



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

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

1

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

UNED



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

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

1

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

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



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

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

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

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

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

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

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

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA  
Madrid, 2013

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

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL  
M-21.037-1988

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

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

Impreso en España · Printed in Spain



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

# EQUIPO EDITORIAL

## **DIRECTORA DE ETF SERIES I–VII**

**María J. Peréx Agorreta**

Departamento de Historia Antigua, Decana Facultad de Geografía e Historia, UNED

## **SECRETARIA DE ETF SERIES I–VII**

**Virginia García-Entero**

Departamento de Historia Antigua, UNED

## **GESTOR PLATAFORMA OJS**

**Jesús López Díaz**

UNED

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

**Javier Andreu Pintado**

Departamento de Historia Antigua, UNED

**Enrique Cantera Montenegro**

Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas, UNED

**Virginia García-Entero**

Departamento de Historia Antigua, UNED

**Ana Clara Guerrero Latorre**

Departamento de Historia Contemporánea, UNED

**José María Iñurritegui Rodríguez**

Departamento de Historia Moderna, UNED

**Ángeles Lario González**

Departamento de Historia Contemporánea, UNED

**Irene Mañas Romero**

Departamento de Historia Antigua, UNED

**Martí Mas Cornellà**

Departamento de Prehistoria y Arqueología, UNED

**Inés Monteiro Arias**

Departamento de Historia del Arte, UNED

**Francisco José Morales Yago**

Departamento de Geografía, UNED

**Antonio José Rodríguez Hernández**

Departamento de Historia Moderna, UNED

**Mar Zarzalejos Prieto**

Departamento de Prehistoria y Arqueología, UNED

**CONSEJO ASESOR DE ETF SERIES I–VII**

**M.ª Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares**

Departamento de Historia del Arte, UNED

**Juan Avilés Farré**

Departamento de Historia Contemporánea, UNED

**Javier Cabrero Piquero**

Departamento de Historia Antigua, UNED

**Blas Casado Quintanilla**

Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas, UNED

**Ana M.ª Fernández Vega**

Departamento de Prehistoria y Arqueología, UNED

**Carmen Guiral Pelegrín**

Departamento de Prehistoria y Arqueología, UNED

**Carlos Martínez Shaw**

Departamento de Historia Moderna, UNED

**Rosa Pardo Sanz**

Departamento de Historia Contemporánea, UNED

**Luis Antonio Ribot García**

Departamento de Historia Moderna, UNED

**José Miguel Santos Preciado**

Departamento de Geografía, UNED

**DIRECTOR DEL CONSEJO DE REDACCIÓN DE ETF SERIE VII HISTORIA DEL ARTE**

**Antonio Urquizar Herrera**

Departamento de Historia del Arte, UNED

**CONSEJO DE REDACCIÓN DE ETF SERIE VII HISTORIA DEL ARTE**

**M.ª Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares**

Departamento de Historia del Arte, UNED

**Alicia Cámara Muñoz**

Departamento de Historia del Arte, UNED

**Inés Monteiro Arias**

Departamento de Historia del Arte, UNED

**Carlos Reyero Hermsilla**

Departamento de Humanidades (Historia del Arte), Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

**Amparo Serrano de Haro**

Departamento de Historia del Arte, UNED

**M.ª Victoria Soto Caba**

Departamento de Historia del Arte, UNED

**EDITORA DE ETF SERIE VII HISTORIA DEL ARTE**

**Inés Monteiro Arias**

Departamento de Historia del Arte, UNED

**EDITOR INVITADO PARA LA COORDINACIÓN DEL DOSSIER DE ETF SERIE VII HISTORIA DEL ARTE, N.º 1, NUEVA ÉPOCA (2013)**

**Carlos Reyer Herosilla**

Departamento de Humanidades (Historia del Arte), Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

**COMITÉ CIENTÍFICO DE ETF SERIE VII HISTORIA DEL ARTE**

**Antonio Bonet Correa**

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

**Miguel Cabañas Bravo**

Instituto de Historia, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC, España

**Francisco Calvo Serraller**

Universidad Complutense de Madrid y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

**Etelvina Fernández González**

Universidad de León

**José Manuel García Iglesias**

Departamento de Historia del Arte, Universidad de Santiago de Compostela

**CORRESPONDENCIA**

*Revista Espacio, Tiempo y Forma*

Facultad de Geografía e Historia, UNED

c/ Senda del Rey, 7

28040 Madrid

e-mail: [revista-etf@geo.uned.es](mailto:revista-etf@geo.uned.es)

## SUMARIO · SUMMARY

- 13 **Presentación editorial · Editorial Foreword**  
INÉS MONTEIRA ARIAS
- 19 **Dossier *Necessary Accomplices* by Carlos Reyero / Dossier *Cómplices Necesarios* por Carlos Reyero Hemosilla**
- 21 **CARLOS REYERO**  
Introduction: *Necessary Accomplices*  
Presentación: *Cómplices necesarios*
- 25 **ENCARNA MONTERO TORTAJADA**  
The Oligarch and the Brushes: a Biographical Sketch of Andreu Garcia, priest  
El oligarca y los pinceles: breve semblanza del presbítero Andreu Garcia
- 45 **MARÍA ALEGRA GARCÍA GARCÍA**  
Some aspects about archbishop of Toledo don Juan Martínez Silíceo's iconography (c.1477–1557)  
Algunos aspectos en torno a la iconografía del arzobispo de Toledo don Juan Martínez Silíceo (c.1477–1557)
- 67 **FELIPE PEREDA**  
Performing Doubt: the Art of Believing in Early Modern Spain  
El ejercicio de la duda: el arte de creer en la España alto Moderna
- 83 **JESÚS-PEDRO LORENTE LORENTE**  
The *mouseion* ideal reinterpreted as art colony on the outskirts of Darmstadt and Hagen  
El ideal del *mouseion* reinterpretado como colonia artística en las afueras de Darmstadt y Hagen
- 109 **NÚRIA FERNÁNDEZ RIUS & NURIA PEIST**  
The photographic and the mediation system. Artistic, technical and commercial values in the beginning of photography  
Lo fotográfico y el sistema mediador. Valores artísticos, técnicos y comerciales en los inicios de la fotografía
- 129 **ELENA MARCÉN GUILLÉN**  
Real museum, imaginary museum. Considerations around the concept of museum as metamorphosis scenery  
Museo real, museo imaginario. Reflexiones en torno al concepto de museo como escenario de metamorfosis

- 147 VICENÇ FURIÓ  
Fame and prestige: necessary and decisive accomplices in the case of Hilma af Klint  
Fama y prestigio: cómplices necesarios y decisivos en el caso de Hilma af Klint
- 167 **Miscelánea · Miscellany**
- 169 MANUEL JÓDAR MENA  
De la aljama a la primitiva construcción gótica. Reflexiones a propósito de la Catedral de Jaén en época bajomedieval  
From the Great Mosque to the former Gothic construction. Some observations on Jaén's Cathedral during the late middle ages
- 199 TERESA IZQUIERDO ARANDA  
Carpintero y maestro constructor en la arquitectura gótica valenciana  
Carpenters and building mason in the Gothic architecture in Valencia (14<sup>th</sup>-15<sup>th</sup> centuries)
- 223 ANTONIO JOSÉ DÍAZ FERNÁNDEZ  
El arquitecto madrileño Pedro de la Torre en Toledo y un retablo inédito localizado  
The Architect of Madrid Pedro de la Torre in Toledo and a located unpublished altarpiece
- 247 FERNANDO R. BARTOLOMÉ GARCÍA & LAURA CALVO GARCÍA  
Transformaciones en el retablo mayor de San Miguel Arcángel de Lazkao (Gipuzkoa). Del Barroco al Neoclasicismo  
Changes in the main altarpiece of Saint Michael the Archangel in Lazkao (Gipuzkoa). From Baroque to Neoclassicism
- 265 FRANCISCO JAVIER LÁZARO SEBASTIÁN  
La renovación de la fotografía española a partir de la pauta estética del realismo. Un precedente formal y significativo en el reportaje de Eugene Smith sobre Deleitosa (Cáceres)  
The renovation of the Spanish photography from the aesthetic guideline of the realism. A formal and significant precedent in Eugene's Smith photographic article on Deleitosa (Cáceres)
- 277 JAVIER CUEVAS DEL BARRIO  
El posicionamiento de Sigmund Freud ante el Surrealismo a través de la correspondencia con André Breton  
The position of Sigmund Freud regarding Surrealism through correspondence with André Breton
- 295 ALICIA SÁNCHEZ ORTIZ  
El vacío iluminado del negro  
The illuminated void of black



- 317 ÓSCAR MUÑOZ SÁNCHEZ  
Santiago Serrano (1970–1980): Hacia una pintura no aprehensible  
Santiago Serrano (1970–1980). Towards a non-apprehensible painting
- 347 ANTONIO JESÚS SÁNCHEZ FERNÁNDEZ  
Restauración y metamorfosis de los valores del patrimonio cultural  
Restoration and Metamorphosis of the Values of Cultural Heritage
- 373 **Reseñas · Book Review**
- 375 ALICIA CÁMARA MUÑOZ  
ARICÒ, Nicola. *Architettura del Tardo Rinascimento in Sicilia. Giovannangelo Montorsoli a Messina (1547–57)*. Firenze, Leo S. Olschi Editore, 2013.
- 379 AMPARO SERRANO DE HARO  
COMBALÍA, Victoria. *Dora Maar*. Barcelona, Circe, 2013.
- 381 **Normas de publicación · Authors Guidelines**
- 391 **Anexo: dossier *Cómplices Necesarios* por Carlos Reyero  
Hermosilla (editor invitado). Versión en español (sólo en la  
versión electrónica)**

## PRESENTACIÓN EDITORIAL

*Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII* es una revista científica de investigación en Historia del Arte publicada anualmente por el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED. Se dirige principalmente a la comunidad científica y universitaria, tanto nacional como internacional, así como a todos los profesionales de la Historia del Arte en general. La revista recoge artículos inéditos de investigación y debate sobre Historia del Arte, en especial trabajos que constituyan una aportación novedosa, que enriquezcan el campo de investigación que abordan u ofrezcan una perspectiva de análisis crítico.

Los artículos publicados por *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII* son originales e inéditos, y siguen un riguroso proceso de evaluación por parte del Consejo de Redacción y de los evaluadores externos (sistema de doble ciego) que garantiza la calidad científica de las contribuciones. Aunque la revista acepta artículos en todos los idiomas, se priorizan el español y el inglés para favorecer su difusión, facilitando además el acceso sin restricciones a sus contenidos por medio de la edición electrónica.

El presente número de la revista abre una nueva época tras 25 años de existencia en la que se consolida como revista electrónica por medio del sistema OJS, renovándose tanto su diseño editorial como los criterios de evaluación de la calidad científica en busca de un mayor impacto de la publicación. Entre las novedades de la etapa que iniciamos se incluye la incorporación de un dossier temático anual coordinado por un investigador o investigadora de referencia dentro de su especialidad, que incorpora dos artículos invitados y otras contribuciones seleccionadas y mejoradas por los procedimientos de revisión y evaluación externa. Además del dossier, la revista mantiene el apartado de temática libre e incorpora una sección de recensiones científicas.

En el n.º 1 de *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Nueva época* hemos contado con la valiosa participación de Carlos Reyero Hermosilla (Catedrático de Historia del Arte, Universidad Pompeu Fabra) para la coordinación del dossier. Bajo el título *Cómplices necesarios* Reyero plantea una reflexión en la introducción sobre los distintos agentes que intervienen en la creación y percepción de la obra de arte. Felipe Pereda, como autor invitado del dossier, propone un modelo de análisis de la imaginería religiosa en la España altomoderna basado en el estudio de sus propios recursos narrativos y no tanto en su (supuesto) carácter devocional. El otro artículo invitado, escrito por Jesús Pedro Lorente, trata sobre la formación de dos colonias artísticas en el norte de Alemania a inicios del siglo XX, donde el espacio urbano se configura como un prematuro complejo museístico en el sentido moderno del término.

Entre los trabajos recibidos y seleccionados para el dossier contamos con el artículo de Encarna Montero sobre el entorno valenciano del siglo XV, donde el presbítero Andreu Garcia desempeñó un papel destacado como mediador en distintos encargos, llegando a entablar estrechas relaciones con artistas y a practicar

él mismo la pintura. M.<sup>a</sup> Alegra García, por su parte, aborda la iconografía de Juan Martínez Silíceo, cardenal y arzobispo de Toledo en la primera mitad del siglo xvi que fue rememorado tras su muerte en diversas fuentes literarias y visuales analizadas en este artículo.

El trabajo escrito por Núria Fernández Rius y Nuria Peist profundiza en los orígenes de la fotografía y en los distintos intermediarios que participaron en su consolidación, planteando una reflexión sobre el modo en que la propia valoración estética, científica y comercial del arte fotográfico determina su desarrollo. En cuanto al artículo de Elena Marcén, se trata de un estudio sobre el museo como institución pública desde sus inicios en el siglo xviii, observándose que el planteamiento expositivo condiciona la interpretación de la obra de arte y es capaz de construir una memoria colectiva. El dossier concluye con el trabajo de Vicenç Furió sobre Hilma af Klint, pintora sueca cuyo reconocimiento como pionera del arte abstracto ha dependido del apoyo de las instituciones artísticas que han dedicado exposiciones a su obra, convertidas en cómplices de su prestigio. El dossier se presenta en versión bilingüe español-ingles en la plataforma electrónica y se acompaña de los otros nueve artículos que conforman este número.

En la sección de temática libre Manuel Jódar estudia la transformación de la mezquita aljama de Jaén en catedral recurriendo a las fuentes escritas de la época (siglos xiii a xv) ante la escasez de rastros arquitectónicos de la primitiva fábrica giennense. El siguiente artículo, escrito por Teresa Izquierdo, se centra en la trayectoria del oficio de maestro carpintero en la Valencia bajomedieval, analizando el proceso de emancipación de las diversas labores englobadas bajo este título conforme nos acercamos al siglo xv, hasta existir una completa independencia entre la carpintería y la *obra de vila* a mediados de este siglo. Antonio José Díaz, por su parte, identifica un retablo barroco de 1653, localizado hoy en la parroquia toledana de Nambroca, como obra del arquitecto madrileño Pedro de la Torre, tratándose de una obra inédita del artista. Otro artículo, el de Fernando R. Bartolomé y Laura Calvo, analiza el retablo de San Miguel Arcángel de Lazkao (Gipuzkoa), obra original barroca concluida en 1683 por Juan de Ursularre y transformada durante la centuria siguiente para adecuarla al gusto neoclásico.

Algunos trabajos de este número se centran en manifestaciones artísticas de época contemporánea. Es el caso del de Javier Cuevas sobre la correspondencia de Sigmund Freud con André Breton, que explica el distanciamiento del padre del psicoanálisis respecto a las posturas surrealistas. El artículo de Francisco Javier Lázaro, por su parte, analiza la renovación de la fotografía española a mediados del siglo xx, cuyo realismo se conecta con el reportaje realizado por Eugene Smith sobre Deleitosa (Cáceres), señalándolo como un precedente significativo.

