016.
- García Hípola, Mayka, & García Hípola, Ricardo: «Peter Eisenman y el concurso de la Ciudad de la Cultura de Galicia de 1999», *XIV Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica: Concursos de Arquitectura, Porto, 2010*, Valladolid-Lisboa, Universidad de Valladolid-Universidade Lusíada, 2012, pp. 833-838.
- González-Cebrián Tello, José: «Proyecto Bofill: la falacia mar-ciudad», *Boletín académico*, 6 (1987), pp. 4-11.
- Isasi, Justo: «Hacer lo nuevo con lo viejo: las obras del Santiago jacobeo», *A&V Monografías*, 41 (1993), pp. 16-20.

- Kleihues, Josef Paul: «Urbanismo es recuerdo. Reflexiones en torno a la reconstrucción crítica», en Martí, Carlos (ed.): *Santiago de Compostela: la ciudad histórica como presente*. Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 1995, pp. 146-149.
- Linheira, Jorge: *La cultura como reserva india: treinta y seis años de política cultural en Galicia*. Madrid, Libros.com, 2018.
- Llano Cabado, Pedro de: «Institucións, arquitectos e arquitectura», *Obradoiro*, 16 (1990), pp. 16-17.
- Llano Cabado, Pedro de: «A outra arquitectura», en *Congreso Internacional de Arquitectura Institucional. Actas*. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 1991, pp. 24-26.
- Llano Cabado, Pedro de: «Un mausoleo de ciencia-ficción para o último vicerrei medieval», *Inzar razóns*, 21 (2000), pp. 4-6.
- Llano Neira, Pedro de; & Pazos Otón, Miguel: «‘Musealización’, turismo cultural y desequilibrios espaciales en Galicia (1992-2004)», *Quintana: revista de estudos do Departamento de Historia da Arte*, 3 (2004), pp. 161-175.
- López, Lucrezia; Pazos Otón, Miguel; & Piñeiro Antelo, Ángeles: «¿Existe overtourism en Santiago de Compostela? Contribuciones para un debate ya iniciado», *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 83 (2019), pp. 1-48.
- Martí, Carlos (ed.): *Santiago de Compostela: la ciudad histórica como presente*. Santiago, Consorcio de Santiago, 1995.
- Moix, Llätzer: *Arquitectura milagrosa: hazañas de los arquitectos estrella en la España del Guggenheim*. Barcelona, Anagrama, 2010.
- Moix, Llätzer: *Queríamos un Calatrava: viajes arquitectónicos por la seducción y el repudio*. Barcelona, Anagrama, 2016.
- Monterroso Montero, Juan Manuel: «El Centro Histórico. La creación de una conciencia cultural. El caso de Santiago de Compostela», en *Actas do Seminário Centros Históricos: Passado e Presente*. Porto, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 2011, pp. 39-69.
- Muñoz, Francesc: *Urbanización*. Barcelona, Gustavo Gili, 2008.
- Reboredo Santos, Manuel Andrés: «Memoria dunha obra», en *Adaptación do Cuartel do Hórreo para sede do Parlamento de Galicia*. Santiago de Compostela, Parlamento de Galicia, pp. 35-87.
- Río Vázquez, Antonio Santiago: «Los Años Santos Compostelanos y la recuperación de la modernidad en la arquitectura gallega (1948-1965)», *Quintana: revista de estudos do Departamento de Historia da Arte*, 14 (2015), pp. 215-227.
- Romero, Santiago, & Pereiro, Xosé Manuel: «El barón rampante», *La Voz de Galicia*, 21 de marzo de 1993, pp. I-II.
- Rossi, Aldo: «Un país singular: Galicia, mixtura y misterio», *A&V Monografías*, 41 (1993), p. 5.
- Ruiz Cabrero, Gabriel: *El Moderno en España: arquitectura 1948-2000*. Sevilla, Tanais, 2001.
- Sánchez García, Jesús Ángel: «Miradas a los conjuntos históricos de Galicia. Antecedentes para la percepción del paisaje urbano como patrimonio», *Quintana: revista de estudos do Departamento de Historia da Arte*, 12 (2013), pp. 155-194.
- Sánchez García, Jesús Ángel: «Reflejos y remedo de la ciudad histórica: Eisenman y los límites de la arquitectura en la Ciudad de la Cultura de Galicia», *Thiasos: rivista di archeologia e architettura antica*, 11 (2018), pp. 263-277.
- Seara Morales, Iago: «Arquitectura, segunda metade do XX», en *Galicia. Arte*, vol. XV. A Coruña: Hércules, 1993, pp. 322-514.
- Segade Lodeiro, Manuel: «A política do canto das sereas: arquitectos foráneos en Galicia», *Interesarte*, 12 (2002), pp. 48-49.

- Siza, Álvaro: «De granito eterno. Viaje al otro lado del Miño», *A&V Monografías*, 41 (1993), p. 4. Universidade de Santiago de Compostela: *Arquitecturas recentes da Universidade de Santiago (1990-1994)*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1994.
- Urrutia, Ángel: *Arquitectura española. Siglo XX*. Madrid, Cátedra, 1997.
- Villalaín, Damián: «Un idilio amenazado», *La Voz de Galicia*, 16 de marzo de 1990, p. 35.
- Wang, Wilfried: «‘Un ignorante habría detectado los excesos del proyecto de Eisenman’», entrevista por Manuel Cheda, *La Voz de Galicia*, 29 de agosto de 2007, p. 4.

DESPLAZAMIENTOS EN LA ARQUITECTURA DEL MUSEO. TRES RESPUESTAS A LOS CAMBIOS CULTURALES DE LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA

DISPLACEMENTS IN THE ARCHITECTURE OF MUSEUM. THREE RESPONSES TO CULTURAL CHANGES IN CONTEMPORARY SOCIETY

Javier de Esteban Garbayo¹ y Daniel Barba Rodríguez²

Recibido: 03/01/2022 · Aceptado: 10/05/2022

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.10.2022.32875>

Resumen

La relevancia del museo como agente de los cambios sociales, culturales y urbanos en la ciudad europea no ha hecho más que incrementarse durante las últimas décadas. Frente al museo tradicional, algunos de los nuevos centros han afrontado las demandas promovidas por artistas, arquitectos, comisarios y público manifestando los cambios en los procesos de creación, difusión y recepción del arte. El objetivo del artículo es abordar estos cambios mediante el análisis de tres casos paradigmáticos en la última década en Europa: Palais de Tokyo en París, Fondazione Prada en Milán, y más recientemente KANAL-Centre Pompidou en Bruselas. En los tres casos se añade la reconversión de un patrimonio industrial previo en emergentes centros para la cultura contemporánea ejemplificado un interés por actualizar la infraestructura de la modernidad. También la importancia de la institución cultural como impulsora del proyecto urbano en la ciudad europea y como inversión de lo público en el marco de la globalización actual.

Palabras clave

Museo; Espacio de la cultura; Proyecto urbano; Patrimonio industrial; Segunda modernidad

Abstract

The relevance of the museum as an agent of social, cultural and urban change in the European city has only increased since the last decades. In contrast to the traditional museum, some of the new centres have faced up to the demands promoted by

-
1. Universidad de Zaragoza. C. e.: jdegarbayo@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1879-5537>
 2. Universidad de Valladolid. C. e.: barba.rodriquez.daniel@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9831-1437>

artists, architects, curators or the public manifesting the changes in the processes of creation, dissemination and reception of art. The aim of the article is to address these changes by analysing three paradigmatic cases in the last decade in Europe: Palais de Tokyo in Paris, Fondazione Prada in Milan, and more recently KANAL-Centre Pompidou in Brussels. In three cases, the reconversion of a previous industrial heritage into emerging centres for contemporary culture exemplifies an interest in updating the age-old infrastructure of modernity. As well as the importance of the cultural institution as a booster of the urban project in the European city and as an investment of the public in the context of globalisation.

Keywords

Museum; Space of culture; Urban project; Industrial heritage; Second modernity

.....

EL MUSEO EN PROCESO DE ACTUALIZACIÓN

La arquitectura de todo museo, a la vez que constituye el marco donde las obras se depositan y contemplan, también juega un papel esencial en la identidad que toda institución pretende construir. Si bien la búsqueda de una imagen propia siempre ha estado presente en su historia³, este hecho se ha acentuado con el intercambio global que ha caracterizado las últimas décadas de la modernidad y donde los cánones culturales parecen desplazarse a una velocidad cada vez más vertiginosa⁴. La búsqueda de un consistente corpus teórico que represente a cada institución se muestra, así, como una de las formas de asentar un criterio de calidad y de reconocimiento⁵, pero que requiere dar continuidad mediante una imagen institucional constituida en gran medida por su arquitectura.

Una de las ideas que parecen haberse puesto en cuestión con el cambio de milenio ha sido la idea de narración que dominó la noción de museo a lo largo del siglo XIX y gran parte del XX. Apunta Bauman que los museos, históricamente, se han constituido como «lugares para la construcción de narraciones e identidades fabricadas, postuladas o edificadas»⁶. Gran parte de los museos que consideramos históricos, desde el Louvre (1793) o El Prado (1819) hasta el MoMA (1929) o el Solomon R. Guggenheim (1939), actúan como instituciones depositarias de un modo concreto de memoria e historia del arte. Tal y como señala Peter Sloterdijk: «Al encomendar al museo una gran narración, el historicismo se creó un instituto para hacer política cultural con su preconcepción de una historia que nos podía narrar a nosotros acerca de nosotros»⁷.

3. «Mientras la actividad de coleccionismo se encontró radicada en las instituciones religiosas, no hubo necesidad de desarrollar espacios especiales, adaptados para conservar y exhibir las colecciones [...] La situación cambió cuando el coleccionismo adoptó un carácter laico y comenzó a ser ejercido por príncipes o nobles, que mostraban sus pertenencias como un factor de prestigio. En ese momento, en el marco de la cultura renacentista, surgió la necesidad de desarrollar nuevos tipos de espacios que permitieran la conservación y la exhibición de las piezas» Muñoz Cosme, Alfonso: *Los espacios de la mirada. Historia de la arquitectura de museos*. Gijón, Trea, 2007, p. 27.

4. «El mundo no habla. Sólo nosotros lo hacemos [...] No obstante, el hecho de advertir que el mundo no nos dice cuáles son los juegos del lenguaje que debemos jugar, no debe llevarnos a afirmar que es arbitraria la decisión acerca de cuál jugar [...] La moraleja no es que los criterios objetivos para la elección de un léxico deban ser reemplazados por criterios subjetivos, que haya que colocar la voluntad o el sentimiento en el lugar de la razón. Es, más bien, que las nociones de criterio y de elección (incluida la elección «arbitraria») dejan de tener sentido cuando se trata del cambio de un juego de lenguaje a otro. Europa no *decidió* aceptar el lenguaje de la poesía romántica, ni el de la política socialista, ni el de la mecánica galileana. Las mutaciones de ese tipo no fueron un acto de la voluntad en mayor medida que el resultado de una discusión. El caso fue, más bien, que Europa fue perdiendo poco a poco la costumbre de emplear ciertas palabras y adquirió poco a poco la costumbre de emplear otras» Rorty, Richard: *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona, Paidós, 1991, p. 26.

5. «Nuestra época, la época del pluralismo cultural [...] no es un tiempo de nihilismo. Lo que hace la situación confusa y las elecciones difíciles no es la ausencia de valores o la pérdida de su autoridad, sino la multitud de valores, escasamente coordinados y débilmente vinculados a toda una discordante variedad de autoridades. La afirmación del conjunto de valores propios ya no se acompaña de la detración de todos los de los demás [...] El dilema real no es vivir con valores o vivir sin ellos, sino la disposición a reconocer la validez, las «buenas razones» de muchos valores y la tentación de condenar y denigrar muchos otros, distintos de los elegidos en cada momento». Bauman, Zygmunt: *La cultura como praxis*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2002, p. 92.

6. *Ibidem*, p. 52.

7. Sloterdijk continua: «Los museos se quedan siempre en meras compilaciones, almacenes para botines de guerra culturales, espléndidas hospederías para los trofeos de saqueos científicamente camuflados, archivos, casas de tesoros, sitios donde amontonar objetos de valor para la burguesía [...] El sentido de la cultura histórica

Es a partir de los años sesenta cuando se inicia un profundo cuestionamiento de los relatos oficiales y de un cierto elitismo ligado al museo como institución⁸. La aproximación del arte a la cultura de masas y lo popular («la baja cultura») supuso una puesta en cuestión de la institución museística con el fin de hallar nuevas aproximaciones a la experiencia de lo social⁹. Se trataba de dejar atrás el espíritu épico de las grandes narraciones con la finalidad de lograr espacios más abiertos acorde al momento. Esta crítica a la institucionalidad también supuso la apertura del espacio expositivo al urbano, al tiempo que una mayor atención a los cambios sociales¹⁰. Es sin duda el Centro Pompidou de París (Piano y Rogers, 1977) uno de los paradigmas de los cambios introducidos por la neovanguardia; un cambio que culminaría el Museo Guggenheim de Bilbao (Gehry, 1997) veinte años más tarde¹¹. Junto a las transformaciones en el programa museístico, estos ejemplos también supusieron una renovada relación entre la institución museística y la ciudad, justamente en un contexto, el de la postindustrialización, en el que la industria cultural y el turismo se han convertido en sectores clave de muchas economías occidentales.

El éxito obtenido por algunas de estas propuestas ha convertido al museo en una especie de fórmula perseguida por numerosas ciudades con el fin de relanzar su imagen y asociarla al ámbito de la cultura y el arte. Sin embargo, la búsqueda de singularidad e identidad ha provocado que las posibilidades de lograr el reconocimiento pretendido disminuyan, ya que en «una cultura de la identidad, la diferencia es necesariamente un recurso escaso»¹². El problema se agrava cuando el ambiente de indiferencia se extiende a su contenido. Así, ir al museo se ha convertido en asunto obligado para todo turista que visita una ciudad, pero en demasiadas ocasiones su única motivación es poder contar que ha estado allí. Solo algunas obras ensalzadas por la cultura de masas como *El jardín de las delicias*, *La Gioconda*, *Los girasoles* o *Lata de sopa Campbell* parecen justificar la entrada al museo con el fin de contemplarlas brevemente y, si es posible, hacerse un *selfie* junto a ellas. Igual de frecuente resulta valorar el éxito del museo mediante el número de visitantes recibidos, como si fuese el único dato objetivo para medir la calidad de una institución. Conscientes de esta situación, las instituciones parecen obligadas a lograr un buen resultado recurriendo a arquitecturas que refuercen estas dinámicas, por lo que la contratación de arquitectos mediáticos se ha convertido en requisito irrenunciable y éstos, igualmente conscientes de este hecho, persiguen a toda costa obras de una manifiesta singularidad¹³.

museística: ella debe presentar todo el pasado como una manifestación del devenir en sí mismo» Sloterdijk, Peter: *El imperativo estético*. Madrid, Akal, 2020, pp. 298-302.

8. Muñoz Cosme, Alfonso: «El museo de masas» en *op. cit.*, p. 245 y ss.

9. Huyssen, Andreas: *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona, Gedisa, 2010.

10. Véase el concepto de aura avanzado en Benjamin, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid, Abada, 2012.

11. Véase: Lorente, J. Pedro: «El Centro Pompidou, un contramodelo que acabó emulando al MoMA» y «Epílogo» en *Los museos de arte contemporáneo*. Gijón, Trea, 2008, p. 261 y ss.

12. Sloterdijk, Peter: *op. cit.*, p. 130.

13. «El muy americano, o internacional, museo de Bilbao, como un hito espacial instantáneo en el País Vasco, también trae consigo la noción de invasión cultural [...] Creo que me sentiría como una invasora en Bilbao [...] Pero sin duda me sentiría como en casa en el Guggenheim. Como ocurre con su contenido -el arte, que tan a menudo

Críticos con esta dinámica, algunos de los nuevos centros del siglo XXI han tratado de revertir esta tendencia desde la exploración de nuevas relaciones entre obra y observador, y vencer con ello una mirada pasiva y acrítica por parte de este último. Sin renunciar a los aspectos positivos introducidos por la neovanguardia y conscientes de los cambios suscitados en la cultura visual más reciente, tratan de continuar la apertura del arte a la sociedad desde un diálogo cada vez más activo. Es por ello que los nuevos centros aspiran a reevaluar el papel del museo como espacio de lo común y como productor de imágenes, y establecer lugares donde el arte desarrolle nuevas formas de comunicación y conocimiento¹⁴. Estas renovadas inquietudes también han ido acompañadas de innovadoras respuestas arquitectónicas, ahora se reconoce una mayor cercanía e interactividad en el diálogo arte-público, mayor apertura y continuidad en la relación institución-ciudad y una nueva visión de las posibilidades del patrimonio.

El presente artículo tiene como objetivo, precisamente, indagar en estas respuestas arquitectónicas. Para ello se han seleccionado tres casos de estudio que desde una voluntad de innovación tratan de dar respuesta a algunas cuestiones de la cultura contemporánea: Palais de Tokyo en París (2002, Lacaton y Vassal), con un enfoque que aspira a transformar las relaciones entre obra y observador desde la puesta en valor de los procesos de creación; Fondazione Prada en Milán (2015, Rem Koolhaas/OMA), desde una inquietud cultural que pretende fusionar las lógicas del museo con las de la moda; y KANAL-Centre Pompidou en Bruselas (2020, noA, EM2N y Sergison Bates), donde una renovada factoría pretende convertirse en agente en las dinámicas urbanas.

Veremos cómo las tres instituciones (Palais, Prada y Pompidou) tratan de asumir un papel destacado a nivel internacional, posicionándose en ciudades estratégicas y apostando por un ambicioso programa museístico y una arquitectura con identidad que no renuncia a muchas cuestiones del pensamiento contemporáneo más reciente. Esta elección también permite contraponer proyectos con un punto de partida cercano (puesta en valor de la institución y del patrimonio, ambición teórica del proyecto, programa o escala) pero desde estrategias proyectuales sustancialmente diferentes. Tres estrategias desde las que estas instituciones afrontan la renovación de su imagen en la sociedad líquida contemporánea. Diferentes desplazamientos que, sin embargo, coinciden en la necesidad de repensar el espacio museístico, al menos si se pretende que este aspire a un papel activo en el intercambio de ideas,

se olvida-, para el público internacional la experiencia puede resultar tan familiar como la que proporcionaría otra franquicia de la McCultura de los grandes negocios, como Armani o Prada» Lippard, Lucy R.: «Acerca de cómo no vi el Guggenheim Bilbao» en Guasch, Ana María; Zulaika, Joseba (eds.): *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, Madrid, Akal, 2007, p. 73.

14. Como señala Sloterdijk: «El arte se repliega en sí mismo [...] Reconsidera si estaba bien aconsejado al precipitarse a primerísima línea de visibilidad. Reflexiona sobre su alianza con las maquinarias de publicidad de museos, galerías y publicaciones. Se pregunta si ser testigo de la felicidad y estar en primera línea pueden significar lo mismo». El texto continúa: «El arte, se decía ya hace una década, abandona la galería, se va al campo, con las gentes. Se suponía que buscaba ser libre y deseaba otro espacio para la felicidad de interrumpir la infelicidad. Las fuerzas más felices reclaman para sí testigos, no propietarios. Incluso forma de obra y forma de valor se ponen a disposición para que la voz del arte vuelva a ser una transmisión pura, una flecha de felicidad que pueda experimentarse en los instantes en que la vida sea más veloz que su explotación» Sloterdijk, Peter: *op. cit.*, p. 348.

actividades y experiencias artísticas. Cabe añadir cómo, en los tres casos, se tienden fructíferos puentes con la ciudad para lograr un equilibrio entre la búsqueda de una imagen singular y un alto compromiso entre proyecto y regeneración urbana.

Por último, otro de los objetivos del artículo es valorar las estrategias de resignificación que cada intervención plantea respecto a la arquitectura que transforma (y de su memoria); un patrimonio moderno transformado en programa cultural. A este respecto, el sociólogo Ulrich Beck ha argumentado que la modernidad, en su segunda fase, se ha convertido en reflexiva; una modernidad preocupada por actualizar y re-instrumentalizar su vieja infraestructura¹⁵. El delicado equilibrio entre garantizar el valor documental del edificio y su adaptación a los requerimientos de la contemporaneidad es resuelto, en los tres casos, mediante una estrategia proyectual clara y un equilibrio entre el ideal moderno de «especificidad» y la estrategia postmoderna de «hibridación». La reconversión del patrimonio industrial en espacios para la cultura, además de actualizar la relación entre ciudad, arte y sociedad, denota la búsqueda de nuevas formas de concebir la cultura y la vida en comunidad. Como señala Bauman, en esta época de reciclaje, «nada parece morir del todo, de la misma forma que nada [...] parece destinado a durar para siempre»¹⁶.

PALAIS DE TOKYO: EL ESPACIO DE LA CULTURA EN PROCESO DE CREACIÓN

Palais de Tokyo (París, 2001-2012) (FIGURA 1) ha actualizado el cometido de los espacios de la cultura en el ámbito artístico europeo. Se ha concebido como espacio de creación artística alterando las definiciones convencionales de museo¹⁷. El centro no se conforma con exhibir el arte, su interés radica en posibilitar su producción. Nicolas Bourriaud y Jérôme Sans (directores) junto con Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal (arquitectos de la intervención inicial en 2001 y de su ampliación definitiva en 2012) plantean un proyecto de notable ambición, más por las ideas que subyacen que por la búsqueda de una imagen impactante. En un giro novedoso, se alejan del modelo que ha primado en las últimas décadas. Un desplazamiento que es, además, consecuencia de una coherencia institucional, donde la filosofía de gestión e intervención arquitectónica han ido de la mano desde un primer momento.

15. Beck, Ulrich: *La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad*. Barcelona, Paidós, 1998.

16. Bauman, Zygmunt: *op. cit.*, p. 10.

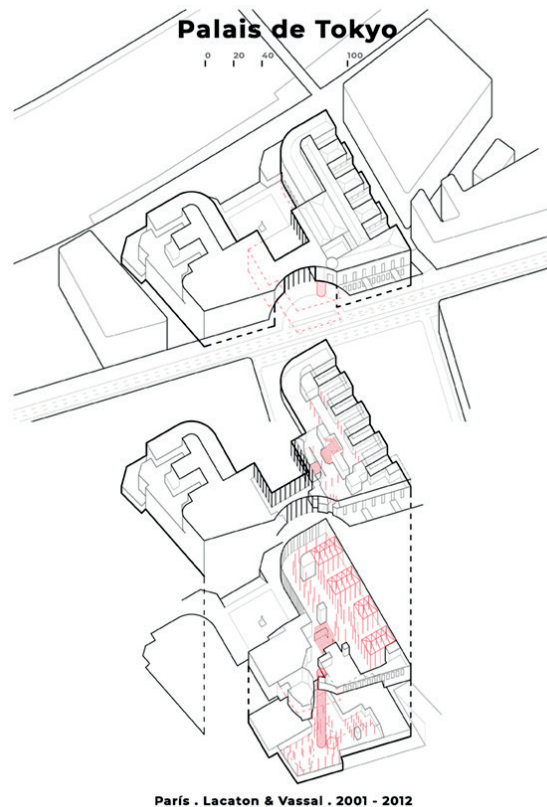
Continúa Bauman (en la «Introducción», *Ibidem*, pp. 9-94): «La facilidad para olvidar y el precio barato de la comunicación (así como la alta velocidad) no son más que dos aspectos de una misma condición y apenas se pueden concebir por separado [...] La capacidad de retención no puede hacer frente al volumen de informaciones que compiten por captar nuestra atención. [...] En gran medida, las percepciones, en vez de ser añadidas a un «banco de memoria», se encuentran con una «pizarra limpia». La comunicación rápida sirve para limpiar y olvidar más que para aprender y acumular conocimientos», p. 42.

17. «Museos, muestras y galerías son de hecho instituciones más acordes con los tiempos para producir visibilidad estética, y la propia producción de arte es irresistiblemente colonizada por museos y galerías [...] Y así resulta que el moderno arte de exhibir el arte se atornilla a su tautologización: la producción de arte gira en torno a la exposición de arte, que a su vez gira en torno a la producción de exposiciones» Sloterdijk, Peter: *op. cit.*, p. 344.

El Palais parece enlazar la actualidad con la neovanguardia que dominó el panorama artístico en los años sesenta y setenta (en especial en el entorno parisino), un momento de profunda crítica a la institucionalización del arte y donde se avanzaron unos principios que vuelven a emerger en la actualidad. Hal Foster apunta que «la institución del arte es captada como tal no con la vanguardia histórica sino con la neovanguardia» y que, pese a su intención destructiva, «en el mejor de los casos, la neovanguardia aborda esta institución con un análisis creativo a la vez específico y deconstructivo»¹⁸. Así, el esfuerzo no consumado de la vanguardia por destruir la institución del arte ha posibilitado someterla a examen, un empeño que ha acompañado a sus discursos hasta el presente.

A este «examen deconstructivo» responde Palais de Tokyo con la voluntad de lograr un diálogo viable entre neovanguardia e institución. El centro, con ello, trata de enmendar la incompatibilidad entre la institucionalidad del museo y su capacidad para influir en la realidad de lo cotidiano (un tema que el discurso en torno al realismo a puesto nuevamente sobre la mesa)¹⁹. Para ello se propone una solución prometedora: dejar atrás la condición más especulativa del arte para acentuar su naturaleza más *performativa* (FIGURA 2). Detrás de estas ambiciosas intenciones subyace la cuestión que el director del Palais, Nicolas Borriaud, plantea en su texto *Estética relacional*:

La obra de arte puede entonces consistir en un dispositivo formal que genere relaciones entre personas o surgir de un proceso social, un fenómeno que he descrito con el nombre de estética relacional cuya principal característica es considerar el intercambio interhumano en tanto que objeto estético de pleno derecho [...] El arte debe ocuparse de lo real, aunque poniendo en cuestión todas las concepciones de lo real. Transforma siempre la realidad en fachada, en representación, y en una construcción. Pero también plantea la pregunta sobre el porqué de esa construcción²⁰.



París · Lacaton & Vassal · 2001 - 2012

FIGURA 1. ANNE LACATON & JEAN-PHILIPPE VASSAL. PALAIS DE TOKYO. PARÍS, 2001-2012. Elaboración propia

18. Foster, Hal: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal, 2001, pp. 22-27.

19. Certeau, Michel de: *La invención de lo cotidiano*. México, Universidad Iberoamericana, 2000.

20. Bourriaud, Nicolas: *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008, p. 35.

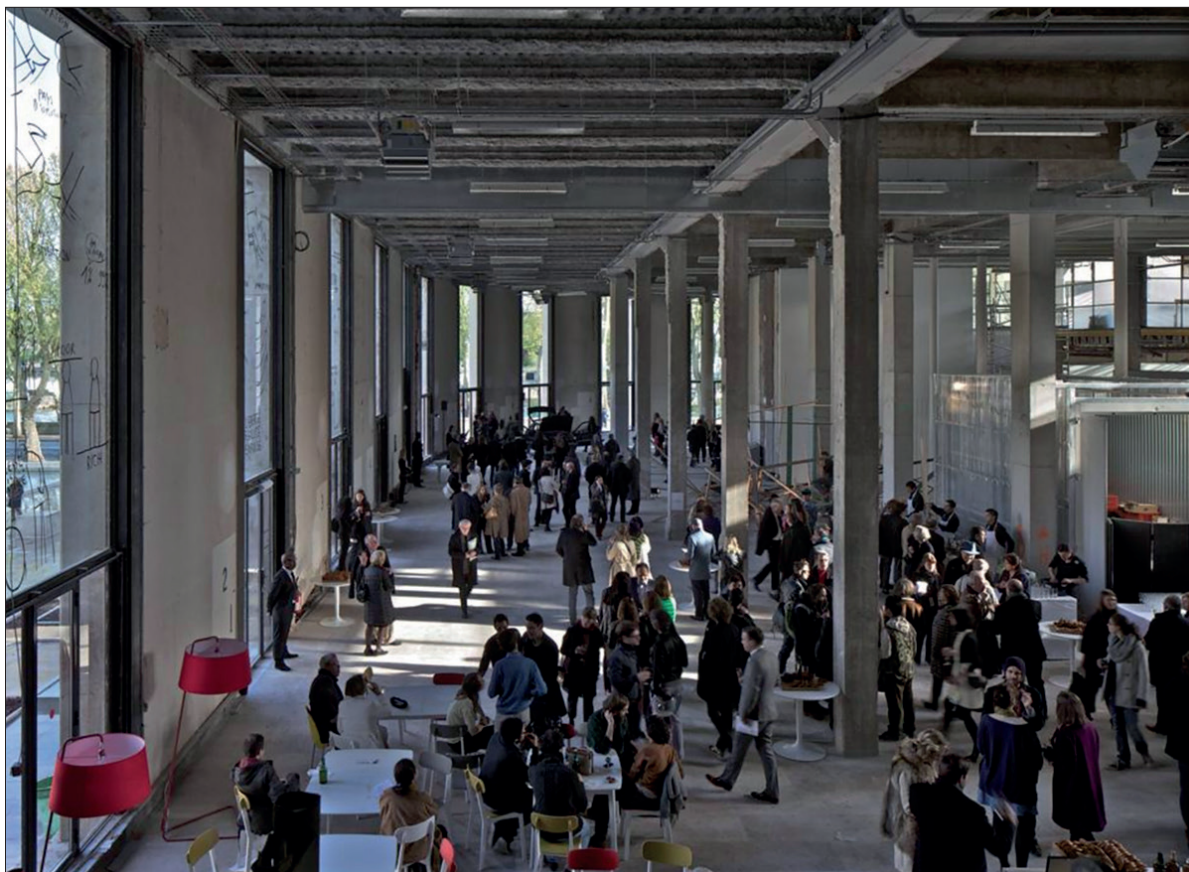


FIGURA 2. ANNE LACATON & JEAN-PHILIPPE VASSAL. PALAIS DE TOKYO. PARÍS, 2001-2012. Fotógrafo: Philippe Ruault. www.lacatonvassal.com

La arquitectura acompaña al enfoque teórico y responde con una revisión à l'avant-garde. Como señala Hal Foster, siempre se cumple que el deseo de «recuperar la vanguardia» se materializa «mediante una vuelta a sus procedimientos básicos»²¹. Se propone de nuevo, en París, un proyecto que traza un linaje con dadá y el situacionismo; con Duchamp y Debord. El proyecto arquitectónico se apropia como *object-trouvé* del edificio existente, un palacio construido en 1937²². Asume la herencia recibida, pero le asigna una interpretación bien distinta a la original; una forma de proceder que también se alinea con el *Bricoleur* de Lévi-Strauss²³ (FIGURA 3). La actitud creativa de Lacaton y Vassal, según explican ellos, busca «salirse de las normas, de las reglas, de las limitaciones, dejar totalmente abierta la manera de usar el espacio. Dejamos de estar encerrados en el universo de las ideas

21. Foster, Hal: *op. cit.*, p. 26.

22. Fue edificado con motivo de la Exposición Internacional (*Exposition internationale des arts et techniques de la vie moderne*). Su nombre, *Palais de Tokyo*, viene de la ubicación donde fue construido, en aquel entonces llamado *Quai de Tokio*. El ala oeste (la parte del edificio donde actualmente se sitúa el Palais de Tokyo) albergaba en origen el Museo de Arte Moderno.

23. Lévi-Strauss, Claude: *El pensamiento salvaje*. México, FCE, 1964.

preconcebidas»²⁴. El esencialismo con el que se materializa Palais de Tokyo, ligado a cierta actitud *poverta*, plantea un renovado impulso a la cultura parisina al tiempo que aspira a convertirse en referente europeo²⁵. Esta arquitectura del *ready-made* surge de un proceder artístico (aunque no lo manifieste)²⁶ en mayor medida que otras obras de autor cuya «artisticidad» desemboca, en muchas ocasiones, en una originalidad vacua.

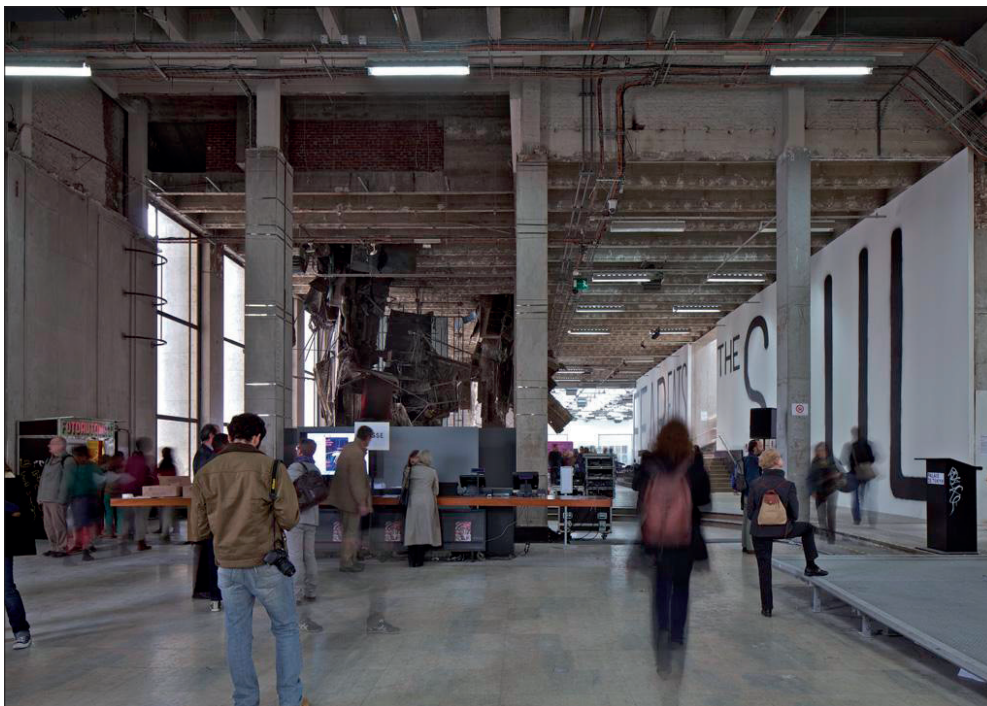


FIGURA 3. ANNE LACATON & JEAN-PHILIPPE VASSAL. PALAIS DE TOKYO. PARÍS, 2001-2012. Fotógrafo: Philippe Ruault. www.lacatonvassal.com

La actitud pragmática desplegada por Lacaton y Vassal también parece ligarse a lo contingente. Se asume con naturalidad la existencia de cierta arbitrariedad y, tal vez, nuestra tarea *simplemente* sea lidiar con ella hasta lograr su racionalización²⁷. La obra oculta sus lógicas surrealistas²⁸ bajo una apariencia de «hiperfuncionalismo» y detrás

24. Lacaton, Anne; Vassal, Jean-Philippe: *Actitud*. Barcelona, Gustavo Gili, 2017, p. 56.

25. «Palais de Tokyo is the dynamic place for the artists of our time. It is also the largest center for contemporary artistic creation in all of Europe, as well as a one-of-a-kind exhibition space». Reclamo publicitario disponible en la página web del Palais de Toyo: <https://palaisdetokyo.com/en/who-we-are/> [consultado el 11 de julio de 2022].