Alicia Sánchez estudia en su artículo los valores asociados al color negro durante la historia del arte y especialmente en época contemporánea, profundizando en la capacidad de este color para la evocación de nociones negativas relacionadas con lo oculto, la muerte y el vacío, explicando la potencialidad del negro para la sugestión emocional y estética.

El artículo de Óscar Muñoz plantea una reinterpretación de la obra del pintor Santiago Serrano durante los años setenta a partir de algunos escritos inéditos del

artista. El último trabajo, de Antonio Jesús Sánchez, se centra en señalar la repercusión de los valores sobre patrimonio cultural en la actividad restauradora del momento, siendo ésta un producto de su tiempo. La revista finaliza con la sección de recensiones científicas que se inicia en este primer número de la nueva época.

Madrid, diciembre de 2013

INÉS MONTEIRA ARIAS

Editora de *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*

## EDITORIAL FOREWORD

*Espacio, Tiempo y Forma. Series VII* is a scientific research journal in Art History, published annually by the UNED's Department of Art History, part of its Faculty of Geography and History. It is dedicated primarily to the scientific and university community, both national and international, as well as to Art History professionals in general. The journal collects unpublished research and debate articles concerning Art History, particularly those works that represent a new contribution, that enrich the research area they tackle or that offer a critical analytical perspective.

The articles published by *Espacio, Tiempo y Forma. Series VII* are original and unpublished, subject to a rigorous process of evaluation by the editorial board and external evaluators—a double-blind system—which guarantees the scientific quality of the contributions. Although the journal accepts articles in all languages, it prioritises Spanish and English to facilitate wide dissemination, and, furthermore, provides unlimited access to its content through its electronic edition.

The current issue of the journal heralds a new era—following twenty-five years of existence—in which it consolidates itself as an electronic journal through the OJS system, revisiting both its editorial design and its criteria for ensuring scientific quality in search of a greater impact in its publication. Among the novelties introduced in this new phase is the inclusion of an annual thematic dossier, coordinated by a researcher foremost within their field, which incorporates two guest articles and other contributions selected and refined by the processes of external revision and evaluation. In addition to the dossier, the journal will continue its «open subject» section and introduce a section of scientific reviews.

In issue number one of *Espacio, Tiempo y Forma. Series VII. A New Era* we have enjoyed the valuable participation of Carlos Reyero Hermosilla (Professor of Art History, Universidad Pompeu Fabra) for the coordination of the dossier. Under the title *Necessary Accomplices*, Reyero presents a reflection on the various agents that intervene in the creation and perception of the work of art. Felipe Pereda,

as guest author of the dossier, proposes a model to analyse religious imagery in modern Spain, based on the study of its own narrative resources and less so on its (supposed) devotional nature. The second guest article —written by Jesús Pedro Lorente— deals with the formation of two artistic colonies in northern Germany in the early twentieth century, where the urban space was organised as a prototypical «museum» complex (in the modern sense of the word).

Among the received works that were selected for the dossier is Encarna Montero's article on the Valencian environment of the fifteenth century, where the presbyter Andreu Garcia played a crucial role as mediator in various commissions, coming to develop close relationships with artists and even to practice painting himself. María Alegra García, on the other hand, tackles the iconography of Juan Martínez Silíceo, Cardinal and Archbishop of Toledo in the first half of the sixteenth century, who was immortalised, following his death, in various literary and visual sources analysed in this article.

The work written by Núria Fernández Rius and Nuria Peist delves into the origins of photography and the many intermediaries that took part in its consolidation, proposing a reflection on how the very recognition of the aesthetic, scientific and commercial value of the photographic arts determined their development. Elena Marcén's article studies the museum as public institution, from its beginnings in the eighteenth century, observing how the expository process conditions our interpretation of the work of art and is capable of constructing a collective memory. The dossier concludes with Vicenç Furió's work on Hilma af Klint, a Swedish painter whose recognition as a pioneer of abstract art has been dependent on the support of the artistic institutions that have dedicated exhibitions to her work, becoming accomplices in her prestige. The dossier is offered as a bilingual Spanish-English version through the electronic platform and accompanies the other nine articles that make up this issue.

In the «open topic» section Manuel Jódar studies the transformation of Jaén's Muslim mosque into a cathedral, employing the written sources of the time (thirteenth to fifteenth century) given the scarcity of architectural traces of the original construction. The next article, written by Teresa Izquierdo, explores the evolution of the post of master carpenter in Valencia during the high and late Middle Ages, analysing the process of emancipation —as we approach the fifteenth century— of the many activities this title encompassed, until the emergence of a complete independence between carpentry and the *obra de vila* in the middle of said century. Antonio José Díaz, in his paper, identifies a Baroque altarpiece from 1653, today located in the Toledan parish of Nambroca, as the work of the Madrid architect Pedro de la Torre, representing a heretofore unpublished work by the artist. Another article, written by Fernando R. Bartolomé and Laura Calvo, analyses the altarpiece of Archangel Michael in Lazkao (Gipuzkoa), an original Baroque work completed in 1683 by Juan de Ursularre and transformed during the following century to adapt it to neoclassical tastes.

A number of works in this issue focus on artistic manifestations of a more contemporary nature. One such case is Javier Cuevas' investigation into the correspondence between Sigmund Freud and André Breton, which explains the father

of psychoanalysis' distancing from surrealist principles. The article by Francisco Javier Lázaro, on the other hand, analyses the reinvigoration of Spanish photography in the mid-twentieth century, whose realism it links to Eugene Smith's report on Deleitosa (Cáceres), identifying this latter as an important precedent.

Alicia Sánchez studies the values associated with the colour black throughout the history of art, particularly in the contemporary period, scrutinising this colour's capacity to evoke negative notions related to the occult, to death and to emptiness, explaining black's potentiality for emotional and aesthetic suggestion.

The article by Óscar Muñoz outlines a reinterpretation of Santiago Serrano's painting work during the 1970s, based on a number of unpublished writings by the artist himself. The final paper, by Antonio Jesús Sánchez, illustrates how attitudes towards cultural heritage influence the restorative activity of a given period, this being a product of its time. The journal closes with the scientific review section, appearing for the first time in this pioneering issue of the new era.

Madrid, December 2013

Inés Monteiro Arias  
Editor, *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*

# DOSSIER

## NECESSARY ACCOMPLICES

BY CARLOS REYERO (GUEST-EDITOR)

# INTRODUCTION

## NECESSARY ACCOMPLICES

Carlos Reyero<sup>1</sup>

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

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

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

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

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

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

---

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

# THE OLIGARCH AND THE PAINTBRUSHES: A BIOGRAPHICAL SKETCH OF ANDREU GARCIA, PRIEST

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

Encarna Montero Tortajada<sup>1</sup>

Received: 29/06/2013 · Approved: 6/11/2013

<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.1.2013.8294>

### Abstract

The documentation concerning the Valencian priest Andreu Garcia († November 1452) reveals a rather remarkable individual. Garcia was, from birth, a member of the local oligarchy. A presbyter recumbent in the cathedral, he also had contact with Carthusians, Observant Friars and probably Beghards (the books in his library suggesting this later link). He took part, too, as intermediary or as patron, in many artistic commissions involving the city's most renowned artists and most illustrious clientele. In addition, he enjoyed close personal relationships with painters like Simó Llobregat, Jaume Mateu, Gonçal Sarrià and Joan Reixac. It appears, too, that he himself practised painting, judging by the items found in his home after his death.

### Keywords

Painting; Late Medieval Art; Social Art History; Art Collection; Patronage

### Resumen

La documentación referida al presbítero valenciano Andreu Garcia, muerto en noviembre de 1452, dibuja un perfil bien particular. Garcia fue miembro desde su nacimiento de la oligarquía ciudadana. Presbítero beneficiado en la Catedral, se relacionó también con la orden cartujana, con los franciscanos observantes y probablemente con los beguinos (los títulos de su biblioteca apuntan a una espiritualidad afín a estos grupos). Además, participó como mediador o como promotor en muchos encargos que implicaron a lo más granado de la menestralía artística local, y a los clientes más notables de la ciudad. Más allá de esto, mantuvo fuertes vínculos personales con varios artistas (sobre todo con Simó Llobregat, Jaume Mateu, Gonçal Sarrià y Joan Reixac), y parece ser que practicó él mismo la pintura, a juzgar por los enseres que se encontraron en su domicilio tras su muerte.

### Palabras clave

pintura; arte bajomedieval; Historia Social del Arte; coleccionismo; patrocinio

---

1. Doctor of Art History at the Universitat de València ([encarna.montero@uv.es](mailto:encarna.montero@uv.es)).

**ON OCCASION, FORTUNE SMILES** upon one's exploration of the archives, offering discoveries that provide full recompense for the hours dedicated to reading matters of little import. One document characterising this particular kind of luck is, without a doubt, the inventory of the Valencian ecclesiastic Andreu Garcia's possessions, carried out in November 1452<sup>2</sup>. The works and writings found in Garcia's possession at the time of his death reveal two circumstances: the first is the priest's practice of painting, and his interest in the figurative arts, given the substantial number of designs, paint recipes and panel drawings that appear among his belongings<sup>3</sup>; the second is his multiple connections to renowned artists. This inventory, along with his will, auction and other previously published records, make up a unique documentary series that shines a powerful light on Valencia's artistic activity between 1420 and 1450. Ultimately, this represents an important accumulation of clues concerning such matters as the circulation of drawings, the concretion of commissions through a mediator qualified for the task, and the nature of the relationships that united the patrons and artists of the era. The aim of this work is to present the insights the documentation offers into a character as substantial as Garcia.

Before exploring the contents of his will, inventory and auction in detail, it is worth briefly mentioning why Andreu Garcia would, even without these, have merited historiographical interest<sup>4</sup>. The first time this priest, incumbent in the cathedral and the parish of San Martín, can be found linked in writing to a work of art is on January 12<sup>th</sup>, 1417, where he appears as a witness to the carpenter Jaume Spina's contract for the choir of Portaceli<sup>5</sup>. In October 1421, Garcia acts as *mediator et conventor amicabile* between Bertomeu Terol —a cleric from Jérica— and Miquel Alcanyís, in the negotiations for an altarpiece dedicated to Saint Michael, modelled on a similar piece made for the Carthusian monastery of Portaceli<sup>6</sup> (known today to be the work of Starnina<sup>7</sup>). Garcia himself appears in the contract, listed as a witness,

2. Archivo de Protocolos del Real Colegio Seminario del Corpus Christi de València (henceforth APPV), No. 1107, Ambrosi Alegret, November 13<sup>th</sup>, 14<sup>th</sup>, 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup>, 1452. The document is transcribed in its entirety in the author's doctoral thesis: *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370–1450*, (unpublished doctoral thesis), Universitat de València, 2013.

3. Cf. MONTERO TORTAJADA, Encarna: 'Recetarios y papers de pintura en la documentación bajomedieval. Valencia, 1452: el ejemplo de Andreu Garcia', in *Libros con arte, arte con libros [De los códices medievales a los libros de artista: códices, tratados, libros, vehículos de comunicación creativa. Trujillo, 11 y 12 de noviembre de 2005]*. Extremadura, Universidad de Extremadura-Consejería de Cultura y Turismo, 2007, pp. 507–517. See also, concerning the panel paintings and drawings that appear in his inventory and auction, MONTERO TORTAJADA, Encarna: *La transmisión del conocimiento...*, pp. 221–240.

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

5. Cf. FUSTER SERRA, Francisco: *Legado artístico de la Cartuja de Portaceli. Obras, iconografía, benefactores y artistas en su contexto histórico* [Analecta Cartusiana, 296]. Salzburg, Universität Salzburg, 2012, p. 100.

6. TOLOSA, Lluïsa, COMPANYY, Ximo & ALIAGA, Joan (eds.): *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, III (1401–1425)*. Valencia, Universitat de València, 2011, pp. 606–608.

7. *Idem*, p. 24. In 1401 Starnina signed a contract worth 900 *sueudos* with Francisco Maça, permanent vicar of

and is recorded as paying the first instalment in Terol's name. In 1422, the priest has to supervise, along with the pavorde Francesc Daries, the construction of the chapel that another pavorde, Joan de Prades, was having built in the convent of Santa María de Jesús, entrusted to the eminent master builder Francesc Baldomar<sup>8</sup>. In 1438, Garcia sketches the angels that Martí Llobet will carve for the cathedral's choir, commissioned by the *cofradía* or brotherhood of Santa María de la Seu<sup>9</sup>. On October 31<sup>st</sup>, 1439, the ecclesiastic pays Joan Reixac 330 *sueldos* for an altar cloth and painting for Portaceli<sup>10</sup>. On May 8<sup>th</sup>, 1440, he mediates in the agreement between the painter Garcia Sarrià and the widow of the notary Joan Aguilar, for an altarpiece for her chapel in the church of the Order of Preachers; later, on July 14<sup>th</sup>, 1440, the altarpiece is newly commissioned, due to Sarrià's death, this time to Joan Reixac: the project was completed as agreed in May, except for an iconographic change that was to be carried out in accordance with Andreu Garcia's instructions<sup>11</sup>. On March 31<sup>st</sup>, 1441, the priest concludes negotiations with Jacomart —as he had been empowered to do by the council of canons— concerning a panel for the cathedral's alms house door, which was to feature 'as many paupers as can be painted seated at a table, with a canon dispensing alms, a chaplain, beadle and a servant, and the bishop seated in a chair at the head of the table in pontifical garb'<sup>12</sup>. Garcia, furthermore, is to provide the painter with the panel on which he will work. On April 12<sup>th</sup> of that same year, his presence is documented in a contract between the brotherhood of Santa María de la Seu and various embroiderers, with the aim of fashioning borders for a funerary pall; the design is to be supplied by Reixac<sup>13</sup>. In July 1443, the widow of the *illuminator* Simó Llobregat settles a debt of twenty-two *libras* and ten *sueldos* with our protagonist<sup>14</sup> (this was, in fact, an old debt agreed previously by Llobregat himself and his mother<sup>15</sup>). The debtor and creditor had met previously before the city's civil court to defend their respective positions. From this meeting it emerges that, to ensure the repayment of the loan, Garcia held various objects belonging to the widow as collateral, among them 'a book of examples of great illuminated letters'. In addition, Llobregat had illuminated three books and two Divine Offices for Garcia, without any agreement between priest and widow as to whether these works had been remunerated. On January 9<sup>th</sup>, 1444, Reixac

---

Valencia's church of Santo Tomás, regarding an altarpiece dedicated to Saint Michael for a chapel in Portaceli's monastery [published for the first time in MIQUEL JUAN, Matilde: *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico Internacional*. Valencia, Universitat de València, 2008, p. 280].