26. «La presencia de la obra no es ni la presencia de su valor ni la de lo que contiene de visible [...] En algunos casos el repliegue es tal, que ni siquiera puede convencerse de si hay realmente obras en los receptáculos. Uno vacila involuntariamente entre dos hipótesis: dentro hay algo, dentro no hay nada. Pero las descripciones no dejan ninguna duda de que aquello que hay allí envuelto tiene que ser una obra en sentido eminente. Las inversiones de los artistas en los objetos son altas y sus gastos son cuantitativamente considerables. En los objetos hay vidas, ideas, tensiones existenciales sedimentadas» Sloterdijk, Peter: *op. cit.*, p. 350.

27. Rorty, Richard: *Contingency, Irony and Solidarity*. New York, Cambridge UP, 1989.

28. La obra se muestra en sintonía con el «método paranoico-crítico» definido por Rem Koolhaas en Koolhaas, Rem: *Delirio en Nueva York*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pp. 235-236.

de ese racionalismo ascético se halla una naturaleza onírica con un componente claramente poético²⁹. Pocas dudas quedan al respecto cuando nos detenemos, por ejemplo, en la intervención realizada en las plantas inferiores: se escoge y se refuerza deliberadamente el espacio que contaba con una estructura más singular (FIGURA 4). Lacaton y Vassal no se limitan a conservar lo existente, sino que operan con subjetividad desde una interpretación personal de lo encontrado. Con ello plantean una definición concreta a los términos *memoria*, *historia* o *patrimonio*, haciendo de la estética asceta del proyecto algo aparentemente inevitable. La estructura y los paramentos sin revestir son utilizados y apropiados; son usados para crear una composición plástica. Como los arquitectos señalan: «Esta actitud desdibuja la relación del proyecto con el tiempo [...] La variedad de interpretaciones disponibles [...] contribuyen a fabricar la ficción de un estado anterior»³⁰.



FIGURA 4. ANNE LACATON & JEAN-PHILIPPE VASSAL. PALAIS DE TOKYO. PARÍS, 2001-2012. Fotógrafo: Philippe Ruault. www.lacatonvassal.com

Se proyecta una renovación que va a permanecer, por deseo, a perpetuidad inacabada; un diálogo con el edificio existente que favorece la naturaleza abierta del renovado espacio. La estética de lo inacabado, en este sentido, se concibe como cualidad para favorecer la imaginación en los procesos de creación. A su

29. «No queremos encerrarnos en una especie de hiperfuncionalismo bajo el dictado de la ‘forma sigue a la función’ [...] Me gustaría decir (sin estar segura de tener razón) que cuando haces un proyecto, tienes el derecho de reservarte una parte que no tiene por qué ser explicada. ¡Tienes ganas de poner flores y punto! No siempre hay una explicación racional [...] Nos gusta añadir algo más, algo que escape de lo eficaz pero que, precisamente por ello, resulte ser un placer, algo más delicado, más frágil. A menudo son las flores». Lacaton, Anne; Vassal, Jean-Philippe: *op. cit.*, p. 71.

30. *Ibid.*, p. 77.

vez, la intervención apuesta por el evento artístico para priorizar la experiencia del arte sobre la exhibición de objetos. La espacialidad abierta invita al visitante a deambular entre las obras e interactuar con sus semejantes, todo en un entorno pensado para «la sociedad del espectáculo»³¹. Se trata de lograr un espacio de experimentación para la creación de relatos e identidades, distante de la idea de contemplación y narración del museo histórico. Un centro cultural en constante evolución que otorga al usuario un papel activo, tanto en lo intelectual como en su experiencia con la obra de arte, que ahora se concibe desde el encuentro entre creadores, comisarios y público.

La administración y la arquitectura del museo se muestran coherentes a esta idea de apertura y, por ello, la institución propone una diversidad de usos acompañada de un horario ininterrumpido: «*The Palais de Tokyo welcomes you every day [...] from midday to midnight*»³². Acentuar el valor de lo público es algo que el Palais persigue como hecho irrenunciable. Aspira a ser un hito urbano, tanto por su privilegiada localización como por su labor social (así lo ambiciona en sus objetivos). Un centro que, sin perder el aura institucional de un museo de arte, invita a su uso continuo por parte de los usuarios, en gran parte miembros de su comunidad local. Las actividades que se proponen y el horario parecen estar más destinados a los habitantes de la zona metropolitana que a los turistas de París. Por su naturaleza abierta (espacial, programática y conceptual), junto a la estética de lo inacabado, Palais de Tokyo supone una reflexión acerca de la condición del arte y el museo a la vez que sobre su papel como lugar público y configurador del proyecto urbano (cuando menos sirviendo de ejemplo de la posibilidad una arquitectura más comprometida con su comunidad y el momento actual).

Queremos hacer política con una visión de la ciudad que rompe con los actos urbanos autoritarios, con la planificación y con la cultura de la composición, puesto que el urbanismo ya no es capaz de prever lo que va a suceder, lo que mejor funciona en el interior de una vivienda o de un espacio público nunca tiene que ver con lo planificado, sino, sencillamente, con una situación hecha posible, con una situación lo suficientemente abierta y optimista como para estimular la imaginación³³.

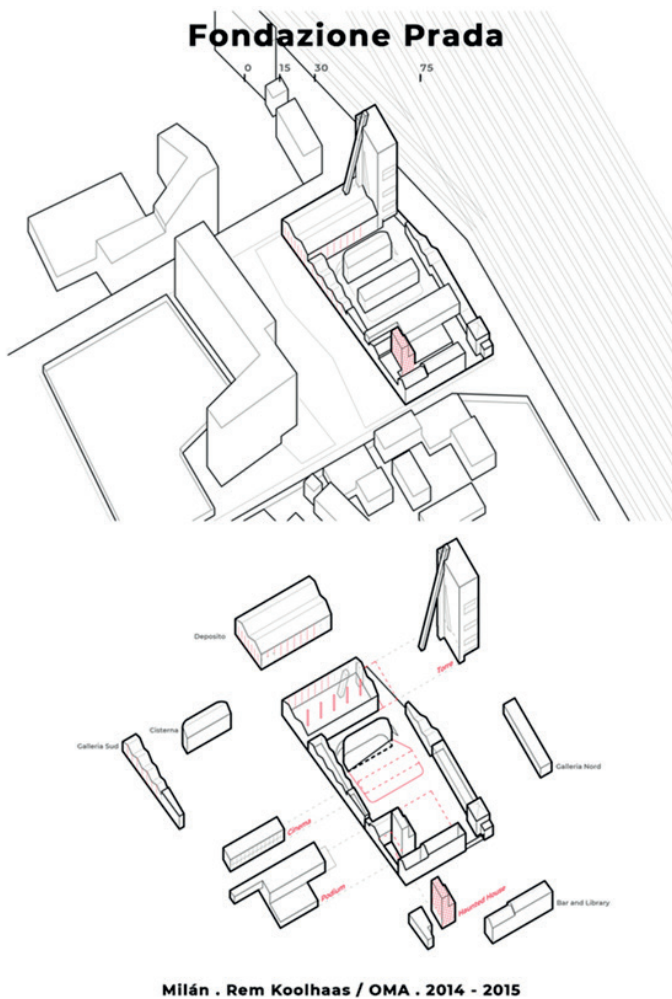
Tras un período de consolidación, el Palais es ya un lugar de referencia dentro del panorama artístico europeo. Parece también haber cumplido las expectativas que pretendían ligar el proyecto institucional con el arquitectónico a través de una simbiosis entre la identidad de la institución, en una búsqueda permanente de contemporaneidad, y el espacio arquitectónico que lo materializa. Un espacio cultural en permanente proceso de creación: de arte, de identidades y de sí mismo.

31. Debord, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Madrid, Castellote, 1976.

32. Citado en la página web del Palais de Tokyo: <https://www.palaisdetokyo.com/en/informations/getting-here> [consultado el 11 de julio de 2022].

33. Lacaton, Anne; Vassal, Jean-Philippe: *op. cit.*, p. 90.

FONDAZIONE PRADA: EL ESPACIO DE LA CULTURA EN EL DEVENIR DE LA MODA



Milán . Rem Koolhaas / OMA . 2014 - 2015

FIGURA 5. REM KOOLHAAS/OMA. FONDAZIONE PRADA. MILÁN, 2015.
Elaboración propia

Fondazione Prada (Milán, 2015) (FIGURA 5) es un claro ejemplo de cómo los principales procesos culturales han dejado de estar promovidos exclusivamente por organismos públicos o instituciones tradicionales del arte. Prada se posiciona como productora de arte y de cultura dentro del mercado global. Este desplazamiento de la institucionalidad hacia el mundo privado del consumo oscila, por ello, entre la aportación al ámbito de la cultura de Milán y la construcción de marca de la compañía de moda³⁴. La contratación de Koolhaas/OMA como el arquitecto del proyecto (además de varias de sus tiendas) sigue una lógica semejante y, de manera recíproca, apuntala el estatus de la oficina dentro de la cultura contemporánea. En este marco de la globalización, es la moda quien legitima el éxito por encima de los medios especializados (*Architectural Review*, *Casabella* o *Domus*). Koolhaas entiende perfectamente que no solo se trata de trabajar para las instituciones relacionadas con el arte, sino de dar el salto a una arquitectura que coincida con los intereses del tardo capitalismo, al cual nutre y da vida.

Desde esta lógica, la propuesta trata de llevar a cabo una arquitectura que acentúa las virtudes de la moda como proceso cultural. Institución y arquitecto comparten sus inquietudes, no solo es la sofisticación lo que cuenta y ambos son conscientes de ello. Ideas como el cambio permanente, el valor de la identidad o el fetichismo se recogen en la forma arquitectónica. Koolhaas interviene en una antigua destilería de ginebra sin miedo a alejarse de aquello que el *statu quo* determina como «buen gusto» al plantear una intervención caracterizada por el atrevimiento y la falta de prejuicios. El riesgo

34. El valor de marca resulta esencial para compañías como Prada, convirtiéndose en símbolo y deseo. La construcción de una identidad ligada al ámbito de la cultura sugiere, además, una asociación entre obra de arte y producto de consumo. De esta manera, la marca propone ir un paso más allá y asociar, así, un producto de Prada con una obra de arte.

está presente en todo momento, como muestra el diálogo pretendido entre la torre blanca, el edificio dorado, el volumen especular, el pabellón volado y las descoloridas naves de la fábrica original (FIGURA 6). Esta amalgama, que tanto caracteriza a la Fondazione, sintetiza dos inquietudes contemporáneas como la deconstrucción de la institución de arte y la política de la identidad³⁵.

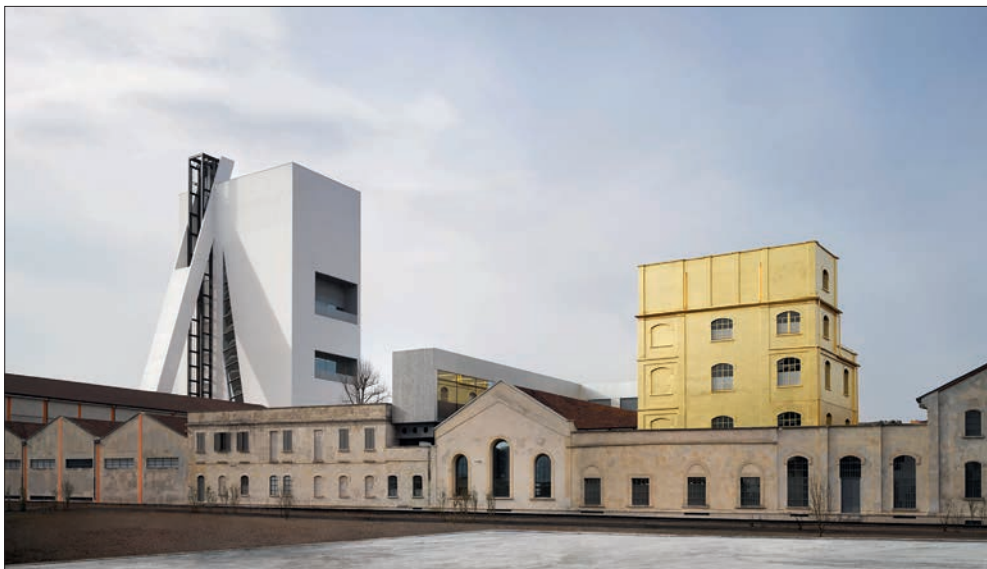


FIGURA 6. REM KOOLHAAS/OMA. FONDAZIONE PRADA. MILÁN, 2015.
Fotógrafo: Bas Princen. Fuente: Arquitectura Viva

Fondazione Prada acentúa la idea de cultura desde el cambio permanente. Como señala el filósofo Georg Simmel: «La moda nunca se limita a ser. Existe en un permanente estado de devenir»³⁶. Revela una naturaleza vital que nunca pierde impulso y que se encuentra en un estado de constante de acumulación; un movimiento similar al de un péndulo que oscila de un lado a otro en un inestable equilibrio de deseos contradictorios. En este «devenir» la dirección no resulta decisiva, lo importante es permanecer en el estado de perpetuo movimiento, ya que el avance se logra mediante la superposición de capas que conforman una identidad fluctuante. Al mismo tiempo, inmersos en una cultura de la identidad, los deseos contradictorios no son otra cosa que la necesidad humana por sentirse parte de un grupo y a la vez afirmar una identidad propia; una búsqueda simultánea de pertenencia y de originalidad³⁷. La labor de la moda es la de mediar en este mar

35. «Tiene autoridad absoluta, pues uno no puede poner en duda el trauma de otro: uno únicamente puede creérselo, incluso identificarse con él o no. En el discurso del trauma el sujeto es evacuado y elevado a la vez. Y de este modo el discurso del trauma resuelve mágicamente dos imperativos contradictorios en la cultura de hoy en día: los análisis deconstructivos y la política de la identidad. Este extraño renacimiento del autor, esta paradójica condición de autoridad ausente constituye un significativo giro en el arte, la crítica y la política cultural contemporáneos. Aquí el retorno de lo real converge con el retorno de lo referencial» Foster, Hal: *op. cit.*, p. 172.

36. Citado por Bauman, Zygmunt: *La cultura en el consumo de la modernidad líquida*. Madrid, FCE, 2011, p. 23.

37. «En una sociedad de individuos, todos *deben* ser individuos; en ese sentido, al menos, los miembros de dicha sociedad son cualquier cosa menos individuales, distintos o únicos. Todo lo contrario: son asombrosamente *parecidos*, ya que deben seguir la misma estrategia vital y utilizar señas compartidas para convencer a otras personas

de contradicciones para asegurar, así, el compromiso entre la igualdad social y la individualidad. Solamente desde estos planteamientos intelectuales se puede entender la convivencia de la nueva torre blanca con el almacén original, o la del volumen especular con el resto del patio, o el porqué del revoco dorado de la *Haunted house*³⁸.

En el juego entre «deconstrucción» e «identidad», la Fondazione evita la lectura unívoca; un aspecto que a su vez caracteriza muchas posiciones del pensamiento contemporáneo³⁹. Paradójicamente, lo que da coherencia al conjunto y hace de este un todo es la aglomeración de partes autónomas; sin una trama que las unifique; sin una materialidad que las vincule; sin una estrategia global frente a la preexistencia que las justifique. Como señalan sus autores:

La Fondazione no es un proyecto de preservación ni una nueva arquitectura. Ambas condiciones, habitualmente separadas, se confrontan una a la otra en una permanente interacción, ofreciendo un ensamblaje de fragmentos que no fijan una única imagen [...] Los contrastes entre lo nuevo, viejo, horizontal, vertical, amplio, estrecho, blanco, negro, abierto o cerrado, establecen todo un rango de oposiciones que caracteriza la Fondazione. Al introducir muchas variables espaciales, la complejidad de la arquitectura establece un inestable y abierto programa, donde el arte y la arquitectura se benefician desde sus respectivos retos⁴⁰.

Prada también se muestra parte de la «cultura de la confusión» y de la «congestión»⁴¹. El espectáculo que caracteriza a la Fondazione, la interacción entre nuevo y viejo, común y singular, transparencia y reflejo, revela que la naturaleza de la institución se constituye desde una identidad abierta al cambio. La propuesta escenifica la relación (o confusión) entre consumidor y observador; una escenificación compuesta por un sinfín de imágenes icónicas⁴². Recordemos que la moda hace el papel de mediador de este caos; socializar⁴³, observar y consumir se conciben como formas de creación de identidades. Se materializa con ello una

de que así lo hacen [...] Paradójicamente, la «individualidad» está relacionada con el «espíritu de la masa» ya que se trata de una exigencia cuya observancia está vigilada por el colectivo. Ser un individuo significa ser *como* todos los demás del grupo» Bauman, Zygmunt: *Vida líquida*. Barcelona, Austral, 2013, p. 28.