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

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

10. CERVERÓ GOMIS, Luis: 'Pintores valentinos. Su cronología y documentación. Apéndice', *Archivo de Arte Valenciano*, year XLIII, (1972), p.50. FUSTER SERRA, Francisco: *Legado artístico...*, p. 148.

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

12. SANCHIS SIVERA. *Pintores medievales en Valencia*. Barcelona, Tipografía L'Avenç, 1914, pp. 81–82.

13. Archivo del Reino de Valencia (henceforth ARV), *Protocolos*, No. 2411, Vicent Çaera, 12/4/1441.

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

15. *Idem*, pp. 427–431.

agrees to the completion of an altarpiece for Burjassot that Jacomart had already begun. For the lateral panels, he is to follow Andreu Garcia's instructions, who will also oversee matters relating to the depictions of the Passion on the predella<sup>16</sup>. Finally, on November 4<sup>th</sup>, 1448, Reixac takes on another, unspecified job for Garcia<sup>17</sup>.

These, then, are the records linking the ecclesiastic with the commissioning or creation of artistic works, nearly all of them destined for important spaces (cathedral, Portaceli, monastery of the Order of Preachers, monastery of Santa María de Jesús) or created in the image of examples that were themselves important (the altarpiece of Saint Michael in Jérica). In the majority of these cases, Garcia appears as an intermediary between the commissioner and the contracted artisan, when not directly providing models for the piece in question (whether through written instruction or sketches he himself has drawn). In addition to these accounts, other information exists that ties the priest closely to some of the artists cited in the preceding paragraph. Apart from the many financial transactions Andreu Garcia arranged with well-known artists —which will be examined in detail in our analysis of his inventory— his role as guardian of the final wishes of various artists is remarkable: Simó Llobregat, Jaume Mateu, Gonçal Sarrià and Joan Reixac all trusted the priest to execute their will. In particular, in that of the *illuminator* Llobregat, dated August 5<sup>th</sup>, 1441, Garcia and Bernat Roselló, both being priests incumbent in the cathedral, appear as executors; the first ('*mossen* Andreu Garcia, my priest and friend', *mossen* being a medieval honorific used in the Kingdom of Aragón) would, in addition, become tutor to the testator's children should his wife remarry and his mother pass away<sup>18</sup>. Jaume Mateu, who arranged the fate of his belongings on July 4<sup>th</sup>, 1445, also selected Garcia to administer his will and testament, together with the respected citizen Vicent Granulles<sup>19</sup>. Gonçal Peris de Sarrià made his will on September 23<sup>rd</sup>, 1451, once again naming the priest as executor (Garcia, moreover, had loaned him money for his upkeep, to the value of 100 *sueldos*: this element of financial dependence would appear repeatedly in the documentation concerning Garcia's relationships with artists). Nor did the painter Joan Reixac, a witness to Sarrià's will, forget Garcia when he set out his last wishes in 1448: the priest was once more selected as executor (this time alongside Bernat Garcia, another presbyter), and on Reixac's death a painting was to be given him featuring Saint Francis receiving the stigmata 'finished with oil from the hand of Johannes [This 'Johannes' appears often in the documents referring to Van Eyck]', purchased by Reixac himself in Valencia for fifteen *libras*. The piece, however, would belong to Garcia only while he lived: on his death, it was to be sold, and the proceedings returned to the painter's inheritance (this extreme never came to pass, as Reixac outlived Garcia by many years, but shows the presbyter's appreciation of Nordic painting, whether or not this was indeed an original Van Eyck)<sup>20</sup>.

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

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

18. RAMÓN MARQUÉS, Nuria: *La iluminació de manuscrits...*, pp. 353–354 and 470–474.

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

20. CERVERÓ GOMIS, Luis: 'Pintores valentinos. Su cronología y documentación', *Anales del Centro de Cultura*

The convergence, in a single person, of activities as noteworthy as those described above should already alert us to the importance of Andreu Garcia, a key figure in many of the artistic projects that took place in Valencia between 1417 and, at the earliest, 1452 (as will be demonstrated later, Garcia arranged various commissions in his will, through which his activity as artistic promoter would continue beyond his death). This pre-eminent position in the organising of artworks should be understood, in the first instance, through the priest's evident connection to the cathedral, where he was incumbent in the chapel of San Bernardo. Yet this is a decidedly incomplete explanation of his person. Through studying the details revealed in his will, it is possible to complete Garcia's biographical profile and to understand his capacity for mediation and his influence in the commissioning of works: he was incumbent not only in the *Seu* or cathedral, but also in San Martín; son of a family of rich merchants, brother to the Kingdom's Custodian of Observant Friars, and cousin to a *Mestre Racional*, he was also related to the Çanou, Jordà and Sarsola families, as well as proxy to the *Grande Chartreuse*, the head monastery of the Carthusian order. This array of titles and familial links alone was sufficient to characterise the ecclesiastic, who died in 1452, as a true leader of the church. He formed part — as shall be seen — of a select elite with the capacity to promote artistic undertakings and the requisite taste to employ the foremost artists then present in Valencia.

Andreu Garcia's parents were Ferran Garcia and Úrsula Jordà. The former, an eminent merchant active between 1388 and 1425<sup>21</sup>, made his home in the parish of Santa Catalina<sup>22</sup>. His most important activities involved *censales* (a variety of loan common at the time), materials, slaves and wheat. In addition to his position as ship-owner, he was the owner of a rice mill. Clues exist, furthermore, that link him to international commerce<sup>23</sup>. In 1414, he entered into a two-year business arrangement with Antoni and Bertomeu Ros, with a starting capital of 6,100 *libras* (a record sum, according to Enrique Cruselles)<sup>24</sup>. Apart from this, Ferran Garcia is

---

*Valenciana [Segunda Época]*, 49 (1964), p. 93: 'Likewise, a painted panel of mine with the story of Saint Francis receiving the stigmata, finished in oil by the hand of Jan [Van Eyck], which I purchased in Valencia for xv Valencian *libras*, I wish to remain in the care of said priest Andreu Garcia, for all of his life. And after this, I desire that it be sold and that it and or the proceedings from it return to my estate. I elect, give and assign as tutor and carer of my sons and daughter, and of their welfare, the same Andreu Garcia'. Concerning Van Eyck's possible peregrinations on Spanish soil, see STREHLKE, Carl Brandon: 'Jan van Eyck: un artista per il Mediterraneo', in RISHEL, Joseph J.; SPANTIGATI, Carlenrica (commissioners): *Jan van Eyck (1390 c.-1441). Opere a confronto* [exhibition catalogue: Galería Sabauda, October 3<sup>rd</sup> to December 14<sup>th</sup>, 1997]. Turin, Umberto Allemandi & Co, 1997, pp. 55–76; CORNUDELLA, Rafael: 'Alfonso el Magnánimo y Jan van Eyck. Pintura y tapices flamencos en la corte del rey de Aragón', *Locus Amoenus*, 10 (2009–2010), pp. 39–62; and FRANSEN, Bart: 'Jan van Eyck y España. Un viaje y una obra', *Anales de Historia del Arte*, 22 (2012), pp. 39–58. The specific case of Reixac's painting is examined in MONTERO TORTAJADA, Encarna: *La transmisión del conocimiento...*, pp. 242–261.

21. CRUSELLES GÓMEZ, Enrique: *Hombres de negocios y mercaderes bajomedievales valencianos* (unpublished doctoral thesis), Universitat de València, 1996, vol. 4, pp. 590–597.

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

23. At the least, he made efforts to recover a cargo of saffron destined for Bruges: see CRUSELLES GÓMEZ, Enrique: *Hombres de negocios...*, vol. 4, pp. 590–591.

24. *Idem*, vol. 4, p. 593; see also, by the same author, 'El corn de l'abundància', in NARBONA, Rafael et al: *L'univers dels prohoms*. Valencia, Editions 3 and 4, 1995, p.111: [concerning commercial companies with extensive capital] 'Others came to create a financial record: for example, that signed in 1414 between the Ros family and Ferran Garcia *super arte mercaturie* for two years, with an opening capital of 6,100 *libras*'; and *Los mercaderes de Valencia en la Edad Media (1380–1450)*. Lleida, Milenio, 2001, pp. 102 and 290.

documented as proxy of the Royal Treasury in 1388<sup>25</sup>, *Baile General* (the functionary responsible for managing the royal assets) in 1409<sup>26</sup>, and administrator of the hospital of Los Inocentes in 1411<sup>27</sup> (a position linked closely to the city's merchant class, as Agustín Rubio Vela relates<sup>28</sup>). This host of responsibilities explains the honour the city authorities bestowed upon the merchant in 1392, when, during the entrance of John I of Aragon and Violant of Bar, he held one of the reins of the queen's horse<sup>29</sup>. Ferran Garcia recorded his last will and testament on May 18<sup>th</sup>, 1423, before the notary Antoni Pasqual<sup>30</sup>, and died on February 26<sup>th</sup>, 1424<sup>31</sup>. Andreu himself often had a hand in his father's affairs: throughout the year of 1423, he appears as the creditor in various sums relating to the sale of flour and pastels<sup>32</sup>; months after his progenitor's death, the priest settles debts with two bakers<sup>33</sup>; and in 1434 he receives a property as his father's heir<sup>34</sup>. Through his maternal line, Garcia was grandson to Pere Jordà —as declared in his will, which will later be examined in detail— probably the same person who, under this name, is recorded as administrator of the work on behalf of Valencia's prisoners in 1392 and 1399, and who left the role due to his advanced age<sup>35</sup>. This chronology agrees with that of a grandson dying in 1452; nor should it be overlooked that, from the final quarter of the fourteenth century, the administrators of this charitable institution came to be appointed directly by the *Jurados* or Judges<sup>36</sup>, which also reinforces the idea of a familial origin close to the city elites. In his own will, Andreu Garcia states that his grandfather was incumbent in the chapel of Santo Espiritu in the church of Santa Catalina, the parish to which his father also belonged and where, furthermore, various merchants with the surname Jordà are recorded as living at the time<sup>37</sup>. The presbyter charges his executors with commissioning a chalice, paten, altarpiece and missal for the benefice associated with the chapel. In his instructions, Garcia also

25. CRUSELLES GÓMEZ, Enrique: *Hombres de negocios...*, vol. 4, p. 590.

26. *Idem*.

27. CRUSELLES GÓMEZ, Enrique: *Hombres de negocios...*, vol. 4, p. 591.

28. RUBIO VELA, Agustín: 'Infancia y marginación. En torno a las instituciones trecentistas valencianas para el socorro de los huérfanos', *Revista d'Història Medieval*, 1 (1990), pp. 122–128: the Hospital de Inocentes, founded in 1409 by ten citizens (just two years before Ferran Garcia's stewardship), had a clear precedent in the *almoina de les òrfenes a maridar* ('alms house of orphans to be married'); in both institutions, nobles and ecclesiastics were excluded (p.127); in the Hospital de Inocentes, the role of administrator was rotating, and corresponded, for one year, to one of the ten lifelong *diputats* or deputies that governed the institution (p. 123, note 47).

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

30. Today there remain no protocols associated with Antoni Pasqual dated to 1423. Having revised the corresponding documentation [APPV, No. 829, Antoni Pasqual, 1423] no trace has been found of Ferran Garcia's will. Nor has the possible inventory of February 1424 [APPV, No. 23248, Antoni Pasqual, 1424] been unearthed.

31. CRUSELLES GÓMEZ, Enrique: *Hombres de negocios...*, vol. 4, p. 597.

32. *Idem*, vol. 4, pp. 594–597 [the references are in ARV, *Protocolos*, No. 2422, Vicent Çaera: January 23<sup>rd</sup>, 26<sup>th</sup> and 30<sup>th</sup>; February 27<sup>th</sup>, May 10<sup>th</sup>, December 18<sup>th</sup> and 22<sup>nd</sup>, 1423].

33. APPV, No. 27184, Lluís Guerau, June 2<sup>nd</sup>, 1424, and July 18<sup>th</sup>, 1424.

34. APPV, No. 20702, Ambrosi Alegret, 14/8/1434: Andreu Garcia, as heir to his father, receives a house and vegetable garden from the widow of Pere d'Artés, merchant.

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

36. *Idem*, p. 130.

37. Examples include Lluís Jordà (1417–1435) and Pere Jordà (1425–1442), perhaps related to the ecclesiastic (Cf. CRUSELLES GÓMEZ, Enrique: *Hombres de negocios...*, vol. 4, p. 17; for their location in the parish, see vol. 2, p. 702).



refers to his great-grandfather Bernat Çanou, founder of the cathedral's benefice of San Bernardo, the same post Garcia occupied (his will, in fact, dictates that chalice, paten, missal and liturgical apparel be created for this space in the cathedral: all these implements, save the missal, were to bear the emblems of Çanou and Garcia). Sanchis Sivera notes that the chapel of San Bernardo was ceded in 1311 to Çanou, Baile General of Valencia<sup>38</sup>, who established the benefice that would later belong to his grandson. The latter would not only renovate the furnishings of this place of worship, but would also order the replacement of the chest of paschal candles that his predecessor had commissioned for the cathedral's choir. It is easy, then, to understand Garcia's honouring his grandfather's memory to such an extent: in addition to being the first patron of his benefice, he must have been a true example to the family, as a royal official at the highest level<sup>39</sup>, in the service of James II at least during the final chapter of his reign (it currently remains undetermined whether he was Andreu's father's maternal grandfather, or one of the two grandfathers of his mother, Úrsula Jordà). In any case, Bernat Çanou and Pere Jordà are the ancestors Garcia evokes when he sets out his final wishes, and with whom he deliberately links himself through the commission of artistic objects bearing emblems uniting his surname with that of his forebears.

Finally, before embarking upon a close scrutiny of his will, inventory and auction, it is worth mentioning that his brother, Jaume Garcia, was, in 1450, the Custodian of Observant Friars of the Kingdom of Valencia<sup>40</sup>, with all the implications this would have in terms of spirituality —unlike the Conventual Franciscans, with whom permanent tensions existed in those years— and influence over the monastery of Santa María de Jesús, founded in 1428 (where, in fact, the priest supervised the construction of a chapel defrayed by pavorde Joan de Prades, as noted earlier), as well as other monasteries (Andreu Garcia's inventory features a book from the monastery of Sant Esperit, founded in 1404 by María de Luna and belonging from the outset to the Observants).

The last wishes of the priest, Garcia, recorded before the notary Ambrosi Alegret on June 10<sup>th</sup>, 1450<sup>41</sup>, perhaps precipitated by the plague that swept Valencia that

38. SANCHIS SIVERA, José: *La Catedral de Valencia*. Valencia, Imprenta de Francisco Vives Mora, 1909, p. 335. In 1321, James II of Aragon authorised this Baile to build baths for some of the houses he owned in the parish of San Lorenzo, known as the 'banys d'en Çanou' (cf. CAMPS, Concha and TORRÓ, Josep: 'Baños, hornos y pueblas. La Poble de Vila-rasa y la reordenación urbana de Valencia en el siglo XIV', in TABERNER PASTOR, Francisco (coord.): *Historia de la ciudad, II: territorio, sociedad y patrimonio*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia/ICARO/Universidad Politécnica de Valencia, 2002, pp. 128–129).

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

40. Cf. AGULLÓ PASCUAL, Fray J. Benjamín: *Los franciscanos de la Observancia en el Reino de Valencia* [supplement to the *Crónica de la XVIII Asamblea de Cronistas Oficiales del Reino de Valencia (Valencia-Alicante, octubre 1990)*]. Valencia, Cronistas del Reino de Valencia, 1992, pp. 365–380. The custodies of Aragón, Cataluña and Valencia formed part of the Observant Vicarage of Aragón, and from 1443 to 1517 acted with relative independence from the main body of the order (pp. 376–377). On the other hand, the first Observant Custody on the peninsula consisted specifically of the monasteries of Sant Esperit, Segorbe, Chelva and Manzanera, being established by Martin V in 1424 (p. 372).

41. APPV, No. 1118, Ambrosi Alegret, 10/6/1450. The document is fully transcribed in the author's doctoral thesis: *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370–1450*, (unpublished doctoral thesis), Universitat de València, 2013.

year<sup>42</sup>, begin with an outright declaration of intent: that divine wisdom permits men to own earthly, transitory possessions, and to dispose of them as they see fit. If arranging the fate of one's possessions is a matter none should take lightly, the question must be yet more troubling for one who does not, and should not, expect any blood descendant that might serve as his successor. Thus, with the pertinent witnesses called, 'Andreu Garcia, priest incumbent in the Cathedral of Valencia and resident of that city' prepares to set out his final testament, choosing as executors his brother Jaume Garcia, Custodian of the Observant Friars of the Kingdom of Valencia; *micer* Jaume Garcia, a doctor of law; and the priests incumbent in San Martín, Pere Pellaranda and Bernat Garcia. If for any reason these were unable to carry out the inheritance, they would be replaced by the priests Pere Cercos and Joan Cucalo, and by the merchants Bonafonat [*sic*], Lluís and Ramon Bereguer. Garcia establishes a very specific system of substitution: each priest and layperson will be replaced by an executor of equal status, in the order in which they appear in the document. Having given these individuals absolute power to manage any matter relating to his assets, the testator goes on to specify the details concerning his burial. He stipulates that his body, attired in the Carthusian habit, be buried in the cloister at Valdecris, in the cemetery where his mother lay and where the monastery's monks had reserved him a place. His mortal remains are to be accompanied there by four priests and two lay brothers, as well as an executor. Garcia also points out that Dom Francesc Maresme, the prior of the Grande Chartreuse and General of the Order, to whom he referred as 'my lord and father', has granted him the honour of monkhood (in fact, he insists that, at the very moment of his death, the executors send Maresme a letter with a copy of this privilege and notification of the date of his death). The presbyter decrees that the corresponding funeral rites be held in the cathedral as soon as possible: with these completed, the office for the dead should take place in the choir; and the following day, mass should be held at the high altar and absolution performed in front of the tomb housing his grandmother and grandfather, Bernat Çanou, before the door of the chapel of San Bernardo where Garcia is incumbent (as has been noted, the founder of this position was the same Çanou, the kingdom's Baile General in the early fourteenth century). The priests that attend the liturgy will each receive twelve *dineros*; to the cathedral's choirboys, he assigns sixty *sueldos* for ringing the bells on that day, in particular during the services held for his soul. The intercessory masses to be held in his name numbered a thousand, the dedication of the majority being painstakingly specified, to some extent representing a devotional map of Garcia's personal religiosity. Services are dedicated to the Trinity, the Nativity, the Pilgrimage of the Virgin and Child in Egypt, the Ascension, the Holy Spirit, the Assumption, Saint Michael, the angels, Saint John the Baptist, Saint Andrew, the Conversion of Saint Paul, Saint Lawrence, Saint Catherine, Saint Mary of Egypt, the Eleven Thousand

---

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

Virgins, all the Saints of Paradise and Saint Amador. The remaining masses, assigned no particular dedication, were to be Requiem masses.

After arranging the matter of his burial and the funerary services that should be held for the salvation of the soul, Garcia goes on to ensure the continuity of the prebends founded by his family: both the lifelong one established by his father in San Martín and that instituted by his grandfather Pere Jordà in Santa Catalina. The presbyter declares that it falls to him to attend to these necessities, 'given that my brother and my sister are in religion and cannot arrange such matters, and the management of this office of my holy father has passed to me' (indeed, his brother Jaume was an Observant Friar; his sister, Clara, a Clarisse). He also leaves fifty *libras* to each of the following institutions: the alms house of the cathedral, the work towards the redemption of Christian captives, the city's Friars Minor and the *repenedides* or 'repenters'. This legacy was, in fact, required to fulfil the obligations set out in the inheritance he received from his paternal grandmother Isabel, married to Ferrando Garcia, although the presbyter was doubtless linked to the majority of these entities himself, in one way or another: in 1441, he was appointed by the council of canons to agree, with Jacomart, the design of a door for the alms house; his maternal grandfather, Pere Jordà, oversaw of the work of redeeming captives; and, finally, Garcia was especially devoted to Saint Mary of Egypt, patron of the repentant and a paragon of conversion and solitary life (in addition to describing her as 'my singular lady' in his instructions concerning the masses for his soul, he commissioned a panel for the cathedral depicting the story of her death, and dedicated to her the chapel he financed in Valldecris, where she would be the titular saint along with Andrew and Ursula). To complete his compliance with his deceased ancestors' wishes, Andreu Garcia orders that forty *libras* be paid annually to his sister Clara, a Clarisse in the convent of Valencia: thirty sourced from their mother's dowry, as she had stipulated in her testament, and ten from his own fortune. Clara would be able to demand the payment of this quantity as long as she lived (even if some obstacle should emerge regarding the inheritance from her mother, Garcia ensures that his sister will nevertheless receive the money, whatever the source of the funds might be), with neither the convent nor any abbess having any claim to the ten supplementary *libras*, Garcia having assigned them to Clara that she might comply with certain charges he had agreed with her 'in secret'. Before moving on to pious donations and pecuniary bequests to family members, the testator affirms that, in his role as proxy to the prior and the monks of the Grande Chartreuse, he does not wish to retain or accept any sum of money. In the case that any might remain, it should be entrusted to an individual chosen by the prior, as it is not Garcia's intention to receive any remuneration for this work.

The religious and charitable activities Andreu Garcia selected as recipients of his inheritance comprise a long list: the collection boxes for the shamefaced poor of Valencia's twelve parishes, the infirm in the leper colony, the poverty-stricken inmates of the communal prison, the chest of clothing for the needy, the Carthusian monastery of Portaceli, the Franciscan monastery of Segorbe, the convent of Santa Clara in Valencia, the monastery of María de Jesús, the convent of La Trinidad, the convent of San Miguel de Liria, the Hospital de Inocentes, Valencia's monastery of

Franciscans, the monastery of San Agustín, the Dominican convent, the convent of Carmen, the collection box for the redemption of captive Christians in the Virgen de la Merced, the friars of La Murta, the monastery of Sant Esperit, and the Bishop of Valencia, as well as the complete redemption of two Christian captives. The quantities involved vary significantly from case to case (from the ten *sueldos* received by the bishop, the lepers and the prison inmates to the three hundred earmarked for the Inocentes). The legacy left to Portaceli is nonetheless striking (two hundred *sueldos*), as is Garcia's specific consideration of the Observant Friars' monasteries: the foundations of Santa María de Jesús, Segorbe, Liria and Sant Esperit each receive fifty *sueldos*.

The priest's instructions concerning the mourning that should be observed by those close to him give a comprehensive idea of the concept of family cherished in the mid-fifteenth century: not only are his siblings listed, but also his executors, the notary who would oversee the will, and a string of names that are not, at first glance, easy to connect to the deceased (from a certain Johana Blanch, who was at the time convalescing in Garcia's house, to his brother's wet nurse, via Llorenç Palau, Peret Mas, and Francesca, the widow of a furrier). Among these stand out Joan Reixac, Pere Bonora and Gonçal Sarrià, who he also holds dear and expects to don a *gramalla* —a type of toga worn after bereavement— and mourning cap. When he later moves on to specify the quantities of money assigned to each, various relationships of financial dependence and service emerge: Jacmeta, who should also wear a black blouse and cloak, turns out to be Garcia's servant; Peret Mas, who receives the same inheritance as Jacmeta, and who resides in Garcia's house, must also have served on his household staff. A different case is that of Llorenç Palau, also resident in the priest's home, to whom he bequeaths 100 *libras* for his services, in addition to various essentials. Garcia also considers leaving him, in case he wishes to become a priest, his breviary, his diurnal and a *Manipulus Clericorum*<sup>43</sup>. He charges him, furthermore, with assisting his executors in the realisation of his testamentary dispositions. The large amount of money Garcia assigns to Palau, his concern for the youth's future and his interest in involving him in the execution of his will suggest a relationship based not only on service (or, at least, not only on domestic service): Llorenç Palau perhaps assisted Garcia in the management of his many businesses and transactions, securing a considerable inheritance as compensation for these works. It should be noted, in addition, that after the donations to religious institutions, Palau is the first individual to be named in the distribution of the presbyter's estate. Next, Jacmeta, Peret Mas and the cutler Andreu Çabater would each receive between one and two hundred *sueldos* (the first two in thanks for their service in Garcia's house; the third 'for the love of God'), followed by an extensive list of names who would each receive fifty *sueldos*, among them Gonçal Sarrià. Joana Blanch closes this roster of individuals who, while not blood relations,

---

43. This was a type of clerical manual very popular in the late Middle Ages. They appear frequently in the inventories of fifteenth-century ecclesiastics: cf. IGLESIAS I FONSECA, Josep Antoni: *Llibres i lectors a la Barcelona del segle xv. Les biblioteques de clergues, juristes, metges i altres ciutadans a través de la documentació notarial (anys 1396–1475)* (unpublished doctoral thesis), Universitat Autònoma de Barcelona, 1996, p. 83.

the priest considers as family. At the time the will was drawn up, Blanch was unwell in the presbyter's house; he instructs that the belongings she had brought there with her be returned to her. In addition, he requests that while she lives she not be required to repay a debt of three thousand *sueldos* owing to him (Garcia's executors will, however, be able to demand this sum following the debtor's death). Finally, he stipulates that his sister Clara uses fifty *sueldos* of the ten *libras* she will receive annually to assist with Joana's upkeep. The nun would also receive a vernacular psalter on parchment, a wooden crucifix and a Veil of Veronica. Jaume Garcia, brother to Andreu, is to do whatever he sees fit with the *Summa de Collationis* [sic]<sup>44</sup> and a number of other books.

Following the mention of the Clarisse and the Franciscan begins the list of relatives to whom Andreu Garcia leaves money. One by one appear the surnames of the families related to the presbyter: Corts, Jordà, Sarsola, Ferriol, Centelles and Sist, among others. Francí Sarsola was Lord of Jérica, a circumstance possibly related to Garcia's involvement in the contract of the Saint Michael altarpiece, charged to Miquel Alcanyís by Bertomeu Terol, a cleric of that region. There are, in any case, much more obvious clues linking the priest's familial origins to the commissioning of artworks. Several of his forebears established ecclesiastical positions that, ultimately, generated the commissioning of artistic works by the testator. As has already been noted, Garcia's great-grandfather, Bernat Çanou, had founded the benefice of San Bernardo in the cathedral, held by Garcia himself. Consequently, among his testamentary commands is the chapel's provision with a chalice and paten of gilded silver (both of which are to bear Çanou's and Garcia's coats of arms; the chalice, in addition, must be decorated with enamels of Piety, the Virgin and Saint Bernard), a missal and various liturgical garments. Also stipulated is the renewal of the liturgical apparatus in the prebend of Espíritu Santo, established in the church of Santa Catalina by Pere Jordà, Garcia's grandfather (namely chalice and paten, of gilded silver and a specific weight, missal, and altarpiece). Finally, he leaves various altar cloths to the chapel of San Joaquín and Santa Ana in the church of San Martín, whose benefice had most likely been endowed by his father, Ferran Garcia (his will makes reference to a perpetual seat in said parish, founded by his father Ferran, but does not link it directly to the chapel of San Joaquín and Santa Ana). As well as these diverse commissions, all related to the embellishment of sacred spaces patronised by his family, Andreu Garcia desires the completion of one of the two chapels whose construction had already begun in Valldecríst—a matter he had previously raised with both the prior and the monk Guillem Jordà—and that an altarpiece be created dedicated to Saint Andrew, Saint Ursula and Saint Mary of Egypt, following a sketch he himself has drawn. This triple dedication can be easily explained from what we already know of the presbyter. Not only was his mother—buried in the same cemetery in Valldecríst—named Úrsula, but so too were many

---

44. It is, most likely, the *Summa Collationis de Johannis Gallensis* that appears in the inventory: that is, the *Communiloquium* or *Summa collationum* by the Franciscan Juan de Gales, a manual for clerics and preachers then popular in the Crown of Aragon. Cf. HAUF I VALLS, Albert G.: *Eiximenis, Joan de Salisbury i Joan de Gal·les*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992; see also IGLÉSIAS I FONSECA, Josep Antoni: *Llibres i lectors...*, p. 153, note 507.

other women of the Jordà family, a family of which the monk with whom Garcia arranged the chapel's completion may have been a member; Saint Mary of Egypt was a figure towards whom he felt particular devotion, as has been demonstrated (it is redundant to reiterate the arguments corroborating this affirmation); while Saint Andrew was included as titular for entirely obvious reasons. Taken together with the painstaking planning of the altarpiece (Garcia himself providing a design), one might imagine that the chapel was designed as a funerary votive offering that the priest planned to present to a monastery to which he felt especially close (the particular link tying Garcia to the Carthusian order will be analysed somewhat later; the possibility of the chapel as a space of interment must be disregarded, as his will explicitly specifies that the presbyter will be buried in the cemetery of the Carthusian monastery).