38. «La homogeneización está constantemente progresando tras aquellos artículos que aparentemente parecen muy personales, desde los de uso cotidiano hasta la vivienda [...] [Dentro de este proceso de homogeneización] pequeñas diferencias superficiales garantizan una aparente individualidad» Ito, Toyō: *Escritos*. Murcia, CAATM, 2000, p. 105.

39. «Si hubiera un nombre único, una palabra elemental o una condición incondicionada de posibilidad, ello sería para Derrida una tragedia: porque el día en que haya una lectura de la postal de Oxford, la única y verdadera lectura, será el fin de la historia. O la transformación de nuestro amor en prosa» Rorty, Richard: *op. cit.*, p. 203.

40. Cita de Rem Koolhaas / OMA en <https://oma.eu/projects/fondazione-prada> [consultado el 11 de julio de 2022].

41. Véase: Koolhaas, Rem: *Delirio en Nueva York*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004; Koolhaas, Rem; Foster, Hal: *Junkspace/Running room*. London, Notting Hill Editions, 2013.

42. «Según Baudrillard, los espectadores contemporáneos ya no «buscan riqueza imaginativa en las imágenes; buscan el vértigo de su superficialidad, la pompa de su detallismo, la intimidad con su técnica» [...] Una vez más, Baudrillard aparece como uno de esos teóricos influidos por el postestructuralismo que lanzan un ataque frontal contra el concepto de profundidad, contra la idea de que hay algo (la auténtica realidad) tras las apariencias [...] Baudrillard construye toda una metafísica de las apariencias, bajo el signo de la «seducción», como alternativa a lo que él considera el desacreditado modelo de la profundidad» Darley, Andrew: *Cultura visual digital*. Barcelona, Paidós, 2002, p. 119.

43. «Una descripción del modo en que podemos subsistir cuando las cosas se ponen difíciles lo logramos hablando con otras personas: procurando confirmar nuestra propia identidad articulándola en presencia de otros

realidad nueva, alejada de lo cotidiano, donde el potencial plástico de la arquitectura constituye una tensión con el propio arte expuesto. A estos diálogos entrecruzados se añaden las partes preexistentes que aparentemente parecen haberse mantenido intactas (es el caso del edificio *Cisterna* y de todos los volúmenes que conforman el perímetro y que cercan la parcela). Se crea un choque espacial y de materialidades que provoca en el espectador sensaciones ambiguas (FIGURA 7).



FIGURA 7. REM KOOLHAAS/OMA. FONDAZIONE PRADA. MILÁN, 2015.
Fotógrafo: Bas Princen. Fuente: Arquitectura Viva

Más evidente resulta el fetichismo que persigue la Fondazione. El objeto de deseo ya no se limita a un traje de Prada o a cualquier obra de arte allí expuesta, el fetiche también es la propia arquitectura. Si «ir al museo» es el rito que caracteriza a la cultura del turismo, como si de un producto de consumo se tratara, Prada y Koolhaas crean una obra acorde a ello. Se propone, en definitiva, una acumulación de objetos del que destaca, como si fuese un huevo de pascua Fabergé, el volumen dorado: la *Haunted House*, un nombre que ya de por sí reivindica su valor de objeto fetichista y no falta de ironía. Todos estos volúmenes con nombre propio (*Cinema*, *Cisterna*, *Deposito*, *Haunted House*, *Podium*, *Torre*, etc.) mantienen una autonomía funcional

[...] Esperamos que estas otras personas digan algo que nos ayuda a mantener la coherencia del tejido de nuestras creencias y nuestros deseos» Rorty, Richard: *op. cit.*, p. 203.

y simbólica, sin renunciar por ello a constituir un conjunto. La introducción de tres nuevas y estridentes construcciones (un pabellón de exposiciones, una torre y un cine) dentro del organismo preexistente evidencia la noción de artificio que la Fondazione parece no querer disimular; como se confirma con la variedad de revestimientos y el lustro de las fachadas. Todo ello construye una condición atmosférica en la que observadores, consumidores y obras interaccionan en un permanente intercambio de imágenes, recorridos, transparencias y reflejos⁴⁴ (FIGURA 8).



FIGURA 8. REM KOOLHAAS/OMA. FONDAZIONE PRADA. MILÁN, 2015.
Fotógrafo: Iwan Baan. Fuente: Premios Mies Van der Rohe

Fondazione Prada, asimismo, aporta un notable valor urbanístico a la ciudad de Milán, una urbe identificada con el arte y desde hace décadas por su destacado papel en el ámbito de la moda internacional⁴⁵. Por un lado, viene a completar la oferta de arte contemporáneo de la ciudad de Milán, hasta ahora sin un espacio internacional de referencia al respecto. Pero también forma parte de un proceso de regeneración del ámbito sur de la estación Milano Porta Romana, lugar en demanda creciente y donde podemos encontrar un significativo número de sedes de diversas empresas, entre las que podría destacarse la firma de moda italiana Bottega Veneta. La torre que domina visualmente la Fondazione adquiere por ello una naturaleza icónica y

44. Hays, Michael K.: *Appearance & Materiality*, Santiago de Chile, ARQ, 2017.

45. Junto a proyectos como *Pirelli Hangar Biccoca* o *Gucci Hub* pretende actuar como instrumento para revitalizar la actividad cultural de la ciudad. Todos ellos forman parte de un proceso de actualización del panorama artístico nacional junto a proyectos en otras ciudades como *MAXXI* (Museo de las Artes del siglo XXI, obra de Zaha Hadid) y *MACRO* (Museo de Arte Contemporáneo) en Roma, *MADRE* (Museo de Arte Contemporáneo DonnaRegina) en Nápoles, *Museo Castello Rivoli* en Turín, *Fundación Punta della Dogana* en Venecia, o *MAMbo* en Bolonia.

un claro protagonismo dentro de este paisaje urbano⁴⁶. En este sentido, la propuesta persigue el difícil equilibrio entre un lugar que aspira a una renovada imagen sin perder la identidad del espacio industrial previo (una destilería de ginebra). La naturaleza urbana del proyecto, así, se alinea con las propias lógicas de la moda manifestando su relevancia en la creación cultural y, a la vez, reflejando un ámbito donde resulta complicado hallar certezas, ya que la propia moda se opondrá a ellas mediante una nueva vuelta de péndulo.

KANAL-CENTRE POMPIDOU: EL ESPACIO DE LA CULTURA COMO FACTORÍA URBANA

KANAL-Centre Pompidou (Bruselas, 2018-21, 2024)⁴⁷ (FIGURA 9) nos muestra otro nuevo desplazamiento en la arquitectura del museo, esta vez desde el entendimiento de la cultura como algo eminentemente social, tratando de ejercer una clara influencia en la dinámica y la regeneración urbana donde el centro se sitúa. Con el soporte institucional del Pompidou, como si se tratase de una franquicia, KANAL supone la transformación en centro cultural de una antigua fábrica de automóviles de la firma Citroën, situada en un área céntrica de Bruselas. «*The KANAL Project*»⁴⁸ ni siquiera se define como museo, desde su nacimiento surge con la intención de ser un *hub* cultural; es la combinación de un proyecto institucional que desea hacer frente a las demandas de la sociedad contemporánea con la intervención arquitectónica de una fábrica en desuso. Tal es el carácter cosmopolita del centro que se observa hasta en los autores de la propuesta arquitectónica: los estudios de arquitectura noAarchitecten (Bruselas), EM2N (Zurich) y Sergison Bates (Londres).

Las bases del concurso señalaban que el nuevo centro debía alejarse de la idea convencional de museo (como vemos, una inquietud que surge desde la institución y que es coincidente en los tres casos de este estudio). Se buscaba alterar las

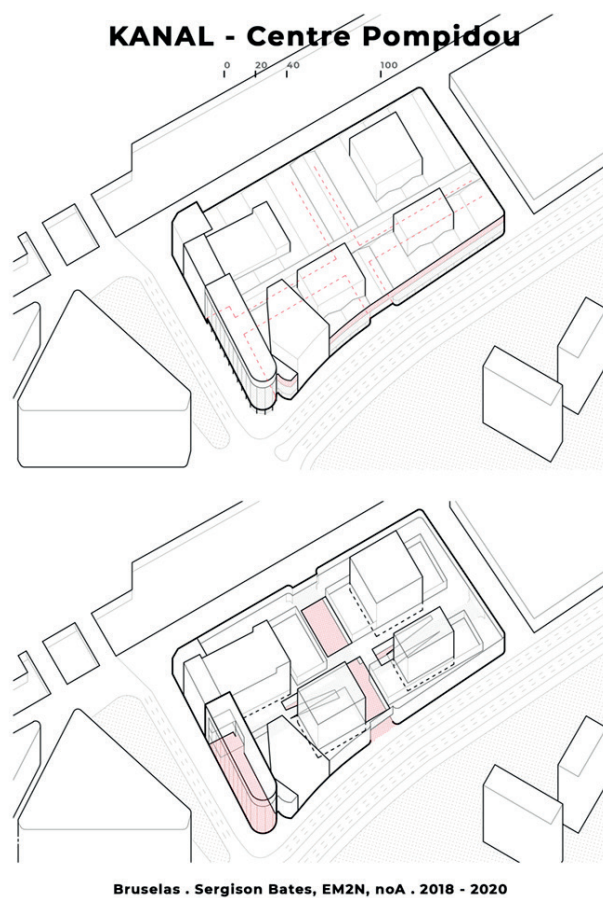


FIGURA 9. NOARQUITECTEN, EM2N, SERGISON BATES ARCHITECTS. KANAL-CENTRE POMPIDOU. BRUSELAS, 2018. Elaboración propia

46. Abrahams, Tim: «Artists' gild; Architects: OMA», *Architectural Review*, vol. 238, n. 1423, (sept. 2015), pp. 94-103.

47. La exposición «*It never ends*» significó un primer paso en la apertura del nuevo centro cultural, celebrada entre septiembre de 2020 y abril de 2021. Se prevé que las obras de renovación de la antigua fábrica Citroën finalicen en el año 2024.

48. <https://kanal.brussels/en/kanal-project-board> [consultado el 11 de julio de 2022].

relaciones habituales entre las obras y su exhibición con el fin de liberar a ésta de significados preestablecidos y, así, fomentar su actuación de un modo alternativo. Una filosofía que entronca con las palabras de Sloterdijk cuando señala que, en la exhibición de arte actual, «la clave está en una renuncia a la ejecución, la difusión, el alboroto y los gastos masivos»⁴⁹. KANAL, en este sentido, nace desde la voluntad de abandonar el aura de las grandes instituciones y de dejar de lado su significación como espacio de poder. Más bien busca ser un espacio abierto, un ágora contemporánea, infraestructura de lo común. En definitiva, un espacio percibido y experimentado desde su naturaleza urbana (FIGURA 10). Todo ello lo empareja con las intenciones del primer Pompidou, que se ha demostrado agente de la transformación urbana e impulsor de los procesos de democratización del arte (un proceso que trataba de erradicar la «gran división», la distinción entre la alta cultura y la cultura de masas)⁵⁰.



FIGURA 10. NOARQUITECTEN, EM2N, SERGISON BATES ARCHITECTS. KANAL-CENTRE POMPIDOU. BRUSELAS, 2018. Imagen de proyecto desarrollada por noA, EM2N y Sergison Bates. www.sergisonbates.com

49. «La mentalización que subyace a esta reunión de objetos está conectada, probablemente por primera vez, no con las obras sino con su exhibición. La clave está en una renuncia a la ejecución, la difusión, el alboroto y los gastos masivos. La relación de las obras mismas con su exhibición muestra un pliegue: las obras pueden, según parece, actuar de otra manera. No se producen a sí mismas, aunque son producidas. El arte se hace a un lado, no es cuestión de molestar a quienes pasan [...] Cuando la felicidad ya no está en el arte sino a su lado, ante él, detrás de él, es hora de abandonar las formas de obra, de valor, de caja blanca» Sloterdijk, Peter: *op. cit.*, p. 351.

50. Huyssen, Andreas: *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona, Gedisa, 2010.

La relación con el primer Pompidou se percibe tanto en el plano estético como en el ideológico. Jean Baudrillard fue preciso en su análisis del Pompidou parisino, identificando la polémica social y cultural implícita en la propuesta y valorando la transformación del significado tradicional de cultura que suponía el centro⁵¹. El primer Pompidou, a su vez, acometió un compromiso con la flexibilidad funcional, la neutralidad espacial y la apertura programática e institucional mediante el recurso de la transparencia, en deuda con la arquitectura moderna. Una transparencia literal: materializada en el cerramiento de vidrio; planimétrica: al utilizar una superestructura que libera el espacio de pilares e impedimentos; y transparencia ideológica: al proponer una arquitectura del museo como lugar de la verdad, la polivalencia, el consenso y el contrato social⁵². El nuevo Pompidou belga, sin renunciar a esta herencia, pero consciente del tiempo en el que nace, dota a la transparencia de unas connotaciones diferentes. Se desprende de la apariencia positivista y utópica para abrazar una posición más cercana al pragmatismo; una actitud que entronca con la mirada desarrollada por artistas como Gerhard Richter o Dan Graham, donde la transparencia y la reflexividad son generadoras de subjetividad⁵³. La visión ideal de una sociedad es sustituida, así, por una cultura donde el arte *simplemente* parece conformarse con alimentar una actitud crítica en el espectador y activar una energía creativa.

El primer Pompidou a su vez fue definido como catalizador para la regeneración urbana, al tiempo que contribuyó a la gentrificación gradual del Marais. KANAL mantiene esa vocación de transformación, si bien su preferencia no es la del reclamo turístico (al menos no de un modo tan explícito). En este sentido debe diferenciarse el contexto donde se sitúa cada centro y la política urbana de su ciudad correspondiente. El lugar escogido en Bruselas resulta idóneo para fomentar el encuentro y, de esta manera, el centro despliega todo su potencial en la producción de un ámbito de lo común. Además, la construcción que lo alberga se trata de una antigua factoría, testimonio de la primera modernidad; es decir, un espacio ideado literalmente para la producción. Metáfora, simbolismo, originalidad y utilidad se unen con coherencia ante cualquier posible lectura que se haga del lugar. La propuesta redefine la identidad de la factoría existente sin negar su naturaleza previa y con una evidente economía de medios.

Por otro lado, el centro conserva la noción de solar denso a nivel psicológico, donde la historia y la memoria se convierten en cualidades materiales palpables. Esto no impide, sin embargo, el desarrollo de nuevas experiencias artísticas y el

51. Para Jean Baudrillard la «cultura del hipermercado» resulta el modelo de una socialización controlada, concebida como un espacio-tiempo homogéneo de todas las funciones dispersas del cuerpo y de la vida (trabajo, ocio, cultura mediática), y que actúa como simulación operacional del intercambio social. Baudrillard, Jean: «La estética de la singularidad», en *New Left Review*, 92 (mayo-junio 2015).

Cabe señalar que el uso del concepto «producción» remite a la concepción promovida por Fredric Jameson, que inspiró una renovada narración de los estadios de la cultura afines con los diferentes modos de producción capitalista. Jameson, Fredric: *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, Duke UP, 1989. Consultar también: Harvey, David: *The Condition of Postmodernity*. London, Basil Blackwell, 1989.

52. Colquhoun, Alan: *Collected Essays in Architectural Criticism*. London, Black Dog Publishing, 2009, pp. 82–89.

53. Véase: Colomina, Beatriz: «Doble exposición: alteración de una casa suburbana» en *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*. Madrid, Akal, 2006, pp. 195–206; Herzog, Jacques: *Engañosas transparencias*. Barcelona, Gustavo Gili, 2016.

propiciar nuevos encuentros sociales. Desde el respeto por la herencia, la propuesta desea convertirse en infraestructura para la creatividad y la producción, al tiempo que su eslogan, «un optimismo radical que confía en lo existente», indica cierta distancia respecto al gesto espectacular tan frecuente en las últimas décadas. Se acentúa así una posición «crítica, receptiva, delicada y precisa» como los propios autores indican. La coherencia entre el proyecto institucional, el emplazamiento elegido y el proyecto arquitectónico, sintetiza además una actitud que, sin renunciar a un determinado ideal, sea llevada a cabo mediante una intervención contingente⁵⁴.

Si en las últimas décadas se ha reivindicado desplazar el arte a la calle, KANAL-Centre Pompidou propone invertir el movimiento: desplazar lo urbano al *interior* del espacio cultural. El nuevo centro no parece estar interesado en convertirse en un icono; en cambio, se centra en fomentar las relaciones urbanas: acceder, aceptar, admirar, atravesar, celebrar, compartir, comprender, construir, conocer, descubrir, encontrar, escuchar, espiar, explicar, exponer, habitar, husmear, interaccionar, jugar o pasear⁵⁵. Para ello, no solo recurre a los objetos que van a ser exhibidos, sino también a los medios de producción y las relaciones de producción. Como señala Sloterdijk: «Hasta los paisajes y los espacios habitables han sido declarados objetos de exhibición. La entera estructura social aspira al museo»⁵⁶.