The concretion of the artistic commissions stipulated in this testament remains an unknown quantity. In principle, the executors, perhaps aided by Llorenç Palau, would be responsible for carrying out these commands, although it is hard to believe, given Garcia's nature, that he would leave it to others to resolve issues to which he himself was so sensitive, when in other matters he made reference to various texts he planned to write in which he would more carefully describe how particular provisions should be implemented. In any case, the priest's contacts with the most distinguished artisans of the art world is an indisputable fact, as is his proven reputation as mediator in commissions awarded by prestigious clients. As if this were insufficient, the inventory of his possessions records various invoices concerning considerable numbers of craftsmen to whom he loaned money, probably in the form of the aforementioned censal (among these, silversmiths were of particular prominence)<sup>45</sup>. To Joan Reixac and Pere Bonora, Garcia —having reached the end of his last wishes, following the rewarding of his executors and the distribution of certain books— leaves 'the papers and other samples of painting I possess, and certain images I own in copper and gypsum and wax', whose division the testator would arrange in a document he intended to write at a later date. Perhaps the missals from the benefices of San Bernardo and Espíritu Santo would go to Bonora, and the two altarpieces —from Espíritu Santo and Valldecris— to Reixac. The price of the missals (three hundred *sueldos* for the cathedral's missal, and two hundred for Santa Catalina's) and the altarpiece from Espíritu Santo (1,500 *sueldos*) are in accordance with the status of their creators, without being excessive. The details of the budget assigned to the works at Valldecris are unknown, although the promoter's nature suggests it would be a quantity no less than that reserved for the city's temples. That Garcia played the role of mentor in Joan Reixac's professional activity has been known for some time<sup>46</sup>. The commissions the painter received

45. The listed individuals are Mondo de Molins, Francesc Riba, Gaspar Teixidor, Bonanat Armengol, Jaume Esteve, Joan Agulló, Domingo Goçalbo, Joan Pereç, Vicent Adrover, an operator with the surname of Martí and the widow of Capellades, in addition to other silversmiths whose names are illegible due to the protocol's poor condition.

46. See, once again, FERRE I PUERTO, Josep: 'Trajectòria vital de Joan Reixac...'; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente: 'La demanda i el gust artístic a València...'; and GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes: 'Nuevas noticias sobre retablos del pintor Joan Reixach...'

through the presbyter's mediation were numerous, and at least one of these was destined for the Carthusian monastery of Portaceli (in 1439, Garcia paid Reixac for an altar cloth and painting for this institution in Serra)<sup>47</sup>. Surprisingly, there is no documented commission for Valldecris that directly implies both individuals. Of course, the main altarpiece of the Carthusian church —partially preserved in the Museo Catedralico in Segorbe, and considered, at least the central panel, as the work of Reixac, commenced around 1454<sup>48</sup>— would be difficult to explain without Andreu Garcia's intervention, although it has not been possible to support this possibility with documentary evidence. Although the painter perhaps began his work two years after the ecclesiast's death, it is tempting to see Garcia's influence in the altarpiece's promoter, Úrsula<sup>49</sup>, his first cousin and wife of Francesc Sarsola (and cited as such in his will of 1450, in which he bequeaths her a hundred *sueldos*). In any case, the documentation linking the priest's cousin to the work states that its author was 'Juan Roiz de Moros', rather than Reixac.

Andreu Garcia's links to the Carthusian order go far beyond his possible involvement in the commissioning of artistic works for Portaceli and Valldecris. As has been indicated, the cleric elected to be buried in the cemetery of this latter monastery, choosing to be interred wearing the habit of the order. He also indicates that Francesc Maresme, the prior of the Grande Chartreuse, whom he describes as 'my Lord and Father', had bestowed upon him the honour of monkhood. His executors, moreover, were to send a notice of his death to the order. This, in fact, they did, as in one of the order's *Chartae*, corresponding to the General Chapter of 1453, his death appears in the following terms:

Spectabilis et deuotus dominus, Dominus Andreas Garcia, sacerdos Magne Valencie, promotor fidelis & diligens executor negociorum Domus Maioris Cartusie matris nostre et nostri Capituli Generalis, qui per xxij annos sine adminiculo alicuius stpendii temporalis cum magno feruore ac zelo contemplatione Ordinis laborauit, tamquam bene meritus habet per totum Ordinem nostrum plenum cum Psalteriis monachatum. Cuius obitus dies scribantur in calendariis conuentialibus domorum Ordinis sub xiiia Nouembris<sup>50</sup>.

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

48. The monastery's chronicler Fray Joaquín Vivas, in his *Historia de la Fundación de la Real Cartuja de Vall de Cristo* (a work compiled in 1775), informs us that the venerable paintings of the altarpiece were the work of 'Juan de Exarch', who had commissioned them for 300 florins in 1454 [Vivas' work was published by Enrique DÍAZ MANTECA in 'Para el estudio de la historia de Vall de Crist. El manuscrito de la Fundación de Joaquín Vivas', *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. LXVII (1991), pp. 85–126; the paintings are mentioned on p.114]. Recently, the unity of the altarpiece has been called into question by David Montolio, who indicates the possibility that at least one of the panels of the ensemble actually originates from the monastery of San Blas de Segorbe. Josep Ferre, to whom we are grateful for his clarification of this matter [email dated March 1<sup>st</sup>, 2013], has studied the piece exhaustively, and is inclined not to discard the former hypothesis that considers the paintings a single entity related to the main altar of Valldecris.

49. PÉREZ MARTÍN, J. María.: 'Pintores y pinturas en el Real Monasterio de la Cartuja de Valdecris (Altura, Castellón)', *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 12 [36] (1936), pp. 254–255, note I.

50. HOGG, James: 'The Valencian Charterhouses in the *Chartae* of the Carthusian General Chapter, 1272–1658', in HOGG, James, GIRARD, Alain & LE BLÉVEC, Daniel (eds.): *Les cartoixes valencianes [Analecta Cartusiana, 208]*. Valencia, Universität Salzburg/Ajuntament del Puig, 2004, vol. I, pp. 25 and 79. Hogg includes the transcription of the document in his article.

In his will, Garcia had already explained that he was proxy to the Grande Chartreuse, and that he desired no form of recompense for his works. The previous document serves to add, furthermore, that he held this post for twenty-three years (he began, therefore, in 1429), an extensive period that can perhaps be explained through his personal relationship with Francesc Maresme, Prior General from 1437 and linked to the administration of the order from some time earlier (he was coadjutor to the former General, Guillaume de Lamotte, and his representative in the schismatic Council of Basel)<sup>51</sup>. In any case, the executors found in the presbyter's home a great quantity of money belonging to the Grande Chartreuse<sup>52</sup> (more than 60,000 *sueldos*), representing payments made in 1445, 1446, 1447, 1448, 1449 and 1451. Also found in the deceased's home were further documents most likely related to this administration of the Grande Chartreuse's assets. One document, for example, records that in May of 1452 Garcia received, from the monk Joan de Nea, twenty *libras* paid by the *alamín* (the figure responsible for overseeing weights and measures) of Serra. In this context, Nea is deserving of a brief mention, defined by historiography as a 'volcanic convert'<sup>53</sup>, highly active in the circles of the Aragonese court<sup>54</sup>, a close collaborator of Maresme, and the man behind the Carthusian foundations in Montealegre<sup>55</sup> and the Anunciata, the ephemeral monastery close to the city of Valencia, patronised by Jaume Perfeta and inhabited only between 1442 and 1445<sup>56</sup>. It is impossible to know what involvement Garcia had in this project, although he was surely aware, through Nea and as proxy to the Grande Chartreuse, of its vicissitudes. Finally, before concluding the revision of the connections that bound Andreu Garcia to the Carthusians, all that remains is to briefly return to his relationship with Francesc Maresme. This must have been a particularly strong connection, judging by the attention the former paid the latter in his will. The two may have met in Portaceli, the Carthusian monastery where Maresme professed in 1402, although there are signs that perhaps point to a familial connection: the deceased presbyter's inventory of 1452 mentions a table to hold candles bearing both Maresme's and Garcia's insignias, and two altar cloths with the same emblems. This is difficult to explain without resorting to the possibility of a kinship between the two. On the other hand, it is known that Maresme founded a chapel in Valldecris

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

52. In Garcia's room, stored in a walnut chest wrapped in canvas, the executors found five hemp sacks and a pouch of white leather in which he kept the money, along with the corresponding receipts and documentation.

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

54. See FERRER ORTS, Albert: 'Entre la fe i el deure...', pp. 48-51.

55. *Idem*. See, in addition, MEDARDE SAGRERA, Manuel: 'La cartuja de santa María de Montealegre, y su relación a lo largo de seis siglos con las cartujas valencianes de *Porta Coeli*, *Val de Christ*, *Val d'Espirit*, *Ara Christi*, *Via Coeli* y *Benifaçà*', in HOGG, James, GIRARD, Alain & LE BLÉVEC, Daniel (eds.): *Les cartoixes valencianes...* vol. 11, p. 48.

56. MARTÍN GIMENO, Enrique & SANTOLAYA OCHANDO, María José: 'Tipología de la cartuja de Valldecris y de otras cartujas valencianes', in GÓMEZ LOZANO, Josep Marí (coord.): *La Cartuja de Valldecris (1405-2005)*. VI Centenario del inicio de la Obra Mayor. S. I., Fundación Mutua Segorbina-Instituto de Cultura del Alto Palancia, 2008, p. 258.



(that of San Antonio or Santísimo Cristo)<sup>57</sup>, a commission that perhaps represented, if dating prior to 1450, a model Garcia could emulate in terms of artistic promotion.

Andreu Garcia's affinity with the Carthusian order is clearly apparent: he handles the affairs of the Grande Chartreuse for years on end without recompense, chooses to locate his tomb in Valldecris, and before his death receives the honour of monkhood from Maresme. The manifestations of this accord are well-known, though its causes are not, perhaps residing both in a close personal relationship to an eminent member of the order as well as in a particular spiritual sympathy. The ecclesiastic's inventory demonstrates his interest in the figurative arts<sup>58</sup>, but also a well-defined religiosity, evidenced by his library. Comprising books, treatises and devotional works, the writings found in Garcia's home by the executors number some seventy examples. Most of these were concentrated in the deceased's bedroom and, even more so, in a small study annexed to it. The diversity of works is considerable, although they can be loosely categorised into three broad topics: the first would include sacred texts, liturgical manuals and books of worship; the second, theological treatises and preaching guides; the third, works characteristic of an education in the arts. From the first group, in addition to two Bibles distinguished by their opulence, which are 'in the most secret compartment of that room', and found alongside other volumes, is listed a Mass of the Virgin bound with other orations and psalms, a *rubriquet* or *rúbrica* (a compilation of procedural guidelines for religious ceremonies, copied into a small book), the *Psalterium alias laudatorium de Eiximenis*, a small volume including the Office for the Dead and the Little Office of Our Lady (the first on paper, the second on parchment), an Hours of the Virgin, the *Expositio de Ordine Missae* by the Dominican Guillem Anglés<sup>59</sup>, a *Manipulus Clericorum*, a volume entitled *Un milagro de un maestro en Teología*, another entitled 'Angela de Fulguio' (most likely the *Memorial* by Angela da Foligno, or her *Instrucciones*), a *Vida de San Francisco*, a psalter, an Hours of the Virgin 'of Humility', a breviary and diurnal by the Bishop of Valencia, a *Flos Sanctorum*, various notebooks of 'devotions' and a factitious volume containing the *Contemptus Mundi*. The theological treatises and preaching manuals are, if possible, even more abundant, although their identification, in certain cases, presents difficulties, due to the poor condition of the protocol: along with a small parchment book whose (fragmentary) title is 'De divinis docmatibus' (perhaps a work attributed to Saint Augustine, *De*

57. MARTÍN GIMENO, Enrique & SANTOLAYA OCHANDO, María José: 'Tipología de la cartuja de Valldecris y de otras cartujas valencianas', p. 292.

58. The figure of the man of God with an interest in the plastic arts was not uncommon: remember the priests who worked on the preparations for the grand entrance of Martin the Humane, as well as the character of *frare* Gabriel Carbonell, cited in Gonçal Sarrià's will as a 'hermit of the house of the Beghards of València' (ALIAGA MORELL, Joan: *Els Peris i la pintura valenciana medieval*. Valencia Edicions Alfons el Magnànim, 1996, p. 238), who, of course, attended the auction of Garcia's possessions, buying two touchstones and various medicine bottles on December 2<sup>nd</sup>, 1452 (APPV, No. 1107, Ambrosi Alegret). Carbonell's inventory (the friar having died in 1477) was unearthed by Juan Vicente GARCÍA MARSILLA, and includes a booklet of designs, various books and assorted pious images (GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente: 'La demanda i el gust artístic a València...', p. 58).

59. Cf. HAUF I VALLS, Albert: 'La espiritualidad valenciana en los albores de la Edad Moderna', in VVAA: 1490. *En el umbral de la Modernidad. El Mediterráneo europeo y las ciudades en el tránsito de los siglos XV-XVI*. Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1993, vol. I, pp. 494-495.

*dogmatibus ecclesiasticis*), Garcia owned the 'recomandatio' by Saint Alselm, the *De Miseria Humanae Conditionis* by Innocent III, a treatise on Pseudo-Dionysius the Areopagite's 'Triple Way', a *De Contemplatione* (probably a Lullian work), the *Reperitorium Morale* by Petrus Berchorius in three volumes, Roberto Holcot's *Moralitates* (an exemplary collection for preachers), various documents by Francesc Eiximenis whose nature is unrecorded, the *Apologia Pauperum* by Saint Bonaventure, a book of Sunday sermons by Eiximenis, parts of the *Cristià*, the *Cercapou*, a *Suma de vicis* (perhaps the *Summa de vitiis et virtutibus* by the Franciscan Guillelmus Peraldus, or the one by Laurent d'Orléans), the *Scala Dei* (cited as a 'book by Francesc Eiximenez for the queen'), a parchment booklet entitled *Lo primer de creure fermament en un sol Deu*, a *Libellus de Virginitate* (of uncertain authorship, being attributable to both Saint Jerome and Saint Ildephonsus, among others), two *Ars Moriendi*, a *De Natura Angelica*, a 'speculum ugonis' (perhaps the *Speculum Ecclesiae* by Hugo de San Caro), various writings on the coming of the Antichrist (in all probability one of these was the *De adventu Antichristi* by Arnau de Vilanova), the 'Bartholina' (la *Summa Casus Conscientiae*, compiled by the Franciscan Bartolomeo da Pisa), various writings by Saint Bonaventure and Saint Jerome (by the latter, *De vitis Apostolorum*), the *Summa Collationum* by Juan de Gales, Jean Gerson's *Mons Contemplationis*, a book of 'super meditationes arbore vite de Bonaventura' (the *Lignum Vitae* by Saint Bonaventure), an *Imago Vitae* (probably the *Soliloquium de quatuor mentalibus exercitiis quod dicitur Imago Vitae* by Saint Bonaventure), and various works tackling the art of oration, as well as the articles of faith. Finally, the presbyter had also amassed in his home rhetorical works, grammatical notes, a book on logic, Boethius' *Consolation of Philosophy*, a 'liber de secretis filosofie artis' (probably another work by Lull) and a Cato in a factitious volume.

Taken as a whole, the books owned by Andreu Garcia make up a comprehensive theological education, and a spirituality as personal as it was common in early fifteenth-century Valencia, clearly allied to Observant Franciscanism (protected and patronised in those years by none other than Maria of Castile)<sup>60</sup>, with many commonalities with the doctrines of Lull and Arnaldus and the writings of Eiximenis<sup>61</sup>. Judging from his interest in the titles by Saint Alselm, Saint Bonaventure and Gerson, Garcia appears inclined towards affective oration and prayer-meditation<sup>62</sup> (in his inventory, in fact, is a *De meditatione*), a tendency clearly evident in

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

61. See, for this point, HAUF I VALLS, Albert: 'La espiritualidad valenciana en los albores de la Edad Moderna', p.489: '[...] rich spirituality that during the Middle Ages flourished in the Hispanic territories, and especially in those most exposed to contact with the new currents arriving from the exterior and directly linked to Italy: namely the countries that made up the old Crown of Aragon. Asensio, with the excellent judgement derived from his great knowledge of the subject, placed special emphasis on the influence of movements such as Lullism, Arnaldism and in general all those related to the Franciscans, of varying degrees of spirituality, insinuating a possible chain that would unite the Italian shore to Pedro Juan Olivi and Ubertino de Cassale to Francesc Eiximenis, the Franciscan from Gerona who settled in Valencia and died at the dawn of the fifteenth century, being Patriarch of Jerusalem and Bishop of Elna'.

62. See Albert HAUF I VALLS, Albert: 'Corrientes espirituales valencianas en la Baja Edad Media (siglos xiv-xv)', *Anales Valencinos*, 48 (1998), p. 265.

the abundance of writings he owned by Francesc Eiximenis: the *Psalterium alias Laudatorium*, a book of Sunday sermons, the *Scala Dei*, parts of the *Cristià*, and a *Cercapou*<sup>63</sup>. The listing of a work by Angela da Foligno reinforces this idea of contemplation based on emotion, supported by the mystical diary (or *Instrucciones*) of this beatified Umbrian<sup>64</sup>. Furthermore, the *Ars Moriendi*, the writings on the coming of the Antichrist (some perhaps by Arnau de Vilanova), the possible works by Llull (*De Meditatione* and *De secretis philosophie artis*) and two volumes such as the *De Miseria Humanae Conditionis* and the *Contemptus Mundi* confirm that Garcia felt an affinity with the Joachimite Franciscanism then so active in the Crown of Aragón<sup>65</sup>. Comparison with other ecclesiastical libraries from the same period (the majority catalogued in post-mortem inventories) might help place Garcia's books in context. Of these libraries, studied by María Rosario Ferrer Gimeno in her doctoral thesis<sup>66</sup>, there is only one that exceeds Garcia's in numerical terms, the remainder being much smaller than these two cases<sup>67</sup>. This was the collection of 108 books sold in the auction of Francesc Mestre, parish priest of Castelló de Xàtiva<sup>68</sup>. The auction was held in January 1450, and attended by Andreu Garcia himself, who bought for sixteen *sueldos* and six *dineros* the work by Angela da Foligno that appeared in his own inventory two years later<sup>69</sup>, as well as a *Breviloquium* by Saint Bonaventure<sup>70</sup> (nor, most likely, was this the first time Garcia resorted to this means to acquire some volume or other: in the jackets of his *De divinis docmatibus* and his *De Miseria Humanae Conditionis* can be read 'property of Pere Ribera, notary'). In general, the titles appearing in these inventories of priests and canons<sup>71</sup> are related to liturgy, patristics and authors such as Eiximenis<sup>72</sup> and Bonaventure (Antoni Riera, for example, a priest incumbent in the cathedral, lists in his will of 1434 a missal, a breviary, a diurnal, a *Flos Sanctorum*, and 'my books by Bonaventura and Angela'<sup>73</sup>). Moreover, works that Garcia possessed are cited with some regularity:

63. HAUF I VALLS, Albert: 'La espiritualidad valenciana en los albores de la Edad Moderna', p. 501: the author indicates that Montserrat's abbot Dom Baraut correctly considers Eiximenis 'as one of the precursors of the *Devotio Moderna* and its methods in Spain'.

64. See the corresponding chapter of the excellent book by CIRLOT, Victoria & GARÍ, Blanca: *La mirada interior: escritoras místicas y visionarias de la Edad Media*. Madrid, Siruela, 2008.

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

66. FERRER GIMENO, María Rosario: *La lectura en Valencia (1416-1474): una aproximación histórica* (unpublished doctoral thesis), Universitat de València, 1993.

67. *Idem*, pp. 130-133.

68. *Idem*, p. 132.

69. *Idem*, p. 443 (doc. 43): 'Also, another book, in Latin, of regular sized pages, by Angela, de Fulgino, written on paper bound in red sheepskin with wheat paste, already broken and with two buttons, to mossen Andreu Garcia, priest, xvi *sueldos*, vi *dineros*'.

70. *Idem*, p. 443 (doc. 43): 'Likewise, another book, *Breviloquium*, by Bonaventura, to mossen Andreu Garcia, priest, x *sueldos*'.

71. *Idem*, p. 140 (concerning the canons, in particular).

72. *Idem*, p. 306 (for the success of Eiximenis' writings among the ecclesiastical class).

73. *Idem*, p. 147.

the *Flos Sanctorum*, Boecio's *Consolation*, the *Speculum Ecclesie*, the *Natura Angelica* and the *Expositio de Ordine Missae* by Guillem Anglés<sup>74</sup>.

Before bringing to a conclusion this brief portrait of Andreu Garcia, reconstructed through the documentation relating to his person, it is worth mentioning his more than probable links with the Beghards of Valencia. There are fairly sound arguments to support this connection: in the first place, the priest was able to acquire works by Arnau de Vilanova and Lull (Vilanova has repeatedly been forwarded as the mentor of the city's Beghard and Beguine movement<sup>75</sup>, and in the library of the Hospital de Beguinos is registered a *De contemplatione*, with various theories pointing to the existence of an early Valencian Lullist school in that very institution)<sup>76</sup>; along with other related reading materials, Garcia owned a 'Suma de vicis', likely to be the *Summa de vitiis et virtutibus* by Laurent d'Orléans, one of the preferred titles of the Beghard community, according to the inquisitor Bernat Guiu<sup>77</sup>; moreover, the ecclesiastic pays particular attention to the 'repenters' or 'penitent women' in his will, leaving them fifty *libras* (this institution of reform for female sinners was founded by a Beguine in 1345, and probably continued under the patronage of the Third Order of Saint Francis a century later)<sup>78</sup>; similarly, in the inventory of 1452 appears 'an old Beguine penitential vestment', perhaps belonging to one of the many inheritances Garcia had to manage; and, finally, the painter Gonçal Sarrià, with whom the priest shared a particularly close relationship, died in 1451 in the Hospital de Beguinos, leaving various tools to Gabriel Carbonell, a hermit of said institution, Garcia acting as guardian and executor of his testamentary wishes<sup>79</sup>.

In conclusion, it seems *mossen* Andreu Garcia was a rather more complex figure than it might initially appear: born to a family belonging to the civic oligarchy, and later welcomed into the elite of the ecclesiastical class, he practiced meditative prayer and the reading of theological works on a daily basis, judging by the titles that appear in his library; furthermore, he interacted frequently with Carthusians, Observant Friars and, seemingly, Beghards. This whirlwind activity was in addition to his practice of drawing, his dealings with artisans and his general interest

74. See, in the thesis of FERRER GIMENO, documents 17 (inventory of Berenguer Vidal, presbyter and rector of Guadalest and incumbent in the cathedral, dated to 1436), 21 (inventory of Joan Lopiç, parish priest of Silla, dated to 1437), 35 (inventory of Francesc d'Aries, canon and superior of the cathedral, dated to 1444), 43 (auction of the belongings of Francesc Mestre, parish priest of Castelló de Xàtiva, dated to 1450) and 52 (inventory of Martín Domínguez, presbyter, dated to 1452). Add to this list the inventory of the canon Pere d'Artés, carried out in November 1440, in which there is no mention, with the exception of liturgical works, of books identifiable with Garcia's [see. WITTLIN, Curt J.: 'Testament i inventari del canonge valencià Pere d'Artés (†1440)', in FERRANDO, Antoni (ed.): *Miscel·lània Sanchis Guarner [Biblioteca 'Abat Oliba', 110]*. Valencia, Universitat de València-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, vol. III, pp. 459–480].

75. HAUF I VALLS, Albert: 'La espiritualidad valenciana en los albores de la Edad Moderna', pp. 491–492: 'Arnau was, as is known, the spiritual mentor of the Valencian Beghards, and we must not allow ourselves to forget the importance of a centre such as the 'house and hospital of the Virgin Mary of Beghards of the distinguished city of València' [...]. See also, and above all, RUBIO VELA, Agustín & RODRIGO LIZONDO, Mateu: 'Els beguins de València en el segle XIV. La seua casa-hospital i els seus llibres', *Miscel·lània Sanchis Guarner, I [Quaderns de Filologia]* (1984), pp. 329 and 334.

76. RUBIO VELA, Agustín & RODRIGO LIZONDO, Mateu: 'Els beguins...', pp. 334–336.

77. *Idem*, p. 335.

78. *Idem*, p. 330.

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

in art, activities perhaps undertaken by other clerics who appear repeatedly in the documentation, still awaiting the relief and definition that have been restored to this particular priest, who, at the time of his death, in November 1452, was also a monk. This case, then, is a clear example of the existence of individuals not easily accommodated by the categories habitually employed by historiography, when examining the specifics of a given commission: promoter, client, sponsor and patron are the names typically assigned to the instigators of artistic undertakings. Garcia was promoter on only a handful of occasions. Client, sponsor and patron are classifications that can only with great difficulty be applied to his known activity. Yet this outstanding man of the church was involved in a great many negotiations between commissioners and artists throughout the first half of the fifteenth century, and was repeatedly acknowledged as an efficient agent in such matters, a catalyst for the wishes of the purseholder, and a reliable intermediary to whom one could delegate the dialogue with the artisans. This task of mediation represents the core of what could be termed the ‘hidden capitulations’ of a contract: beyond prices, dimensions, deadlines and quality of materials, exist equally precise questions requiring a concretion that the documentation rarely apprehends; iconographies, decorative repertoires, compositional schemes and figurative models are matters whose definition occurs far from the notary’s office, through verbal expression or through notes, and, on occasion, through a third party judged sufficiently capable to carry out this task. Andreu Garcia, a member —by birth and by position— of the sector of urban society that generated the bulk of the market’s artistic commissions, at the same time *compare* or friend to various artists, was, without a shadow of a doubt, a more than necessary accomplice in a great many of the works contracted in Valencia between 1417 and 1452.

# FACETS OF THE ICONOGRAPHY OF DON JUAN MARTÍNEZ SILÍCEO, ARCHBISHOP OF TOLEDO

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

Alegra García García<sup>1</sup>

Received: 28/06/2013 · Approved: 20/11/2013  
<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.1.2013.8463>

### Abstract

Juan Martínez Silíceo (c. 1477–1557), as well as Cardinal and Archbishop of Toledo, was a distinguished humanist and mathematician who played a prominent part in the history and culture of sixteenth-century Toledo and Spain. He enjoyed great admiration and recognition even beyond his death, as evidenced by various literary sources and later historiography. However, various aspects of his relationship to the arts have still to be studied in any detail. This article aims to set out a novel investigation into Silíceo's iconography, through a selection of the sixteenth- and seventeenth-century literary and visual sources considered most relevant.

### Keywords

Juan Martínez Silíceo; Roman Catholic Archdiocese of Toledo; Juan Correa de Vivar; Luis de Velasco; Francisco de Comontes; Iconography

### Resumen

Juan Martínez Silíceo (c.1477–1557), además de cardenal y arzobispo de Toledo, fue un importante humanista y matemático que desempeñó un destacado papel en la historia y cultura del Toledo y la España del siglo XVI y que gozó de gran admiración y reconocimiento más allá de su muerte, tal como evidencian las fuentes literarias y la historiografía posterior. Sin embargo, aún quedan pendientes de estudio pormenorizado algunos aspectos relativos a su relación con las artes. Este artículo pretende plantear un primer acercamiento a la iconografía de Silíceo a través de una selección de las fuentes literarias y visuales de los siglos XVI al XVIII consideradas más relevantes.

### Palabras clave

Juan Martínez Silíceo; Arzobispado de Toledo; Juan Correa de Vivar; Luis de Velasco; Francisco de Comontes; Iconografía

---

1. Graduate in Art History and Master of Advanced Studies in Spanish Art ([alegra.garcia.garcia@gmail.com](mailto:alegra.garcia.garcia@gmail.com)).

**JUAN MARTÍNEZ SILÍCEO (C. 1477–1557)** — who was, as well as archbishop and cardinal, tutor to a very young Prince Philip (later Philip II) — has received little attention beyond his facet as a mathematician in the specialised publications of that field, or as the individual responsible for the establishment of the *Estatutos de Limpieza de Sangre* in the *Dives Toletana* (Toledo Cathedral) in historical courtly works<sup>2</sup>. The only treatment of this archbishop's relationship to the arts was that set out by Rosario Díez del Corral Garnica in *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*<sup>3</sup>, a work that constitutes a small part of the author's doctoral thesis, unpublished, read in 1985 under the title of *Mecenazgo y arquitectura: los orígenes del Renacimiento*. However, following a detailed study of several literary sources penned between the sixteenth and nineteenth centuries, including chronicles and descriptions of the city of Toledo, ecclesiastical histories, poetry and travellers' journals, we deduce that Silíceo must have played an important role in the history and culture of sixteenth-century Toledo and Spain and must have enjoyed great admiration and recognition not only in life, but also long after his death, as evidenced by his repeated appearance in literary sources<sup>4</sup>.

The following discussion aims to shed light on Silíceo's iconography, using the most pertinent literary and graphical sources dated between the sixteenth and eighteenth centuries, among them a number of heretofore unknown works.

## 1. ALL, TO ME, IS A FIRE STEEL: SILÍCEO'S EMBLEMS

Silíceo, born in Villagarcía de la Torre (Badajoz), came from a humble family from Extremadura. His parents, it seems, were labourers, a fact that seemed to pose no obstacle to the young Silíceo receiving his early education in Llerena. He began his university studies in Valencia, moving to Paris in 1507, whose lecture halls he frequented first as a student and later as a professor of arts.

---

2. For Silíceo as mathematician, the interested reader can consult the following articles: REYES PRÓSPER, Ventura: 'Juan Martínez Silíceo', *Revista de la Sociedad matemática Española*, 5 (1911), pp. 153–156; and COBOS, José & SÁNCHEZ SALOR, Eustaquio: 'Un nominalista extremeño del siglo XVI: Juan Martínez Silíceo', *El Humanismo Extremeño*, vol. I. Trujillo, 1997, pp. 273–285. For the historical Silíceo, recommended texts are the classics LÓPEZ DE AYALA, Jerónimo: *Toledo en el siglo XVI después del vencimiento de las Comunidades*. Madrid, 1901; and MARCH, José María: *Niñez y juventud de Felipe II*. Madrid, 1941, vol. 1, pp. 51–79, as well as the article by DE ESPONA, Rafael R: 'El cardenal Silíceo, príncipe español de la Contra-reforma', *Anales de la Fundación Francisco Elías de Tejada*, 11 (2005), pp. 41–61, which presents a thorough defence of his person. For his position as tutor to Philip II: GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis: *El Erasmismo y la educación de Felipe II (1527–1557)*. Universidad Complutense de Madrid, 1997 (available in *E-Prints Complutense*).