No estaría de más valorar si cuando nos situamos en alguno de sus espacios interiores estamos ante una calle o una plaza. O, dicho de otra forma, ante un lugar de paso o de encuentro. Probablemente KANAL sea una mezcla de los dos, o ambos superpuestos. La planta se organiza mediante dos ejes principales abiertos a la ciudad, a modo de *cardo* y *decumano* (que se podrían entender como un verdadero viario público que atraviesa la parcela). Ambos ejes definen y articulan el conjunto en cuatro cuadrantes, y a cada uno de ellos se le añade un volumen que funciona como lugar de estancia y encuentro (FIGURA 11). Destaca, asimismo, un quinto volumen (un edificio en sí mismo) situado en la esquina principal de la parcela, que previamente hacía la función de expositor del concesionario Citroën (FIGURA 12). Como vemos, todo el conjunto adquiere un carácter urbano hasta en la terminología utilizada; una intervención que no solo trata de asumir con naturalidad las lógicas de la ciudad sino potenciarlas.

La propuesta, a su vez, demuestra la importancia de atender a las dinámicas del contexto urbano haciendo que la obra vaya más allá de su estricto ámbito de actuación. Dos ejemplos de ello pueden considerarse tanto el primer Pompidou como el Guggenheim de Bilbao, obras que han fomentado la regeneración urbana y exponentes de arquitecturas entendidas como proyectos urbanos. En este sentido, KANAL persigue igualmente convertirse en emblema de un ámbito mayor, símbolo del plan director «Plan-Canal» que propone la reconversión de un conjunto industrial de Bruselas⁵⁷. Dentro de este renovado ámbito, merece también

54. Foster, Hal: *Design and Crime*. New York, Verso, 2002.

55. Careri, Francesco: *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Gustavo Gili, Barcelona. 2013, p. 14.

56. Sloterdijk, Peter: *op. cit.*, p. 341.

57. Véase: revista *A+*, 278 (junio-julio, 2019). Este número está dedicado a la regeneración de la capital belga concebida como «un laboratorio para la futura ciudad europea», destacando KANAL como motor de cambio.

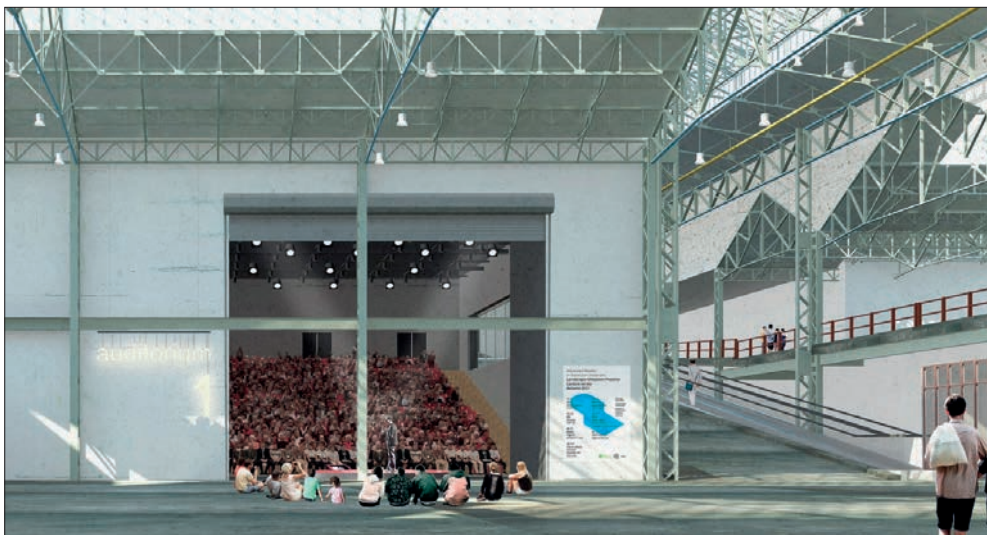


FIGURA 11. NOARQUITECTEN, EM2N, SERGISON BATES ARCHITECTS. KANAL-CENTRE POMPIDOU. BRUSELAS, 2018. Imagen de proyecto desarrollada por noA, EM2N y Sergison Bates. www.kanal.brussels



FIGURA 12. NOARQUITECTEN, EM2N, SERGISON BATES ARCHITECTS. KANAL-CENTRE POMPIDOU. BRUSELAS, 2018. Imagen de proyecto desarrollada por noA, EM2N y Sergison Bates. www.kanal.brussels

especial atención Gare Maritime, una estación rehabilitada como espacio urbano polivalente por parte del estudio neerlandés Neutelings & Riedijk. KANAL y Gare Maritime, además de compartir la idea de entenderse como una «ciudad dentro de otra ciudad», unen esfuerzos para culminar un lugar de referencia para la cultura europea de los próximos años.

CONCLUSIÓN: HACIA OTRAS FORMAS EN LA ARQUITECTURA DEL MUSEO

Hemos observado cómo los tres espacios de la cultura analizados materializan la puesta en cuestión de lo que Peter Sloterdijk ha denominado «imperativo estético», conscientes de que en el siglo XXI las nuevas instituciones deben asentarse en la capacidad de mutación si realmente aspiran a un intercambio más fructífero entre espacio museístico, obra y observador. Ya apuntaba Paul Valéry en 1923 que los cánones prestablecidos o las ideas de clasificación tenían poca relación con los deleites y el verdadero aprendizaje, y criticaba la confusión y descontextualización inherente al museo: «¿He venido a instruirme, o a buscar algo que me encante, o bien a cumplir con un deber y satisfacer las apariencias?»⁵⁸. Así, lo que parece asegurar la vitalidad y capacidad de influencia de los nuevos espacios destinados a la cultura no debe descansar en la mera disposición de unas obras privilegiadas, sino en posibilitar distintas formas de producir y seleccionar la sustancia cultural común a todos o, al menos, potencialmente accesible.

En los tres casos destaca una vocación por un emergente intercambio disciplinar, entendido como respuesta a un nuevo estado global de la cultura y el arte; una condición interdependiente en la que las distintas disciplinas penetran unas en las otras sin que ninguna sea un mundo por derecho propio. Si bien todas las disciplinas hablan con sus propias voces, viajan unas hacia otras y no necesariamente con invitación previa. Lo que asegura la relevancia en la actualidad de una institución del arte y la cultura es su capacidad de adaptación a los desplazamientos que van moldeando la sociedad. Acorde a la cultura visual contemporánea y el denominado «giro icónico», no es posible aferrarse a una forma y unos contenidos inalterables⁵⁹.

Otro tema compartido es el renovado sentido de cultura material que caracteriza a las tres intervenciones. El sentido crítico desplegado supone una actualización de la lectura y significado del patrimonio heredado, pero a través de estrategias sustancialmente distintas: desde un enfoque arquitectónico asociado a los cambios en la cultura visual; desde la construcción de un marco intelectual ligado a los cambios en la cultura contemporánea; o desde una estrategia de proyecto entrelazada con las dinámicas de la cultura urbana. Recuerdan, a su vez, que no es necesario la construcción de centros de nueva planta para lograr una relevancia en el panorama de la cultura y el arte, sino que la propia estrategia de revisión o reciclaje puede alcanzar el máximo interés. Junto a ello, el equilibrio entre garantizar el valor de lo recibido, de su memoria, y su adaptación a los requerimientos de un nuevo uso, es resuelto mediante estrategias que combinan la «especificidad» del ideal moderno y la «hibridación» posmoderna; reflejo de un sentido crítico y reflexivo como el propio Ulrich Beck vincula a la segunda modernidad.

Las tres propuestas, finalmente, también redefinen algunas pautas para entender las relaciones entre el espacio museístico y la ciudad, precisamente en un momento

58. Valéry, Paul: *Piezas sobre arte*. Madrid, Visor, 1999, 137-138.

59. Mitchell-William J.T.: *What do Pictures Want?* Chicago, The University of Chicago Press, 2006.

donde muchas ciudades tratan de actualizar su modelo económico ligándolo al ámbito de la cultura y el conocimiento. En este sentido, los tres casos tratan de transformar no solo un conjunto patrimonial sino todo un ámbito de mayor calado pudiéndose hablar de proyectos de regeneración urbana. Este hecho, además de avanzar temas sobre la relación entre cultura y sociedad, denota la búsqueda de nuevas formas de relación entre el arte y la vida en común, así como la necesidad de proyectar arquitecturas que presten la máxima atención a los cambios en la cultura urbana. Veremos si estos planteamientos aquí expuestos perduran en el tiempo y Palais de Tokyo, Fondazione Prada o KANAL-Centre Pompidou se reafirman como lugares privilegiados de la producción artística y la construcción de espacios de lo común en el contexto contemporáneo.

REFERENCIAS

- Bauman, Zygmunt: *La cultura como praxis*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2002.
- Bauman, Zygmunt: *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Madrid, FCE, 2011.
- Bauman, Zygmunt: *Vida líquida*. Barcelona, Austral, 2013.
- Bourriaud, Nicolas: *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008.
- Baudrillard, Jean: «La estética de la singularidad», en *New Left Review*, 92 (mayo-junio 2015).
- Baudrillard, Jean: *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós, 2005 (1978).
- Beck, Ulrich: *La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad*. Barcelona, Paidós, 1998.
- Benjamin, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid, Abada, 2012.
- Careri, Francesco: *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Gustavo Gili, Barcelona, 2013.
- Colomina, Beatriz: «Doble exposición: alteración de una casa suburbana» en *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*. Madrid, Akal, 2006, pp. 195-206.
- Colquhoun, Alan: *Collected Essays in Architectural Criticism*. London, Black Dog Publishing, 2009.
- Darley, Andrew: *Cultura visual digital*. Barcelona, Paidós, 2002.
- Debord, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Madrid, Castellote, 1976.
- Foster, Hal: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal, 2001.
- Foster, Hal: *Design and Crime*. New York, Verso, 2002.
- Foster, Hal: *Art-Architecture complex*. New York, Verso, 2011.
- Guasch, Ana María; Zulaika, Joseba (eds.): *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, Madrid, Akal, 2007.
- Harvey, David: *The Condition of Posmodernity*. London, Basil Blackwell, 1989.
- Hays, Michael K.: *Appearance & Materiality*. Santiago de Chile, ARQ, 2017.
- Hernández Martínez, Ascensión: «De Museos, antimuseos y otros espacios expositivos en la Europa del siglo XXI», *Artigrama*, 28 (2013).
- Herzog, Jacques: *Engañosas transparencias*. Barcelona, Gustavo Gili, 2016.
- Huyssen, Andreas: *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona, Gedisa, 2010.
- Ito, Toyoy: *Escritos*. Murcia, CAATM, 2000.
- Jameson, Fredric: «La estética de la singularidad», *New Left Review*, 92, (mayo-junio 2015).
- Jameson, Fredric: *Posmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, Duke UP, 1989.
- Koolhaas, Rem: *Delirio en Nueva York*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- Koolhaas, Rem; Foster, Hal: *Junkspace/Running room*. London, Notting Hill Editions, 2013.
- Lacaton, Anne; Vassal, Jean-Philippe: *Actitud*. Barcelona, Gustavo Gili, 2017.
- Lévi-Strauss, Claude: *El pensamiento salvaje*. México, FCE, 1964.
- Lorente, J. Pedro: *Los museos de arte contemporáneo*. Gijón, Trea, 2008.
- Mallgrave, Harry F.: *From Object to Experience*. London, Bloomsbury Visual Arts, 2018.
- Mitchell, William J.T.: *What do Pictures Want?* Chicago, The University of Chicago Press, 2006.
- Moneo, Rafael: *Nuevos intereses, otros discursos*. Pamplona, T6 ediciones, 2019.
- Muñoz Cosme, Alfonso: *Los espacios de la mirada. Historia de la arquitectura de museos*. Gijón, Trea, 2007.
- Rorty, Richard: *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona, Paidós, 1991.
- Sennet, Richard: *El artesano*. Barcelona, Anagrama, 2008.
- Sloterdijk, Peter: *El imperativo estético*. Madrid, Akal, 2020.
- Valéry, Paul: *Piezas sobre arte*. Madrid, Visor, 1999.

RESEÑAS · BOOKS REVIEW

Pérez Vidal, Mercedes, *Arte y liturgia en los monasterios de dominicas en Castilla. Desde los orígenes hasta la reforma observante (1218-1506)*. Gijón, Ediciones Trea, 2021. ISBN: 978-84-18105-67-8, 450 pp.

Juan Pablo Rojas Bustamante¹

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.10.2021.34224>

El interés académico en torno al patrimonio de las órdenes religiosas es cada vez mayor, y así se demuestra con su vigencia durante las últimas décadas como rico campo de análisis humanístico. Entre los diferentes trabajos, tesis doctorales y grupos de investigación, la reciente publicación de Mercedes Pérez Vidal sobre los monasterios de dominicas en Castilla subraya la actualidad del tema, evidenciando las numerosas posibilidades de estudio y sus distintos enfoques. El volumen en estas líneas reseñado nace de la tesis doctoral dirigida por Eduardo Carrero Santamaría y leída en el año 2013 en la Universidad de Oviedo, titulada *Arte y arquitectura de los monasterios de la Orden de Predicadores de la «Provincia de España»*. Desde los orígenes hasta la reforma (1218-1506), que es finalmente editada por Trea en pro de un mayor alcance, tanto en el ámbito especializado como en el divulgativo.

El libro se divide en cuatro capítulos que abordan la situación de las dominicas en Castilla durante la Edad Media, vistas desde la liturgia, las manifestaciones de la religiosidad monástica y los espacios que habitaron y que dieron sentido y cabida a sus prácticas rituales y cotidianidad. Es justamente esta perspectiva la que permite interpretar las fuentes más allá de las formas y tipologías, recreando el entramado cultural bajomedieval lo más fielmente posible.

En un primer bloque introductorio, se plantea un breve estado de la cuestión en el que figuran algunas de las principales referencias de la historiografía extranjera y local. Merece la pena remarcar la importancia de los proyectos *Claustra* y *Paisajes Espirituales* emprendidos por la Universidad de Barcelona, que con el paso del tiempo se han extendido a nivel nacional. Gracias a estas revisiones, desde la interdisciplinariedad, se han estudiado los espacios de la espiritualidad femenina medievales. En esta esfera metodológica, las investigaciones histórico-artísticas se han llevado más allá de la datación constructiva y de los aspectos estilísticos, marcando una frontera clara entre la historiografía tradicional y las últimas propuestas.

De gran utilidad resulta el epígrafe destinado a esclarecer la terminología empleada, pues el problema con la rama femenina se intensifica al existir dos tipos diferenciados de religiosas: terciarias (laicas) y monjas, cuyas prácticas son muy similares. Concluye la autora que es más acertado hablar de «monasterio» para las comunidades de monjas dominicas de la Edad Media, concepto extensible a las terciarias, con el cuidado que tiene este término al haberse acuñado desde el primer tercio del siglo XV, que vivían también en clausura con los tres votos monásticos, desplazando el vocablo «convento» reservado a las comunidades de frailes de la

1. Universidad de Salamanca. C. e.: jprboz@usal.es; ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-9554-6748>>

Orden de Predicadores. Por otra parte, aunque el año de cierre se fija en 1506 con la aceptación definitiva de la reforma observante, Pérez Vidal aclara convenientemente que esta frontera se sobrepasa, pues resulta casi imposible pasar por alto la historia posterior de muchos de los edificios analizados y de sus comunidades. Conocer cambios posteriores ayuda a recrear las articulaciones anteriores, definiendo la arquitectura como palimpsesto, al igual que los estudios centrados en la liturgia. Esta idea la precisó bien Otto Pächt al afirmar que «la clave que desvela la peculiaridad de una obra no sólo la hallaremos en la ascendencia. En determinadas circunstancias también podrá proporcionarla el conocimiento previo de cualquier auténtico descendiente».

El primer reto al que se enfrentaba Mercedes Pérez era el de las limitadas monografías del objeto de estudio, haciendo frente al análisis en conjunto de los 21 monasterios de la Provincia de España entre 1218 y 1506 sin un esquema inicial claro. Se trataba de un marco cronológico, temático y espacial significativamente amplio que la autora consigue integrar y que presenta sintéticamente en este libro. Por una parte, afrontaba un terreno yermo del que poder extraer novedades, información y las primeras interpretaciones; y por otra, verse en la necesidad de crear una guía y configurar una primera visión de conjunto. Para poder acometer la investigación, toma como base fundamental el conocimiento de la liturgia, en cuya órbita circulan diversos objetos, prácticas devocionales, imágenes y recintos arquitectónicos. A partir de estos aspectos se procura recrear el contexto original teniendo en cuenta las funciones y forma de vida de las monjas, sin olvidar los espacios públicos de su día a día.

Igualmente, excluye los monasterios gallegos medievales que, aunque formaban parte de la Provincia de España, fueron estudiados anteriormente por Carmen Manso Porto desde parámetros estilísticos y tipológicos. Se advierte que queda pendiente una actualización e interpretación de estos monasterios, en las que se incluyan las funcionalidades de los espacios, de tal manera que se retoma la propuesta de Jacob Burckhardt de que «Cada generación, cada época, debe proporcionar una nueva lectura de las obras, de esta manera el arte no sólo gozaría de buena salud, sino que tendría siempre algo nuevo que decir [...] ver e interpretar de nuevo es impedir la petrificación y el silencio de la obra».

El primer capítulo se centra en los aspectos legislativos, sin dejar de lado el contexto arquitectónico, artístico y cultural, lo que parece básico para establecer un entorno jurídico ilustrativo de la vida religiosa monasterial mendicante. En el capítulo segundo, aborda propiamente la liturgia con los respectivos usos y significados de las imágenes y objetos implicados. Uno de los principales problemas venía del desconocimiento específico del rito femenino, lo que obliga a la historiadora del arte a indagar entre las fuentes, sin dejar de lado su correspondiente lectura de género. Se distingue no solo el análisis de las monjas en contraposición a los frailes, sino a las mujeres laicas y religiosas de otras congregaciones semejantes, punto que se aprovecha también para volver a cuestionar algunos planteamientos tradicionales como el asumido control de los hombres ante un público pasivo, o si se puede hablar de la independencia otorgada por la legislación y por la vida en clausura.

El capítulo tercero se enfoca en una serie de manifestaciones vinculadas al culto de clausura, así como en las representaciones teatrales con el fin de contextualizar

la diversidad de objetos y espacios, pues han sido examinados mayoritariamente por separado por disciplinas sin ningún criterio concreto. Cabe resaltar el énfasis dado a las dramatizaciones y teatros devocionales, pues se reivindica así su valor en su intrínseca conexión con el entorno espacial. Asimismo, se detallan algunas consecuencias de la reforma observante y del concilio de Trento, especialmente en el control y censura impuestos por los reformadores sobre imágenes y música dedicadas a la *cura monialium*, aspectos fundamentales que marcan un antes y un después en la forma de rezar y sus consecuencias en el entorno espacial y plástico.

Estos apartados resultan indispensables y explican el capítulo cuarto, dedicado a los espacios y contextos, vistos sobre todo desde sus funciones para desentrañar sus significados. Se esboza así un esquema articulado a partir de las distintas dependencias y las actividades que acogieron, de tal forma que se proporciona un primer intento sistemático de analizar las tipologías edilicias de las dominicas en Castilla, tanto de sus templos como de las oficinas y espacios (hospedería, enfermería, habitaciones, salas capitulares, claustros, etc.), ligados indisolublemente a sus usos y cometidos. Nuevamente se incide en la ausencia de estudios exhaustivos sobre los monasterios femeninos, incluidos los arqueológicos, que la autora atribuye, en parte, a su menor atractivo frente a los conventos masculinos, al emplear materiales más pobres, mano de obra menos cualificada y procesos constructivos bastante más lentos y accidentados, configurando una arquitectura definida como doméstica en su mayoría, a excepción de las iglesias. En el caso de las monjas, la propia clausura determinó la estructura arquitectónica.

Pérez Vidal realiza un recorrido por diferentes dependencias de los monasterios elegidos, especialmente en las funciones en su relación con el culto y las devociones. Sin duda alguna, este último apartado se convierte en punto de referencia a la hora de aproximarse a la arquitectura, mobiliario y demás objetos de la clausura femenina. Ante este panorama, subraya las limitaciones del método, recordando que no se trata de una fórmula mágica en la que las formas arquitectónicas respondan inequívoca y universalmente a las necesidades litúrgicas, pues existen tantos otros condicionantes, al igual que con las piezas muebles. Además, insiste en la importancia de conocer las particularidades locales, pues fueron particularmente influyentes en la liturgia, devociones, arquitectura, mobiliario y objetos de devoción femeninos.

El tomo se cierra con las conclusiones, en las que se integran los distintos monasterios según sus espacios y prácticas litúrgicas, con sus semejanzas y diferencias, seguidas de la relación de fuentes documentales y bibliográficas, así como con un apéndice gráfico con planos e ilustraciones que visualizan algunos de los postulados teóricos y que permanecen como provechoso recurso susceptible de futuras indagaciones. Ante la escasa bibliografía específica, la investigadora ha recurrido al trabajo de archivo, que define como indispensable y fundamental punto de partida. El corpus documental referenciado solo es una pequeña muestra del trabajo ímprobo realizado, sobre todo teniendo en cuenta el número de monasterios estudiados y la gran variedad, amplitud cronológica y dispersión de documentos escritos y gráficos en diferentes instituciones.

En suma, es notoria la dificultad del proyecto al tener en cuenta tan diversos factores como los aspectos institucionales, históricos, legislativos, y el empleo de

los distintos espacios. Este último ámbito, el más novedoso, nace de la comparación entre los monasterios y sus dependencias, enfatizando no solo en las actividades desarrolladas en estas arquitecturas, sino en su marco cultural, cultural y devocional.

Asimismo, no solo se invita a continuar con la investigación, sino que se cede el testigo para que otros especialistas completen, corrijan o mejoren lo que se conoce de los 21 monasterios analizados. Se ponderan, además, los estudios sobre la liturgia femenina hispana y el impacto en el arte y la arquitectura, aunque centrándose en las características propias del rito femenino en sus respectivos contextos, reivindicando la autonomía de las monjas de los frailes. Por tanto, el libro funciona como un auténtico manual de consulta en torno a las dinámicas femeninas litúrgicas y sus espacios, dejando el examen de los casos concretos como un amplio panorama pendiente de análisis monográficos. En definitiva, Ediciones Trea incluye dentro de su colección Piedras Angulares un sugestivo volumen de obligada consulta para la investigación de conventos y monasterios hispanos e iberoamericanos, sin dejar de constituir un estimulante texto para los ávidos lectores.

Sabater, Tina (coord.), *La casa medieval en Mallorca y el Mediterráneo. Elementos constructivos y decorativos*, Gijón, Trea, 2021. ISBN: 978-84-18932-11-3, 432 pp.

Elena Paulino Montero¹

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.10.2022.34460>

El estudio de la arquitectura civil gótica es uno de los campos de mayor desarrollo en la última década. Partiendo de trabajos pioneros de la historiografía francesa, los últimos años han visto multiplicarse congresos, proyectos de investigación y volúmenes colectivos, como el presente, que han permitido abrir nuevas vías de aproximación a un tema complejo y tradicionalmente marginado. La revisión de casos de estudio particulares, el análisis exhaustivo de los elementos conservados, así como el examen de las fuentes documentales han permitido avanzar enormemente en el estudio de los entornos domésticos y la arquitectura privada de la Baja Edad Media, pese a las dificultades que presenta un patrimonio transformado a lo largo de los siglos.

Este volumen es un buen ejemplo del progreso de las investigaciones recientes. *La casa medieval en Mallorca y el Mediterráneo. Elementos constructivos y decorativos* recoge los principales resultados del congreso celebrado en 2020 y que supuso la culminación de un proyecto de I+D, desarrollado durante los cuatro años anteriores, titulado *La casa medieval. Materiales para su estudio en Mallorca*. Este proyecto procedió a la difícil catalogación de numerosos inmuebles y elementos conservados de la casa medieval mallorquina durante la Baja Edad Media y sus resultados se colgaron en acceso abierto en la UIB². Las principales conclusiones extraídas del análisis de este catálogo se presentan en este volumen, junto a una serie de artículos que permiten poner en contexto el material analizado en el amplio marco del gótico mediterráneo.

El libro consta de dieciséis capítulos, en castellano, catalán e italiano. Nueve de ellos están dedicados al examen de la arquitectura mallorquina y siete a estudios sobre arquitectura gótica de distintos puntos del Mediterráneo, en Francia, Italia o la Península Ibérica.

Los cuatro primeros capítulos exponen de forma monográfica distintos elementos arquitectónicos de la casa gótica mallorquina a través del análisis de los restos materiales conservados. A modo de fachada del volumen, el primer artículo, firmado por Joan Domenge, se centra en el *portal rodó*. Este elemento, compuesto por un arco de medio punto realizado con dovelas de gran tamaño caracteriza las portadas arquetípicas de los palacios mallorquines. Domenge traza un amplio recorrido desde el siglo XIV, momento en el que la arquitectura religiosa optó por modelos diferenciados de fachada, hasta el siglo XVI. Saca a la luz portales hasta ahora desconocidos y plantea diversas hipótesis sobre las causas de su éxito en el marco

1. Universidad Nacional de Educación a Distancia. C. e.: epaulino@geo.uned.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4722-2295>

2. <http://ibdigital.uib.es/greenstone/library/collection/casaMedieval/page/about>

de la arquitectura civil. Además, apunta distintas vías metodológicas que pueden permitir profundizar en el estudio de este elemento en el futuro.

Los tres siguientes capítulos son consecuencia directa del proyecto de investigación y presentan los resultados de catalogación de distintos elementos: grafitos, arcos y restos de pintura mural. Elvira González presenta el catálogo de grafitos documentados en las casas medievales mallorquinas, incluyendo tanto aquellos epigráficos, como los figurativos, con interesantes ejemplos de monteas, representaciones de barcos y figuras de animales, así como diversas marcas murales de la Lonja, de las que se propone que puedan pertenecer a comerciantes, más que a los constructores. Antònia Juan se centra en los arcos que daban acceso a las principales estancias de la casa y sobre todo a los que daban acceso a los *estudis*, espacios destinados a la lectura, la gestión de los negocios en el caso de mercaderes y notarios, y el reposo. Estos portales son los que acumulan una mayor densidad de decoración, vegetal, figurativa y heráldica, que pone en relación con otros ejemplos de la Corona de Aragón, tanto peninsulares como en Italia, para resaltar las particularidades de los casos mallorquines. Por último, Tina Sabater aborda la pintura mural no figurativa que, frente a la iconográfica, presenta una mayor individualidad en Mallorca. Se exponen los resultados de la catalogación de hasta 116 ejemplos en el proyecto, a través de las distintas categorías establecidas (aparejo de ladrillos, de sillares, *cayrons* de rosas, rombos de doble línea con flor central...) y analiza su disposición, en la que la autora destaca una nula relación entre ámbitos y repertorios. Asimismo, estudia la técnica y los vínculos formales con otros ejemplos de la Corona de Aragón, insistiendo en las semejanzas con el panorama pictórico de Cataluña y Valencia.

El siguiente bloque del libro presenta una miscelánea que agrupa dos tipos de artículos. Por una parte, trabajos centrados en la casa mallorquina a partir de fuentes documentales, y no en los restos materiales que se trataban en el bloque anterior, y por otra, una serie de capítulos sobre la arquitectura doméstica en Cataluña, Valencia, Cerdeña, Sicilia y Francia que sirven de marco comparativo. El primer grupo lo inaugura Magdalena Cerdà, que profundiza en la escultura doméstica mallorquina a través de inventarios *post mortem* y otras fuentes escritas complementarias. Analiza la iconografía, los materiales, su distribución en la vivienda y las diferencias y similitudes entre el consumo de este tipo de piezas entre los distintos grupos de la oligarquía mallorquina. María Barceló usa el mismo tipo de documentación para realizar un análisis espacial de la planta baja de la casa mallorquina. Analiza las distintas estancias que se van nombrando en estos inventarios (entrada, botiga, obrador, patio, celler, etc.), la disposición que solían tener, los elementos principales que se encontraban en cada una y a qué personas estaban destinadas, especialmente en el caso del personal de servicio. Por último, Marta Fernández se centra en los espacios representativos de la arquitectura regia y señorial mallorquina. La autora parte del análisis de los elementos que caracterizan las grandes salas de los palacios reales (grandes ventanales, decoración mural, mobiliario específico, alfarjes dorados, etc.). Este es un tema de largo recorrido en la bibliografía anterior, pero la autora da un paso más allá al ponerlos en comparación con las

casas mallorquinas contemporáneas para profundizar en los recursos visuales de ostentación del poder en la Mallorca de finales de la Edad Media.

En este mismo bloque encontramos una serie de artículos, que quizá hubieran podido figurar por separado, y que permiten contextualizar la casa mallorquina en el Mediterráneo. Marcello Schirru analiza los restos conservados de palacios medievales en Alguer. El autor propone interesantes vías de profundización en su estudio, no solo comparando formalmente con otros territorios, tanto italianos como hispanos, sino incidiendo en las relaciones entre arquitectura palacial y religiosa, así como en las relaciones de la nobleza urbana con sus posesiones tradicionales rurales. Aymat Catafau aborda las casas de los barrios de San Jaime y San Mateo de Perpiñán, que permiten conocer tanto el urbanismo como la disposición de las casas de finales de la Edad Media y su evolución, con procesos de reagrupamiento y apertura de patios, alzados y construcción de nuevas fachadas que se adaptaban a los cambios sociales y al progresivo enriquecimiento de parte de la población. Para este análisis emplea fuentes documentales, restos arqueológicos y reconstituciones gráficas. Las mismas fuentes que utilizará Jacobo Vidal para su meritoria revisión de la arquitectura tortosina, que presenta enormes dificultades debido a la falta de evidencias materiales y la escasez de fuentes escritas. Aun así, Vidal presenta edificios desconocidos a través de las escasas evidencias y analiza cómo las reformas realizadas en la arquitectura civil a finales de la Edad Media en Tortosa fueron interpretadas por sus contemporáneos como un reflejo de la calidad de sus ciudadanos.

Tres artículos tienen a la casa valenciana como protagonista. Teresa Izquierdo se centra en el mobiliario, partiendo de la compra de muebles para el palacio de la Generalitat entre 1422 y la década de los 80 del siglo XV. Analiza la corporación de carpinteros de Valencia, sus oficios y las principales producciones de la época para identificar los muebles, los materiales y los elementos estéticos que aparecen mencionados en los encargos de la Generalitat. Juan Vicente García Marsilla pone el contrapunto, muy en relación con el artículo de Magdalena Cerdà, al analizar a través de los inventarios post-mortem las formas de habitar de mercaderes y nobles, reunidos en el grupo social dominante de la Valencia bajomedieval. Ambos compartían mentalidad y el dinamismo social de la época permitía adaptarse a modelos distintos de concebir sus ámbitos domésticos. Por último, Federico Iborra aborda los tipos de casas en la Valencia medieval y su evolución en planta desde una cruz única a tipos más complejos. También analiza las distintas tipologías de estancias (salas columnarias, salas de arcos diafragma, etc.) y los elementos arquitectónicos más comunes en ellas. En la segunda parte de su artículo profundiza en los ejemplos concretos del Real de Valencia y el palacio ducal de Gandía. Esto enlaza con el último bloque de trabajos, dedicados a casos de estudio concretos: el palazzo Bonet en Palermo, estudiado por Marco Rosario Nobile en el contexto de la arquitectura tardogótica en el Mediterráneo; Ca n'Oleo, analizada por Francesca Tugores y Miquel Àngel Capellà, prestando una atención especial a la escalera como elemento de ennoblecimiento espacial; y por último Can Balaguer, estudiada en su contexto urbano y en la evolución de las manzanas por Tina Sabater, Magdalena Cerdà y Antònia Juan.

La casa medieval en Mallorca y el Mediterráneo supone, por tanto, un completo recorrido por todos los aspectos de la arquitectura civil tardogótica balear: elementos conservados, documentación, fuentes visuales, evolución urbana y el contexto mediterráneo en el que se inserta. Junto a los resultados del catálogo presentados en la página web, este trabajo se convierte en un libro de referencia en su campo y en un punto de partida para desarrollar nuevas investigaciones y proyectos de conservación, gestión y restauración de un patrimonio que no siempre ha sido atendido como se merecía.

Quesada Quesada, José Joaquín, *Iglesias de Jaén*. Córdoba, Editorial Almuzara, 2021. ISBN: 978-84-18709-04-3, 227 pp.

Francisco José Pérez-Schmid Fernández¹

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.10.2022.33920>

La ciudad de Jaén atesora numerosas muestras de arquitectura religiosa que nos remiten a la Historia de un núcleo urbano que, en su distribución de collaciones, parroquias, conventos y monasterios se fue fraguando a partir de su conquista por el monarca castellano leonés Fernando III en el siglo XIII. En este sentido, el profesor doctor José Joaquín Quesada Quesada se ha mostrado atraído por esta tipología patrimonial, siguiendo el camino que ya trazara con su obra *Iglesias de Úbeda y Baeza* (2019), lo que le permite desarrollar su faceta didáctica junto a la científica, demostrando cómo se puede acercar el patrimonio histórico-artístico al gran público sin abandonar el rigor.

No se trata por lo tanto de un mero catálogo de iglesias, capillas o ermitas, sino que pretende mostrar al lector una obra completa, que utiliza los templos y la jurisdicción de la ciudad de Jaén para guiarnos por su evolución urbana, desde las parroquias de origen medieval hasta las de nueva construcción, de las fundaciones monásticas de los siglos XIII y XIV a las de la Contrarreforma, de las ermitas rurales al desarrollo renacentista y barroco, finalizando con el impacto de las desamortizaciones y redistribuciones parroquiales del siglo XIX y con las últimas construcciones de los siglos XIX, XX y XXI.

Para llevar a cabo este propósito, el doctor Quesada teje una estructura tripartita donde se suceden «la ciudad intramuros y las collaciones históricas», «la ciudad moderna extramuros» y el «término de Jaén». Una secuencia que atiende tanto a razones históricas como a la lógica de la evolución de la ciudad y su territorio, y a las distintas aportaciones artísticas que la mediatizaron durante su desarrollo, incluidos sus principales impulsores y artífices. No podemos olvidar que en este territorio han dejado su huella artistas tan importantes como Andrés de Vandelvira, Sebastián de Solís, Sebastián Martínez, José de Medina, Jacinto Higueras, Antonio González Orea o Francisco Baños, entre otros.