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

4. Remember the case of Baltasar Porreño, author of the *Historia de los Arzobispos de Toledo*, who fifty years after the prelate's death, around 1608, wrote in defence of the *Estatutos de limpieza de sangre*, and ultimately of Silíceo himself, in a brief text entitled *Documentos referentes al Estatuto de la Santa Iglesia de Toledo* (Biblioteca Nacional de España (BNE), MSS/13043). It also speaks volumes that Francisco de Pisa, a descendant of Jewish converts, includes in his *Descripción de la imperial ciudad de Toledo* (Toledo, 1605) a poem in Sicilian octaves composed by Doctor Gregorio Fernández de Velasco dedicated to 'algunos claros varones de Toledo', among whom Silíceo appeared —at the beginning of the list, no less— as the subject of four verses, while other characters of the same period such as Juan de Vergara and Alfonso de Cedillo scarcely merit a single verse.

From his arrival in Paris, and until his death, Silíceo's existence transpired in the circles of the cultural elites (the universities of Paris and Salamanca) and the proximity of the court (first as tutor to Philip II and later as Archbishop of Toledo), worlds —almost in the manner of theatrical scenes, especially the court— governed by specific codes where the heraldic and emblematic were indispensable tools. Both underwent profound development during the Renaissance, increasing in importance and complexity. We need only recall examples such as the marquis' Palacio de la Conquista in Trujillo, or Valladolid's Iglesia de la Magdalena, to appreciate the importance of heraldry in Spanish Renaissance society.

However, against the background described above, Silíceo came from a humble family, lacking any type of heraldic emblem with which to represent his lineage, as a result of which, when his moment arrived to assume a role in the courtly 'theatre', he found himself obliged to create his own image, to codify his person and personality in plastic terms, through an insignia that would personally identify him. The first attempt materialised on the frontispiece of his work *Ars Arithmetica*, a mathematical treatise published in Paris in 1514 (FIGURE 1)<sup>5</sup>. On this appears Silíceo's motif, framed against a silver background, the first line with the upper case initials J.M. in gothic characters, and a second line with the letter S. The timbre consists of a helm from whose upper part emerge the mantling and a cockerel. The emblem is completed by Latin mottoes situated above and below the shield, the lower adorned with a hand and compass in its central area: *A menta abstine* and *Teneo mensura*, which translate as: *Abstain from mint* and *I remain in measurement*<sup>6</sup>.

As we can see, Silíceo chose to include just three initials (the S indicates that the Latinisation of his second surname, del Guijo or Guijarro, had already taken

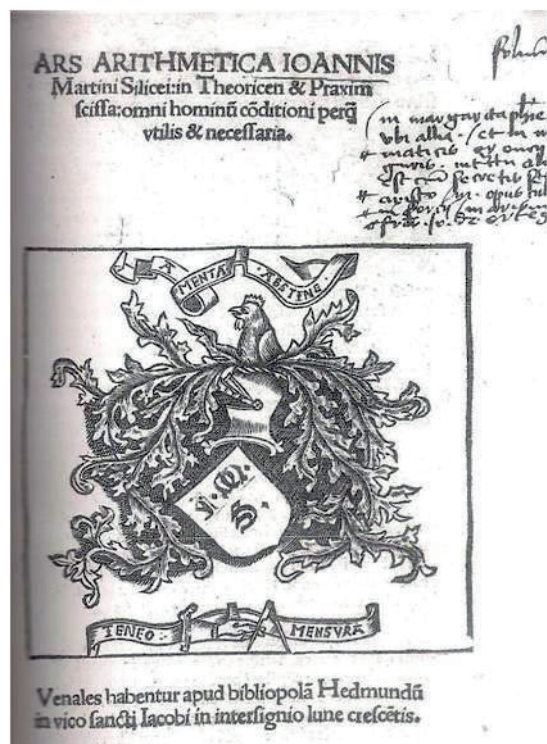


FIGURE 1. ARS ARITHMETICA'S TITLE PAGE

5. A bilingual edition of this work was published in 1996 by the Universidad de Extremadura, created by Eustaquio Sánchez Salor.

6. Cirilo FLÓREZ MIGUEL relates the phrase '*Teneo mensura*' with Pythagoreanism, to which Silíceo's work *Ars Arithmetica* is specifically aligned (FLÓREZ MIGUEL, Cirilo: 'El ambiente cultural de la Salamanca del Renacimiento en torno a la figura de Juan Martínez Silíceo', in VVAA: *Arzobispos de Toledo, mecenas universitarios*. Cuenca, 2004, pp. 111-142). As for the mysterious, imperative phrase 'abstain from mint', its significance remains unknown. Perhaps this plant had some sort of property then deemed negative. According to Greek mythology Mente or Menta was a nymph who inhabited the underworld and was a lover of Hades, for which she was struck by Persephone until she became a plant (GRIMAL, Pierre: *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, 2004, p. 352).



place)<sup>7</sup>, and a cockerel as an element above the helm, an animal generally associated, in heraldry, with bravery and tenacity in battle<sup>8</sup>.

We are unaware whether this first emblem was employed elsewhere by Silíceo during his Parisian years<sup>9</sup> or even those he spent in Salamanca, as the Biblioteca Nacional de España's example of his logical-mathematical work *Siliceus In eius primam Alfonseam sectionē in qua primaria dyalectices elemēta comperiuntur argutissime disputata*, published in 1517 in Salamanca, has either lost the frontispiece where the emblem would have appeared, or this only ever consisted of the title page alone. It is also absent from the frontispiece of the work printed in the town of Tormes in 1530, *Logica brevis*, which includes the scenes of the *Desposorios* and the *Coronación de la Virgen*.

This all appears to corroborate something that Silíceo himself indicates in one of his texts, as we shall see: that his definitive emblem would only have been created due to his naming as archbishop, rather than any of his former appointments such as tutor to Prince Philip or Bishop of Cartagena<sup>10</sup>. Indeed, we have documented this, for the first time, in two texts dating to 1546, the same year in which he was named as archbishop. On one hand, in the *Oración en alabança: llamada en griego Panegyris* by Blasco de Garay<sup>11</sup>; on the other, in the *Itinerarium Adriani sexti ab Hispania*<sup>12</sup> by Blas de Ortiz, both works dedicated to the archbishop and boasting his coat of arms on their frontispiece.

It is Silíceo himself who describes the emblem in his 1550 work *De divino nomine Iesu*:

In view of the fact that we received from our past no coat of arms of the worldly nobility, we determined, when we attained the grandeur of the rank of Prelate, to take as our emblems those that our Eternal Father gave to his son, Jesus Christ, of whom all men are sons, which is the name of IESUS, carved into a flint that gives off tongues of flame, with a border of eight fire steels with the motto *Eximunt tangentia ignem*<sup>13</sup>,

7. Silíceo Latinised his second surname during his stay in Paris, changing it to Siliceus. On his return to Spain, rather than readopting his original surname, he proceeded to Hispanicise the Latin word, resulting in 'Silíceo'.

8. SOUTO FEIJÓO, Alfredo: *Diccionario y ciencia heráldica*. Madrid, 1957, p.166. In a more general sense, according to Cirlot, a cockerel is an allegory of vigilance and resurrection, suggesting spiritual tendencies (CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, 1978, p. 213).

9. In 1526, Silíceo published another mathematical text in Paris, the *Arithmetica Ioannis Martini Silicei*, which built upon the *Ars Arithmetica* and whose frontispiece bears not his first coat of arms but rather, arranged into columns, a series of characters linked to the four liberal arts corresponding to the quadrivium (astronomy, music, geometry and arithmetic).

10. Ventura Leblic García expresses a degree of doubt about whether his coat of arms might not have already been adopted during his period as Bishop of Cartagena. LEBLIC GARCÍA, Ventura: 'Evolución de las armas del cardenal Silíceo en el Colegio de Doncellas Nobles de Toledo', *Boletín de la Sociedad Toledana de Estudios Heráldicos y Genealógicos*, 9 (1988), p. 3.

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

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

13. *Ioannis Martini Silicei Archiepiscopi Toletani de diuino nomine Iesus, per nomē tetragrammaton significato liber vnus: cui accessere in orationem dominica salutationema[ue] Angelicam, Expositiones duae ab eodem autore nunc primum typis excusae*. Toledo, Juan de Ayala, 1550, f. 42. The Spanish translation used to create the English is that produced by GONZÁLEZ DÁVILA, Gil: *Teatro eclesiástico de las iglesias metropolitanas y catedrales de los Reynos de*



FIGURE 2. SILÍCEO'S COAT OF ARMS IN THE CONSTITUCIONES DEL COLEGIO DE INFANTES «Nuestra Señora de los Infantes Toledo» by shakko. Treball propi. Licensed under CC BY-SA 3.0 via Wikimedia Commons.

which he himself translates as 'all, to me, is a fire steel'.

Just as Silíceo describes, the shield (FIGURE 2) is composed of the trigram IHS above a flint spitting tongues of flame, this ensemble surrounded by eight fire strikers. This appears superimposed upon a curled hide, with the timbre consisting of the galero with eighteen tassels<sup>14</sup> as well as a bishop's processional cross. His coat of arms, then, would be canting arms, as Leblic defined them, as the rock alluded to his second surname<sup>15</sup>.

Many are the authors who, when describing the insignia, have offered their own interpretation of it, the majority agreeing that the flaming flint symbolises Silíceo's

*las dos Castillas. Vidas de sus arzobispos, y obispos, y cosas memorables de sus sedes.* Madrid, Imprenta de Francisco Martínez, 1645, p.332.

14. The galero should, in reality, boast twenty rather than eighteen tassels.

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

ceaseless, boundless charity<sup>16</sup>. Thus, the aforementioned Blasco de Garay, praising the archbishop's choice of heraldry, comments:

Rejecting from your coats of arms the bears, lions, serpents, dogs, wolves, eagles, doves, cranes, trees, seas, stars and other flirtations of this type of little or no significance. Having sculpted and painted only a flint surrounded by its flames: representing the charity that you contemplate by day and night, as declared by the motto with which you have united them, which says. All, to me, is a fire steel. This is a fine thing to know: that whatever matter, whatever occasion or whatever motive, however small it may be, moves one to charity<sup>17</sup>.

With the archbishop's abstract and conceptual plastic representation now established, as opposed to a portrait-based representation, it could — and did — appear in the many architectural, pictorial, sculptural and literary works linked to his person. His coat of arms can be found on the screens of Toledo Cathedral, outside the *Colegio de Infantes* and *Colegio de Doncellas Nobles*, on the altarpiece in the synagogue of Santa María la Blanca, and on the jackets of books that he patronised or which were dedicated to him, such as the *Missale secundum ordinem primitivae ecclesiae toletanae* (Toledo, 1550) or the *Commentaria in Genesim* by Antonio Honcala (Alcalá, 1555).

It is striking, or at the very least curious, that Silíceo would select as the key element of his emblem the Latin trigram of the name of Christ, which, at a very similar time —indeed, almost the very same— was also employed as a personal emblem by, firstly, Ignatius of Loyola, and later by his Company of Jesus<sup>18</sup>, an order towards which the Toledan archbishop exhibited particular aversion<sup>19</sup>.

As for the individual significance of the three letters, IHS, the reader will know that numerous interpretations exist<sup>20</sup>: from its identification with the motto of Constantine's labarum (*in hoc signo [vinces]*) to the reading of the phrase *Jesus hominum*

16. PISA, Francisco de: *Descripción de la imperial ciudad de Toledo, y historia de sus antigüedades, y grandezas y cosas memorables que en ella han acontecido*. Toledo, Pedro Rodríguez, 1605, in folio 261 r and v, explains its significance using the words of Silíceo himself. Remember also the poem by Sebastián de Horozco, included in his *Cancionero* (Seville, 1874, p. 82 and ff.): 'The striker with which / our shepherd summons the flames, / calls forth the fire / that inflames with love / the hearts of his flock; / and with that same striker, / should the herd be thirsty, / from the rock, like Aaron, / summons cascades of water'. For a modern interpretation, see FLÓREZ MIGUEL, Cirilo: *op. cit.*, pp. 139–142.

17. GARAY, Blasco de: *op. cit.* (the book is devoid of numbering). He also added that 'I affirm that these are truly your divine, living and immortal images, which must be maintained in your name, fresh and incorrupt throughout the centuries, with celestial and earthly glory'.

18. The Jesuit order was formalised as such in 1540 by Pope Paul III.

19. As Archbishop of Toledo, Silíceo came to pronounce various persecutory edicts against the Jesuits, which were revoked in 1552. We must not forget that the order of Saint Ignatius of Loyola accepted converts among its ranks. For the archbishop's problems with the Jesuits, see IANUZZI, Isabella: 'Mentalidad inquisitorial y jesuitas: el enfrentamiento entre Silíceo y la Compañía de Jesús', *Cuadernos de Historia Moderna*, 24 (2000), pp. 11–31.

20. The Latin trigram of the name of Christ certainly did not appear in the sixteenth century, as it was already present in primitive Christianity and ended up replacing the Greek monogram of the Chi Rho. It was with Bernardino de Siena, in the fourteenth century, that it achieved great popularity: the saint preached before the masses while bearing a panel with the trigram IHS enveloped in flames. Remember also the story of Saint Ignatius of Antioch, who, according to tradition, was martyred in the days of Trajan by being thrown *ad bestias*, and on whose heart —his chest being opened after his death— appeared the letters of Jesus' name (IHS) written in gold. For more detail, see

*Salvator*. The Jesuits, for their part, read the trigram as an acronym of *Jesum habemus Socium* ('Jesus is our ally'). Silíceo, as we might well have predicted, also offered his own interpretation in his work *De divino nomine Iesu*. In his eyes, the trigram IHS contained the H as an equivalent to the E in Greek (in IESUS-IHS(U)S) and because, furthermore, the letter H served to remind the Christian of the tetragrammaton of the name of God, IHVH. In summary, then, and leaving further arguments aside, for Silíceo IHS was an abbreviation of IESUS, IHVH and CHRISTI<sup>21</sup>.

## 2. PORTRAITS OF SILÍCEO

In contrast to the numerous literary sources that, with varying degrees of reliability, echo his life and attempt to present a spiritual portrait of his person, plastic testimonies to Silíceo's appearance are few<sup>22</sup>. The earliest reference we have found to a portrait of the archbishop originates in Italy, in a text by the Italian humanist Paolo Giovio (1483–1552). The text in question is *Le iscrizioni poste sotto le vere imagini de gli huomini famosi*, its original Latin version published in Venice in 1546, with an Italian translation published in Florence in 1551<sup>23</sup>. These *iscrittioni* were none other than the placards created to accompany the portraits in the gallery of learned men that Giovio hoped to create in his house in Como, a task in which he had displayed an interest since 1521.