La primera parte, dedicada a la ciudad intramuros, desarrolla el origen de los primeros templos agrupándolos por barrios. Comienza con la collación de Santa María o del Sagrario y la Santa Iglesia Catedral de Santa María de la Asunción. Fruto de un largo proceso constructivo, la seo jiennense arranca a mediados del siglo XVI y llegará hasta el siglo XIX, respetándose asombrosamente sus líneas clasicistas durante todo el proceso constructivo. Como el propio autor nos dice el resultado es el más acertado y logrado templo catedralicio de la Edad Moderna en la Corona Hispánica, tanto en Castilla como en las Indias, prototipo de esta tipología. A continuación, desarrolla sus fases constructivas, el tesoro catedralicio presidido

1. Universidad de Jaén. C. e.: fffernan@ujaen.es; ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-9671-5953>>

por el Santo Rostro, sus retablos, obras de escultura, pintura, etc. Dentro de esta collación se analizan las iglesias de los monasterios de la Purísima Concepción Dominica, cuya iglesia actual fue edificada en 1987; o el de Santa Teresa de Jesús, cuyo retablo mayor fue realizado por Juan de Puche en 1678; la iglesia del hospital de la Vera Cruz de la que queda una portada del siglo XVIII en la calle Arco de los Dolores; la del convento de San José de los Descalzos, Santuario de Nuestro Padre Jesús Nazareno «Camarín de Jesús»; y el convento de Nuestra Señora de la Merced, fundación a la que los mercedarios se mudaron en 1580; para finalizar con la iglesia parroquial de San Eufrasio, antigua ermita de San Félix de Cantalicio.

Prosigue con las collaciones de San Lorenzo, de San Bartolomé, de Santiago y de San Andrés, donde enumera la capilla del arco de San Lorenzo, único testimonio de la desaparecida parroquia del mismo nombre; la iglesia del colegio de San Eufrasio que tuvo su origen en la Compañía de Jesús y que disfrutó varios usos después de la expulsión de los jesuitas en 1767, en la actualidad conservatorio superior de música; la iglesia parroquial de San Bartolomé Apóstol de origen medieval, que reemplazó a una antigua mezquita, muy modificada hasta principios del siglo XX; la iglesia de San Andrés Apóstol y la Santa Capilla de la Limpia Concepción de Nuestra Señora; para terminar con la iglesia del hospicio de mujeres de Nuestra Señora de la Visitación, construida sobre parte del Palacio de Villardompardo a principios del siglo XX cuando se dedicaba a hospicio de mujeres.

Las collaciones de Santa Cruz, de San Pedro, de San Juan, de la Magdalena y de San Miguel nos narran el crecimiento de la ciudad durante el siglo XV con la iglesia del Real monasterio de Santa Clara, el más antiguo de la ciudad, con restos de pinturas murales del siglo XVI o su claustro renacentista obra de Francisco del Castillo el Mozo; la iglesia de San Juan Bautista es una de las primeras edificaciones cristianas de la urbe siendo aledaña a la torre del Concejo, lugar donde se reunía el cabildo municipal a finales del siglo XV; la iglesia del Real convento de Santa Catalina Mártir, conocido como Convento de Santo Domingo por los dominicos; la iglesia parroquial de Santa María Magdalena, que se considera levantada sobre la mezquita mayor edificada en el siglo IX, y que aún conserva notables rasgos mudéjares y una portada de estilo gótico tardío; la iglesia del monasterio de Santa Úrsula, originada en una casa de recogimiento creada en 1557, primer cenobio que tuvo la orden agustina en la ciudad; la iglesia del hospital de San Juan de Dios, motivada por una cofradía con fines asistenciales, llamada de San Gregorio Ostiense y de la Misericordia, siendo cedida a la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios en 1619, que acometió su reconstrucción; o la antigua iglesia de San Miguel Arcángel, cuyos pocos restos hacen pensar en una estructura mudéjar de tres naves y ábside semicircular, con cubiertas de madera. Aunque el templo se demolió en 1874, su portada se trasladó al Museo de Jaén.

Finaliza este apartado con la collación de San Ildefonso, donde se ubica la Basílica menor de igual nombre, centro de un arrabal extramuros donde se venera a la Virgen de la Capilla, patrona de la ciudad junto a Santa Catalina de Alejandría, que comenzó su edificación en el siglo XV. En su interior, un espacio perteneciente al gótico tardío, presentando en el exterior tres portadas de distintas épocas: una tardogótica, hoy tapiada, una manierista y otra neoclásica. Entre los templos históricos

extramuros, el autor destaca la iglesia del monasterio de la Purísima Concepción Franciscana, las Bernardas, originado durante la Contrarreforma; la ermita de San Clemente, de la segunda mitad del siglo XV y vinculada a una cofradía que veneraba a su titular; la iglesia del antiguo hospital de San Antonio de Padua, que atendía a un sanatorio de pobres, y que fue reedificada en el siglo XVIII. En su interior, un retablo mayor neobarroco de Francisco de Palma Burgos (1942) que procede del Santuario de Nuestra Señora de Linarejos (Linares, Jaén); y la ermita del Calvario, originalmente de San Nicasio. La Tercera Orden Seglar de San Francisco solicitó la creación de un vía crucis hasta ella. Reedificada en 1726, de este hecho tomó su actual nombre.

La segunda parte de la obra se dedica a la ciudad moderna extramuros. Bajo este epígrafe se relacionan por barrios los distintos templos que fueron construidos durante los siglos XIX y XX, justificados por el crecimiento urbano y las nuevas necesidades asistenciales que fueron surgiendo. El barrio de la Glorieta, con su iglesia Parroquial de la Inmaculada Concepción y San Pedro Pascual; la capilla del Seminario Mayor de San Eufasio y la Inmaculada Concepción, finalizada a principios del siglo XX por el arquitecto Justino Flores Llamas, de estética historicista; y la sencilla ermita del Santísimo Cristo de Charcales, construida en el siglo XIX para dar culto a un Crucificado que tomó su denominación del cercano Cristo de los Chircales de Valdepeñas de Jaén. De la zona centro y el paseo de la Estación resalta la capilla del asilo de San José, que forma parte de un edificio asistencial construido en los últimos años del siglo XIX por el arquitecto Flores Llamas; la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Belén y San Roque de mediados del siglo XX, la iglesia parroquial de San Miguel Arcángel que heredó el nombre del antiguo templo medieval, la capilla del Colegio de la Purísima con obras escultóricas de Antonio González Orea y la iglesia parroquial de Cristo Rey, al igual que la anterior capilla de mediados del siglo XX y trazada por Ramón Pajares Pardo. En el Gran Eje, Peñamefecit, Santa Isabel y Las Fuentezuelas se analizan las iglesias parroquiales también construidas a finales del siglo XX como Santiago Apóstol, San Félix de Valois, de la Santa Cruz, de Santa Isabel de Portugal que sigue el proyecto de Pajares Pardo, y de Santa María Madre de la Iglesia; en el año 2003 se edificó la parroquia del Salvador. Este apartado finaliza con la zona de expansión norte y el polígono del Valle con las iglesias parroquiales de San Juan de la Cruz, Santa María del Valle, San Juan Bosco, San Juan Pablo II, San Pedro Poveda y la capilla de María Auxiliadora.

La última parte de la obra trasciende el casco urbano, analizando los templos de la jurisdicción. Destaca la capilla del castillo de Santa Catalina; la ermita de la Santísima Virgen Blanca en el Paraje de la Imora, ya citada en 1511; la ermita del Santísimo Cristo del Perdón del siglo XVIII en el Puente de la Sierra; la ermita de Nuestra Señora de los Ángeles de principios del siglo XXI en Puerto Alto, y para finalizar las iglesias parroquiales de Santa Cristina en la aldea de homónimo nombre; y la reciente del Sagrado Corazón de Jesús en Las Infantas terminada en el año 2012. La obra se clausura con una amplia bibliografía que permitirá profundizar en esta temática a los lectores más exigentes.

A lo largo de esta exposición hemos podido corroborar cómo esta obra no es únicamente un catálogo de los templos de dicha ciudad, sino que se convierte en

una herramienta fundamental para conocer la Historia, el Arte, su Patrimonio, la Religiosidad o los protagonistas fundamentales de Jaén de la mano de sus construcciones eclesiásticas gracias a la claridad expositiva con la que José Joaquín Quesada desarrolla los contenidos. Como faceta a tener en cuenta para próximas ediciones las imágenes se podrían presentar en color, si bien la colección donde se inserta la obra determina la edición en blanco y negro por lo que la calidad y variedad de las fotos ayuda a solventar dicho hándicap. *Iglesias de Jaén* se presenta como una obra imprescindible, tanto para los lectores más profanos como para aquellos que quieran profundizar en los templos de la capital del Santo Reino.

Spiteri, Mevrick, *The Houses of Baroque Valletta 1650-1750. Property redevelopment from records of the Officio delle Case: socio-economic reflections on civil buildings*. Valletta, Midesea Books, 2021. ISBN: 978-99932-7-814-6, 320 pp.

Álvaro Molina¹

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.10.2022.34497>

La renovación experimentada durante las últimas décadas en torno al estudio histórico de la casa ha derivado en gran medida del creciente interés de los especialistas por recuperar –desde múltiples enfoques y parcelas de conocimiento– las vivencias de sus residentes y el contexto en que esos espacios fueron concebidos, edificados y habitados en el ámbito de la ciudad. Abordar la casa como un espacio de vida, construido social y culturalmente, ha permitido así trascender los cánones formalistas más tradicionales de la historia de la arquitectura y de las bellas artes, abriendo igualmente las puertas a nuevos planteamientos y preguntas en el campo de la historia urbana. Bajo estos parámetros, fenómenos como el del crecimiento de las ciudades durante la Edad Moderna han llevado a prestar una mayor atención a la arquitectura civil residencial como medio de comprender las relaciones y dinámicas urbanas de poder, ampliando de manera sustancial el conocimiento sobre los distintos tipos de edificios de viviendas que coexistieron junto a palacios y casas nobles, integrados como un agente más, aun siendo privilegiados, de esos entramados.

La obra que Mevrick Spiteri ha dedicado a estudiar la evolución constructiva de las casas de la ciudad fortificada de La Valeta entre los siglos XVII y XVIII es un buen ejemplo de las interacciones que definen la comprensión histórica de la urbe a partir del estudio de sus edificios, una suerte de microhistoria donde la transformación de los espacios personales de las viviendas y las relaciones que establecieron sus habitantes y vecinos con el poder, contratistas y maestros de obra perfilan, a su vez, la evolución del propio tejido urbano a una escala macro. Para ello, el autor ha planteado nuevas preguntas de investigación a la lectura de la riquísima documentación conservada en los Archivos Nacionales de Malta del *Officium Commissariorum Domorum* –conocido coloquialmente como el *Officio delle case*–, encargado de la regulación y control de todo lo ligado a la construcción civil de la ciudad desde sus orígenes. Sus registros, acompañados de otras fuentes documentales, planos, croquis y vistas urbanas procedentes de diversas colecciones, alumbran toda clase de disputas y litigios entre propietarios y arrendatarios, maestros de obra, contratistas y otros vecinos. Este acervo documental ha permitido al autor recuperar distintos relatos referidos a demandas sobre derechos de propiedad, denuncias contra el seguimiento de la legislación, incumplimiento de contratos y otras cuestiones de convivencia que, vistas en su conjunto, representan una muestra significativa de cómo evolucionaron los distintos agentes sociales de la capital de Malta en un periodo clave de expansión y crecimiento

1. Universidad Nacional de Educación a Distancia. C. e.: amolina@geo.uned.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8488-1842>

como ciudad cosmopolita y moderna, localizando en consecuencia las tensiones y luchas de poder de su población en las distintas zonas de la urbe.

La obra se estructura en seis capítulos que permiten al lector ir familiarizándose de forma progresiva con los objetivos de la investigación, la singularidad urbanística de La Valeta, la realidad arquitectónica de sus edificios y las peculiaridades que definieron la evolución de su «arquitectura ordinaria», como gusta denominarla su autor, a través de una cuidada y completa selección de estudios de caso. El primer capítulo expone las cuestiones conceptuales y metodológicas de la investigación, fundamentadas en una aproximación necesariamente multidisciplinar en cuanto al tratamiento de fuentes y métodos. En el primer caso, el autor demuestra un exhaustivo conocimiento de las particularidades del archivo del *Officio delle case* y los enfoques que deben dirigir la lectura y revisión de sus registros en combinación con otras tipologías de fuentes que completan la investigación. En cuanto a los métodos, el autor aprovecha de manera fluida las aportaciones realizadas al objeto de estudio de La Valeta desde la historia urbana y de la arquitectura, la arqueología o la restauración de su vasto patrimonio, gracias a lo cual es fácil materializar en los propios edificios los vestigios documentales tratados por el autor.

A las cuestiones metodológicas le siguen dos capítulos que dan a conocer y comprender la evolución urbanística y arquitectónica de La Valeta desde su fundación en 1566 según los principios de la teoría renacentista, y la posterior adopción de soluciones barrocas en la centuria posterior, periodo de un intenso crecimiento económico y demográfico. En el capítulo 2, Spiteri explica la *forma urbis* poniendo el acento en los cambios sociales que impuso el nuevo modelo urbano a raíz de la actividad comercial y la progresiva presencia de una burguesía que iba abriéndose paso como nueva élite entre los caballeros de la Orden y los nobles asentados en la ciudad, sin olvidar las desigualdades cada vez mayores con las clases más desfavorecidas, que también encuentran su sitio en el relato. A diferencia de otras ciudades europeas de la época, donde se derribaron barrios enteros para reordenar el trazado de calles y manzanas, en La Valeta prevaleció la reconstrucción y remodelación de edificios ya existentes, los cuales fueron adaptándose a las nuevas necesidades y gustos de sus moradores. En el capítulo 3 se detallan las principales tipologías de vivienda que coexistieron durante el periodo y cómo las casas fueron adaptándose a las necesidades de espacio de los edificios, que empezaron a crecer en altura para un mayor aprovechamiento de la superficie construida disponible. El autor analiza, a partir de cuatro casos de estudio en distintos puntos de la ciudad, las cualidades arquitectónicas del espacio doméstico, desde las viviendas más distinguidas y espaciales –*palazzo* y *palazzino*–, a las casas modestas de una o dos estancias en zonas menos nobles de la ciudad, o las infraviviendas de una única habitación levantadas en los suburbios. El recorrido formal por estas tipologías arquitectónicas se acompaña de la evolución que experimentó la propia regulación en materia constructiva, lo cual explica entre otras cosas la uniformidad estética que alcanzaron los elementos constructivos y sus adornos en este lento periodo de cambio.

Siguiendo la misma dinámica de estudios de caso, el capítulo 4 traza pormenorizadamente el proceso de construcción de una serie de casas y edificios a raíz de la documentación conservada del *Officio delle case*. Los ejemplos seleccionados

sirven como micromodelos para comprender, en su sentido más amplio, la definición de las calles en áreas concretas de la ciudad, llegándose a estudiar más de un centenar de litigios que afectaban a asuntos de reconstrucción, reformas interiores, altura de edificios y disputas por el cambio de fachadas o los usos de la propiedad. Spiteri recorre la ciudad –y ayuda al lector a moverse por ella gracias a los prácticos planos incorporados junto al texto– recuperando las voces de quienes aspiraron a mejorar las condiciones materiales de sus residencias y de quienes se vieron perjudicados por estas reformas al ver invadidos sus espacios personales mediante la creación de zonas nuevas de paso, perder privacidad con motivo de la apertura de vanos o ver mermadas las condiciones de luminosidad y ventilación a raíz del añadido de nuevas plantas en altura. El estudio individualizado de los ejemplos analizados sirve, una vez más, para trazar una completa visión de conjunto donde la construcción de las casas sigue un proceso paralelo al de las propias transformaciones de la ciudad y sus espacios públicos, lo que lleva de modo inevitable a comprender la proyección simbólica de todos estos espacios en cuanto a poder e identidad tanto a nivel individual como colectivo. Estas últimas consideraciones tienen su continuidad en el capítulo 5, donde se ahonda en las preocupaciones y actitudes sociales que tuvieron lugar en los espacios que conformaban estos edificios a partir del análisis de otros 85 litigios. En esta ocasión se especifican preocupaciones en materia de salubridad, disponibilidad de recursos, usos del espacio o prestigio personal, donde se entrecruzan además las complejas nociones de lo público y lo privado, cada vez más volátiles al tratar de recuperar la vida en las casas y calles del pasado, o al querer analizar espacios intermedios como los balcones, tan característicos de la capital maltesa. El desarrollo de estas cuestiones se articula partiendo de dos grandes «escenarios de caso» destinados a profundizar en los grupos sociales de diversas zonas de la ciudad y en las fórmulas empleadas para incrementar el valor económico de las propiedades construidas. Una vez más, los testimonios recopilados del *Officio delle case* se completan con diversos documentos, fuentes visuales y planos, acompañados de gráficos y tablas para facilitar el tratamiento estadístico de los datos.

La investigación trazada por Mevrick Spiteri lleva al lector a descubrir una ciudad viva, cuya identidad articula pasado y presente a través de una arquitectura y entramados que han permanecido en gran medida conservados hasta nuestros días, siendo la ciudad declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1980. La obra finaliza con un último capítulo que recopila y sintetiza las principales conclusiones de la investigación, seguida de un breve y útil glosario de los términos –en su mayor parte arquitectónicos– citados en las fuentes en italiano, con la traducción de las voces al inglés y al maltés, así como con una selección de documentación anotada en forma de apéndices. Estos últimos instrumentos son una muestra más del interés del autor por ofrecer un relato accesible al lector menos especializado y facilitar, al mismo tiempo, la apertura de nuevas líneas de trabajo entre los investigadores. Para los historiadores de La Valeta, el libro abre sin duda alguna la posibilidad de profundizar más pormenorizadamente en muchos de los aspectos tratados a lo largo de sus páginas; al mismo tiempo, la obra de Spiteri está llamada a ser un buen referente para aquellos otros especialistas que deseen plantear nuevas preguntas en torno a la historia de las ciudades recuperando las vidas de quienes habitaron sus casas.

Haug, Steffen, *Une collecte d'images. Walter Benjamin à la Bibliothèque nationale*. Traducción de Jean Torrent. París, Éditions de la Maison des sciences de l'homme / Centre allemand d'histoire de l'art (DFK Paris), Colección Passages, 2022. ISBN: 978-2-7351-2854-9, 538 pp.

Beatriz Sánchez Santidrián¹

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.10.2021.34430>

Desde que en 1982 Rolf Tiedemann editase por primera vez los materiales de trabajo que habrían compuesto el *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin², los estudios dedicados a su teoría de la imagen han crecido extraordinariamente en los campos de la Historia del Arte, la Cultura Visual y las Humanidades. Pero, precisamente, se trata en su mayoría de estudios que hablan desde la teoría, en línea con el carácter altamente especulativo del trabajo del propio Benjamin. En efecto, el pensamiento del filósofo y crítico alemán es ambiguo y polimorfo. Si por un lado se muestra un apasionado de la cultura material (como reflejan sus frecuentes alusiones a los objetos que pueblan la vida cotidiana), por otro su razonamiento es harto abstracto y hermético. Además de otorgar múltiples significados a un mismo término y de ser equívoco en sus explicaciones, lo fragmentario de sus escritos (lo es especialmente su proyecto inacabado sobre los pasajes) explica las múltiples interpretaciones que siguen dándose a sus trabajos. Por eso se agradece un estudio tan concreto y exhaustivo como el de Steffen Haug, quien realiza un rastreo de los documentos visuales sobre los que Benjamin basó directamente su investigación y acredita firmemente el ejercicio de interpretación por un inédito trabajo de archivo.

Une collecte d'images. Walter Benjamin à la Bibliothèque nationale es la muy reciente traducción en francés de la publicación de 2017 de la tesis doctoral de Steffen Haug (Paderborn, Wilhelm Fink), ligeramente actualizada con respecto a la original alemana. Historiador del arte y filósofo, Haug sigue los pasos de Benjamin y realiza su investigación en el mismo *Cabinet des estampes* de la Biblioteca Nacional de Francia donde Benjamin trabajó con las imágenes que incluiría en su proyecto de los Pasajes.

La introducción del presente estudio reúne los argumentos que permiten valorar la originalidad de esta historia cultural del siglo XIX, elaborada en el *Libro de los pasajes*, por su pionera utilización de las imágenes de masa (p. 21). El interés de Benjamin por las artes plásticas es notable en gran parte de sus trabajos, pero en los Pasajes es aún mayor. Del total de citas que, junto con algunos comentarios y reflexiones personales, compone la obra, más de un centenar lo constituyen alusiones a material iconográfico, descripciones de imágenes con las que Benjamin tenía pensado ilustrar sus tesis. Se trata de grabados, litografías, dibujos de prensa y fotografías: imágenes

1. Universidad Complutense de Madrid – Université Paris Nanterre. C. e.: beatrizsanchezsantidrian@hotmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0237-3957>

2. Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, vol. V: *Das Passagen-Werk*, edición de Rolf Tiedemann. Fráncfort, Suhrkamp, 1982.

de gran tirada, fácilmente reproducibles en serie, que constituyen la prehistoria de los medios de masa del siglo XIX y que, como tal, revelan la transformación de las formas culturales bajo los efectos de la producción industrial. Además de por su valor epistemológico como objetos de estudio en sí mismos, Benjamin las reconoce como fuentes históricas y motores de razonamiento y reflexión, testimonios tan legítimos y autónomos como el resto de textos y documentos materiales en que basa su trabajo.

La profusión de fuentes consultadas y la complejidad de las investigaciones explica que la mayoría de las imágenes mencionadas haya permanecido durante mucho tiempo sin identificar, y que su importante papel en la obra de Benjamin haya sido descuidado. En un sucinto pero completo repaso por la fortuna crítica de la cuestión, Haug afirma, también en la introducción, que si Tiedemann solo reconoció y reprodujo trece de esas imágenes, los estudiosos que le han sucedido han ido profundizando en la importancia estética de la imagen y de la experiencia visual en Benjamin. Esta importancia sí fue señalada por Susan Buck-Morss al teorizar la noción de «imagen dialéctica» en su *Dialéctica de la mirada* (referente aún hoy de los estudios benjaminianos), pero se equivocó, según Haug, al equiparar representación visual y textual de la imagen sin incidir en la especificidad de su cualidad visual (pp. 23-24).

La novedad del presente estudio consiste en reconstruir, por primera vez, el corpus total de las imágenes usadas por Benjamin en sus Pasajes, analizándolas como hilo conductor a través de buena parte de las obras del filósofo para examinar cómo se engarzan su teoría y su práctica visual. A pesar de que Benjamin no manifestase explícitamente ningún enunciado teórico sobre las imágenes reunidas, Haug expone cómo la elección y disposición de estas sí reflejaría unos principios teóricos, más evidentes conforme avanza la investigación, que permitirían vincular los episodios de teoría visual desarrollados en varias de sus obras (especialmente en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, coetánea de los Pasajes) con su práctica visual, expuesta en las notas iconográficas de su proyecto inacabado. El elemento común serían las imágenes de masa, tal como Haug expone a lo largo de su estudio y concluye en el epílogo. Por un lado, en tanto que documentos visuales, suponen un material esencial para describir el origen de la cultura de consumo en el capitalismo burgués del siglo XIX. Por otro lado, en tanto que reproducidas técnicamente, son también el objeto de estudio de *La obra de arte*, situándose en el centro de una reflexión teórica y metodológica más explícita sobre la evolución de las formas artísticas reproducidas técnicamente. Así, en el origen de los medios de la industria cultural (la fotografía, el cine) se encuentran los grabados, las caricaturas, los anuncios y las ilustraciones de prensa. Forma y contenido quedan, pues, en coherencia.

Los tres capítulos centrales desarrollan las ideas planteadas en la introducción y analizan una a una las alusiones visuales hechas por Benjamin, siguiendo el orden cronológico de su trabajo. El primer capítulo aborda el acercamiento a las fuentes iconográficas en sus primeros escritos sobre los Pasajes, desde el primer boceto redactado junto a Franz Hessel hasta su texto «El anillo de Saturno, o sobre la construcción en hierro». En un segundo capítulo, Haug continúa con la recopilación de imágenes en la segunda fase del trabajo de Benjamin, llevada a cabo

fundamentalmente en el *Cabinet des estampes* de la Biblioteca Nacional de Francia (la colección de artes gráficas más completa del mundo). En el tercer capítulo, el más extenso y relevante, se establecen las correspondencias entre las notas iconográficas de los 36 folios de los Pasajes y los temas de los 6 capítulos del *exposé* (el de 1935, el estudiado aquí por desarrollar más que el de 1939 el aspecto visual), que se centra en fenómenos y personajes que encarnan el origen de la cultura de consumo.

El estudio de Haug es mucho más que una guía de lectura que toma como referencia el aspecto visual de los Pasajes. En su ejercicio de identificación de un hipotético proceso de trabajo va deduciendo una cronología de las consultas y de la posterior integración de las ideas en forma de notas iconográficas, tanto en el *exposé* como en los materiales de trabajo que constituyen los Pasajes. El análisis de las imágenes y una lectura cruzada de otros textos³ permiten a Haug lanzar varias hipótesis. En primer lugar, se puede considerar que, para Benjamin, las imágenes ayudan a visibilizar la circulación de ideas entre los temas, siendo la redacción final (que nunca llegó) el momento donde las asociaciones entre tesis y citas visuales (sin hilar en las todavía abocetadas notas) se harían aún más patentes (p. 163). Por otra parte, el criterio de elección de las imágenes por parte de Benjamin respondería a la capacidad de estas para vincular diferentes conceptos, lo que llevaría a pensar que cuando Benjamin mira una imagen la asocia con otras, superponiéndolas para formar un palimpsesto en que forma exterior y realidad interior dialogan en una correspondencia calificada como «fisionomía» (p. 309). Además, en coherencia con esta forma de trabajar, Benjamin reutilizaba materiales de trabajos previos, como demuestra la mención que este hace, en los Pasajes y en su correspondencia, de la litografía de Joseph Vigné *Le Romantisme ou le Monstre Littéraire* –referencia por la que casi nadie, hasta Haug, se había interesado antes (pp. 269-278)–.

En definitiva, las imágenes constituyeron para Benjamin mucho más que la ilustración de un razonamiento y, en el caso de aludir a ideas previamente formuladas, añadían siempre aspectos nuevos, revelando una metodología que podría calificarse de *work in progress* continuo. Dicha voluntad de continuidad explica, entonces, que Benjamin extendiera el análisis sobre las formas de producción cultural del siglo XIX a las de su propio tiempo en las primeras décadas del siglo XX, como ilustra el diálogo entre los Pasajes y *La obra de arte*. De ahí que, en último término, dicha continuidad dé para preguntarse, como lo hace Haug, qué postura habría tomado Benjamin en los debates sobre los planteamientos y métodos de la ciencia de la imagen que ocupan hoy a la Historia del Arte.

3. Entre ellos *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, *Pequeña historia de la fotografía*, *Calle de dirección única*, *Infancia berlinesa hacia mil novecientos*, *Carta de París (2)*. *Pintura y fotografía*, *El París del Segundo Imperio en Baudelaire* y parte de la correspondencia con intelectuales de su círculo como Adorno o Horkheimer.

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 notas voladas irán siempre delante del signo de puntuación.
- * Las llamadas a figuras se señalarán entre paréntesis indicando el término en versalitas: (FIGURA 1), (FIGURAS 3 y 4)
- * 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 punto y coma. 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, pp. xx-xx.

- * 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.^a Marcelina: *Vicente Rojo*, (Tesis doctoral inédita), UNED, 2003.

- * ARTÍCULOS DE REVISTA. Apellidos y nombre del autor en redonda: 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 y nombre en redonda, 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.^a 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.



FECYT-847/2022
Fecha de certificación: 6ª Convocatoria (2019)
Válida hasta: 22 de julio de 2023

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

AÑO 2022
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

10 ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

Miscelánea · Miscellany

- 3** MARÍA JOSÉ LÓPEZ TERRADA
Fernanda Francés (Valencia, 1862-Madrid, 1939): una vida dedicada a la pintura y la enseñanza · Fernanda Francés (Valencia, 1862-Madrid, 1939): A Life Dedicated to Painting and Teaching
- 27** CÉSAR SALDAÑA PUERTO
Arnold Hauser (1892-1978) y la gestación de *Manierismo* (1964): la precariedad económica del intelectual independiente · Arnold Hauser (1892-1978) and the Writing of *Mannerism* (1964): The Precariousness of the Independent Intellectual
- 55** CARMEN DE TENA RAMÍREZ
Pioneros de la historia del arte en España: cartas entre Manuel Gómez-Moreno Martínez y José Gestoso y Pérez · Pioneers of Art History in Spain: Letters between Manuel Gómez-Moreno Martínez and José Gestoso y Pérez
- 75** SONIA CASAL VALENCIA
Los primeros años del pintor barroco Cristóbal García Salmerón: ¿un discípulo de Pedro Orrente? · The Early Years of the Baroque Painter Cristóbal García Salmerón: A Disciple of Pedro Orrente?
- 93** ROSA MARIA CREIXELL CABEZA
De carpinteros a navieros. José Tayá e hijos, expansión y declive de la casa comercial · From Carpenters to Shipowners. José Tayá & Sons, Expansion and Decline of the Commercial House
- 121** JOSÉ MIGUEL MERINO DE CÁCERES Y MARÍA JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ
Arthur Byne, Mildred Stapley, José Costa y el Patio de la Casa Ayamans (Palma de Mallorca): detalles de un despojo artístico en el contexto de la promoción turística balear · Arthur Byne, Mildred Stapley, José Costa and the Patio of the «Ayamans» House (Palma de Mallorca, Spain): Details of an Artistic Spoliation in the Context of Balearic Touristic Promotion
- 151** PATRICIA GARCÍA-MONTÓN GONZÁLEZ
Una geografía académica. Reuniones del CIHA en la Europa de la guerra fría, 1948-1972 · An Academic Geography. CIHA Meetings in Cold War Europe, 1948-1972
- 173** MARÍA FRICK
Expressionism *from* Latin America: Antecedents and New Historiographic Proposals · Expresionismo *desde* América Latina: Antecedentes y nuevas propuestas historiográficas

201 JOSÉ JOAQUÍN PARRA-BAÑÓN
Arquitectura y transparencia. Correspondencias literarias recientes · Architecture and Transparency. Recent Literary Correspondence

225 GUY SHAKED
Musical Instruments in the Iberian Hebrew Illuminated Bibles · Instrumentos musicales en las biblias hebreas ibéricas iluminadas

Dossier por Jesús Pedro Lorente y Natalia Juan: El «efecto Guggenheim», 25 años después. Los museos y su papel en distritos culturales · The «Bilbao effect», 25 years later. Museums and their role in cultural districts

249 JESÚS PEDRO LORENTE Y NATALIA JUAN (EDITORES INVITADOS)
Introducción: El efecto Guggenheim, en su 25 aniversario · Introduction The Bilbao Effect, on its 25th Anniversary

255 MARINA HERVÁS MUÑOZ
Música en los museos: el caso del Guggenheim de Bilbao · Music in Museums: The Guggenheim Bilbao Case

277 ALMUDENA CASO BURBANO
Twenty-five Years of the «Guggenheim Effect». Brief Approach to the Impact of Guggenheim Bilbao Museum on the Bilbao Art System · Veinticinco años del «efecto Guggenheim». Breve aproximación al impacto del museo Guggenheim Bilbao en el sistema del arte bilbaíno

297 IÑAKI ARRIETA URTIZBEREA AND IÑAKI DÍAZ BALERDI
Guggenheim in the Land of the Basques: Repercussions and Paradoxes · Guggenheim en el país de los vascos: efectos y paradojas

321 JAVIER GÓMEZ, NATALIA JUAN Y JESÚS PEDRO LORENTE
Museums and Art Entourages in the Cities of the Bay of Biscay · Museos y entornos artísticos en las ciudades del Golfo de Vizcaya

347 LUIS WALIAS RIVERA
Twenty-five Years of Inspiration. The Intense Scent of Marketing in the «Guggenheim Effect» · Veinticinco años de inspiración. El intenso aroma a marketing en el «efecto Guggenheim»

373 PABLO MARTÍNEZ
De los museos neoliberales a una nueva institucionalidad ecosocial: el Guggenheim como efecto insostenible · From Neoliberal Museums to a New Eco-Social Institutionalality: The Guggenheim as an Unsustainable Effect



AÑO 2022
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

10

ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

397 GUILLEM CARABÍ-BESCÓS
Del centro vacío a la pérdida del centro. Apuntes en torno a la evolución del concepto de museo de la Solomon R. Guggenheim Foundation · From the Empty Center to the Loss of the Center. Notes on the Evolution of the Solomon R. Guggenheim Foundation's Museum Concept

425 SANTIAGO RODRÍGUEZ-CARAMÉS
Arquitectura, infraestructura cultural y poder en los años noventa: el caso de Santiago de Compostela · Architecture, Cultural Infrastructure and Power in the 90's: The Case of Santiago de Compostela

453 JAVIER DE ESTEBAN GARBAYO Y DANIEL BARBA RODRÍGUEZ
Desplazamientos en la arquitectura del museo. Tres respuestas a los cambios culturales de la sociedad contemporánea · Displacements in the Architecture of Museum. Three Responses to Cultural Changes in Contemporary Society

Reseñas · Book Reviews

479 JUAN PABLO ROJAS BUSTAMANTE
PÉREZ VIDAL, Mercedes, *Arte y liturgia en los monasterios de dominicas en Castilla. Desde los orígenes hasta la reforma observante (1218-1506)*

483 ELENA PAULINO MONTERO
SABATER, Tina (coord.), *La casa medieval en Mallorca y el Mediterráneo*

487 FRANCISCO JOSÉ PÉREZ-SCHMID FERNÁNDEZ
QUESADA QUESADA, José Joaquín, *Iglesias de Jaén*

491 ÁLVARO MOLINA
SPITERI, Mevrick. *The Houses of Baroque Valletta 1650-1750. Property redevelopment from records of the Officio delle Case: socio-economic reflections on civil buildings*

495 BEATRIZ SÁNCHEZ SANTIDRIÁN
HAUG, Steffen, *Une collecte d'images. Walter Benjamin à la Bibliothèque nationale*