Among these erudite fellows was Silíceo, of whom Giovio commented:

Ho poi inteso che va molto appresso lui [Juan Ginés de Sepúlveda] Martino Siliceo Vescouo di Carthagine; il quale insegnando santamente, e con molta diligenza a Philippo figliuolo dell'Imperadore, co suoi lodeuolissimi costumi, con le bueno lettere, con l'alto ingegno, e con la pura sua facondia lo rende un'ottimo Principe, e l'enuia a conseguire l'ornamento dell'inuitto padre con la felicità del Regno<sup>24</sup>.

As a result, Silíceo's fame, as tutor to the young Philip, reached Italy while he was still Bishop of Cartagena (recall that the text, in its earliest version, dates to 1546, the same year in which Silíceo was named archbishop). The Italian goes on to

---

DE LA VORÁGINE, Santiago: *Leyenda dorada*, vol. 1. Madrid, 1984, pp. 154–156 and RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano*, book 2, vol. 4. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000, pp. 100–101.

21. Despite all this, it appears that the trigram IHS represents the first letters of Jesus' name, as it was written for many years (*Ihesus*). In addition to the aforementioned articles, we recommend the reading, in relation to this trigram, of the following paper: QUERO, Fabrice: 'Les emprunts du De Divino nomine Iesu per nomen tetragrammaton significato (1550)', in GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis: *Hommage à André Gallego. La transmission de savoirs licites ou illicites dans le monde hispanique péninsulaire (XII au XVII siècles)*. Toulouse, 2011, pp. 399–414.

22. See, for the literary sources that discuss Silíceo, the exhaustive article, covering texts by Baltasar Porreño and Francisco de Pisa, by LÓPEZ VELA, Roberto: 'Matemático y Cardenal: Silíceo espejo de preladados en la historiografía del siglo XVII', in MARTÍNEZ MILLÁN, José, RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel & VERSTEEGEN, Gijs (coords.): *La Corte en Europa. Política y Religión*, vol. II., Madrid, 2012, pp. 1283–1327.

23. To study this project in more detail, see the article by SUÁREZ QUEVEDO, Diego: 'Los *Huomini Famosi* de Paolo Giovio. Alberti en el primer Museo', *Anales de Historia del Arte*, 20 (2010), pp. 87–123. Included at the end of the article is an appendix featuring the transcription of various fragments from *Le iscrizioni*...

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



FIGURE 3. FRANCISCO DE COMONTES, *Portrait of Juan Martínez Silíceo* 16<sup>th</sup> century. Toledo Cathedral (Spain). Available by Public Domain via *Wikimedia Commons*

relate how he awaited a portrait of the prelate, which was to be delivered to him in Rome by Cardinal Francisco de Mendoza, Marquis of Cañete. We do not know whether Giovio eventually came to obtain a portrait of Silíceo for his gallery of illustrious men. In any case, the fact that this distinguished humanist included him among his *uomini famosi* should be considered a consequence not only of Giovio's position as a diplomat, which led him to frequent diverse European courts, but also of the transcendence of Silíceo's mathematical work, which, without a doubt, enjoyed wide dissemination.

On his return to Spain, the first portrait of which we have documentary evidence, in terms of author and date, comes from as late as 1547: the likeness created for the gallery of portraits in Toledo Cathedral's *Sala Capitular*. It was Isabel Mateo Gómez who recorded the fact that, in January of that year, Comontes was paid 6,375 *maravedís* to create a portrait of the archbishop and to restore the portrait by Fonseca<sup>25</sup>. We are unaware to which portrait this refers, and have no record of its current existence; in any case, this is not the portrait now found in the *Sala Capitular*, dated to 1557, which we will discuss here.

The portrait of Silíceo that can be seen in the *Sala* today was painted by Francisco de Comontes, son and nephew to painters who had

worked with Juan de Borgoña, who must have been born in the early years of the sixteenth century. He died in 1565 and boasted the title of *Pintor de la Catedral* from 1547<sup>26</sup>. The artist, who in 1545 had already produced the portrait of Tavera, charged 2,250 *maravedís*, on December 31<sup>st</sup>, 1557, for that of the Cardinal-Archbishop of Toledo, Silíceo<sup>27</sup>.

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

26. MATEO GÓMEZ, Isabel & LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amalia: *op. cit.*, p. 152 and ff. For Comontes' pictorial activity see: FIZ FUERTES, Irune: 'Atribución a Francisco de Comontes de una Epifanía y una Anunciación en el Museo de la Universidad de Salamanca', *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 64 (1998), pp. 283–287; MATEO GÓMEZ, Isabel: *El retablo de Santa Ana y San Miguel, de Francisco de Comontes del Museo de Santa Cruz, Toledo*. Toledo, 1997 or MATEO GÓMEZ, Isabel & LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amalia: *op. cit.*, pp. 146–168.

27. *Idem*, p. 150. Mateo Gómez does not specify the documentary source from where he acquires this information. We have consulted the *Libros de Obra y Fábrica* (*Books of Work and Manufacture*) of 1556 and 1557 and find no

This portrait from 1557 (FIGURE 3)<sup>28</sup> shows the prelate in half-length and three-quarter profile, his figure outlined against a neutral background. At the bottom of the painting can be found a placard with the name of its subject, JOĀNES MARTINEZ SILICEO. CARDI(NALI)S, while the upper right corner houses his personal coat of arms. In the upper area can be read OBIIT 3I MAII 1557. As the inscription indicates, he appears with the cardinal's galero, supported by some indeterminate surface, in addition to the bishop's staff and mitre. He is portrayed wearing the red cardinal's cassock and a cope featuring floral decorations, fastened with a brooch bearing the trigram of Christ enveloped in a circle of flames.

As we have indicated, Silíceo is both represented and identified as cardinal, a rank not ceded to him until 1556, ruling out the possibility that the Sala Capitular's portrait is the unknown one of 1547 whose payment is recorded in the *Libros de Fábrica*. Furthermore, if this iconographic argument were insufficient, the accounts of 1557 specify a payment to Comontes for a portrait of the cardinal-archbishop, while those of 1547 refer to Silíceo as archbishop only<sup>29</sup>. It is true, however, that the work of 1547 would initially have been located in the Sala Capitular, as indicated in the *Libro de Obra y Fábrica*, to later be replaced, on Silíceo's appointment as cardinal, with the piece that can be observed today.

A copy of this very portrait has been preserved (FIGURE 4) in the chapel of the Colegio de Doncellas Nobles in Toledo, a charitable educational institution established by Silíceo in 1551, which, as well as a school for youngsters, was the site the prelate chose to be buried<sup>30</sup>. The portrait, oil on canvas, can today be found in the church's gospel side, above the doorway to the chapel<sup>31</sup>. The Archbishop appears as cardinal, in a composition identical to Comontes' version from 1557, with the exception that Silíceo wears a ring on his index finger and his coat of arms is absent from the upper right corner. Furthermore, the cope he wears is decorated



FIGURE 4. ANONYMOUS, PORTRAIT OF CARDINAL SILÍCEO  
Casiano Alguacil Photographic Collection

record there of any payment for this portrait; we therefore assume that this reference was unearthed in another document whose identity is unknown to us.

28. A reproduction of the image can be viewed at [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:3ACardenal\\_Sil%C3%ADceo.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:3ACardenal_Sil%C3%ADceo.JPG) [consulted 19/12/2014].

29. Nevertheless, Isabel MATEO GÓMEZ (*op. cit.*, p. 154) identifies the portrait in the Sala Capitular with that of 1547, without delving into such chronological and iconographic detail.

30. This portrait is referenced in the *Inventario artístico de Toledo capital*, vol. I, Madrid, 1983, pp. 385–386, as 'Portrait of Cardinal Silíceo, with a frame of dark wood — early seventeenth century'.

31. This portrait was photographed by the Toledan Casiano Alguacil (1832–1914) and included in a series of photographs named the Colección Borbón-Lorenzana, currently held in Toledo's Archivo Municipal, which has been digitised and can be seen at <http://www.ayto-toledo.org/archivo/imagenes/fotos/casiano/visc2.asp?imageno=27&miencia=Pintura/Retrato%20de%20la%20colecci%C3%B3n%20Borb%C3%B3n-Lorenzana> [consulted 19/12/2014]. We consider the designation of these photographs as the Colección Borbón-Lorenzana to be erroneous, as not all of them correspond to the canvases that make up said collection, currently exhibited in the Alcázar of Toledo.

with scenes, rather than the simple vegetation seen in the painting of the Sala Capitulare (one of the scenes being the *Desposorios de la Virgen*), and his brooch, here, does not display the trigram.

Cardinal Lorenzana, towards the end of the eighteenth century, created the Biblioteca Pública Arzobispal, whose collection, later combined with another originating from the personal library of Cardinal Luis María de Borbón y Vallabriga's father, makes up today's Borbón-Lorenzana collection. This prelate, to decorate his library, selected the portraits of eighty-six Toledan archbishops and scholars, among them Silíceo<sup>32</sup>. It would seem, from what can be deduced from the payments, that the archbishops' representations were entrusted to Dionisio Santiago Palomares<sup>33</sup>, son of the noted palaeographer and diplomat, Francisco de Santiago Palomares. A number of these portraits can now be found exhibited throughout the eighth floor of the west gallery of Toledo's Alcázar (today converted, as well as a museum, into a library).



FIGURE 5. DIONISIO SANTIAGO PALOMARES, PORTRAIT OF CARDINAL SILÍCEO Alcázar de Toledo. Fotografía del autor.

The portrait of Silíceo (FIGURE 5), an oil on canvas, is undoubtedly based —once again— on Comontes' portrait in the Sala Capitulare, introducing as its main variant a change of clothing. Here Silíceo is represented as cardinal, having divested himself of the bishop's mitre and staff, as well as the cope: he wears only the clothing and mortarboard of a cardinal and, on his breast, a crucifix, similar in composition and attire to the portrait that Alonso Sánchez Coello (c. 1531–1588) painted of Diego de Covarrubias y Leiva in 1574, now kept in Toledo's Museo del Greco, and which would later be copied by the Cretan artist<sup>34</sup>. On the para-

pet appears the following inscription: IOANNES M(A)R(TINE)Z SILICEUS S(ANCTÆ) R(OMANÆ) E(CCLESIÆ) CARDINALIS ARCHIEP(ISCOPUS) TOLETANUS. Like the vast majority of portraits in the series, it is lacking in quality, most likely compounded by it having been repainted over the years.

Another subsequent portrait of the prelate should be dated to the early seventeenth century (FIGURE 6), yet another oil on canvas, currently kept in the Colegio

32. Also among those portrayed were Saint Ildephonsus, Alfonso X, Cisneros, Garcilaso de la Vega, Sebastián de Covarrubias and Francisco de Pisa. The complete list can be found in GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, Manuel: 'La Biblioteca Arzobispal de Toledo y su transformación en Biblioteca Provincial', *Anales Toledanos*, XI (1976), p. 82. These portraits, including that of Silíceo, are currently exhibited in the Alcázar of Toledo.

33. *Idem*, p. 81, note 12. The specific payments are dated to January and June of 1775. For information on Dionisio de Santiago Palomares, we recommend the article by SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Ramón: 'Luces y letras en el Toledo ilustrado. Dionisio de Santiago Palomares', in VVAA: *Lo uno y lo múltiple: homenaje a Félix del Valle y Díaz*. Toledo, 2009, pp. 203–244.

34. Inventory number: CE00041 (Sánchez Coello) and CE00016 (Greco).

de Doncellas Nobles. On this occasion, Silíceo is painted standing, full-length, dressed in cardinal's attire in a sombre room, resting his right hand on a book atop a table holding a pen and inkwell, perhaps an allusion to his literary activity. His left hand, whose index finger bears a ring, holds a glove. The composition is completed in the upper left-hand corner by a gathered red curtain, probably in reference to his proximity to the court and his ties to power, while in the upper right-hand corner is his coat of arms, with the timbre consisting of the galero and the processional cross. The painter has clearly taken certain liberties in the representation of the coat of arms, failing to respect the typical iconography and therefore its implicit symbolism<sup>35</sup>: the flint has become an oval, and the flames a fire burning below the trigram IHS rather than around it. The number of fire strikers, furthermore, has been reduced from eight to six.

While it is exceedingly rare to find popes represented on foot, as opposed to seated, as came to be habitual from the beginning of the sixteenth century (remember Rafael's *Retrato de Julio II*, which can almost be considered a paradigm of the iconography of members of the ecclesiastical class), cardinals and archbishops enjoyed greater freedom in the style of their portraits, with numerous examples of prelates immortalised on foot in a similar manner to Silíceo. We might recall, for example, some of the portraits of students of Saint Bartholomew, belonging to the collection of the Universidad de Salamanca, or those owing to Antonio de Mora y Barahona, from the close of the seventeenth century<sup>36</sup>.

This type of composition is related to the courtly portraits of nobles and kings of the House of Austria, whose characteristics were established by Antonio Moro in the middle of the century and subsequently adopted by, among others, Velázquez, Alonso Sánchez Coello and Pantoja de la Cruz and his followers (notably Rodrigo de Villandrando)<sup>37</sup>. Noteworthy examples include Velázquez's depictions



FIGURE 6. ANONYMOUS, PORTRAIT OF CARDINAL SILÍCEO Colegio de Doncellas Nobles, Toledo. (<http://www.oronoz.com> [19/12/2014]).

35. For a more detailed commentary on these variations of Silíceo's heraldry over time, see the 1988 article by Leblic García, previously cited in note 9.

36. These portraits are assembled in NIETO GONZÁLEZ, José Ramón & AZOFRA AGUSTÍN, Eduardo: *Inventario artístico de bienes muebles de la Universidad de Salamanca*. Salamanca, 2002, pp. 84–85.

37. In relation to the courtly portrait and its evolution we recommend, from among the extensive bibliography available: PORTÚS PÉREZ, Javier: 'El retrato cortesano en la época de los primeros Austrias', in *El linaje del emperador* (exhibition catalogue) [Iglesia de la Preciosa Sangre. Centro de Exposiciones San Jorge, Cáceres. October 24<sup>th</sup>, 2000



of Philip IV, in which the monarch rests one hand upon a bureau, holding a sheet of paper in the other.

Stylistically, this once again represents a work of lesser quality, in which the painter's evident technical shortcomings (the poorly resolved perspective of the

table and its surroundings, issues with anatomical proportions) are exacerbated by its imitation of an existing model, as the subject of the painting was no longer living, obliging the artist to copy Comontes' portrait in the Sala Capitulare, or perhaps even one of its facsimiles.

An entirely different iconography is presented by the portrait that introduces the biography of Silíceo (FIGURE 7)<sup>38</sup> found in the second edition (1766) of the *Vida del Ilustrísimo don Diego de Anaya Maldonado*, written by Francisco Ruiz de Vergara y Álava, with additions by José de Rojas y Contreras, Marquis of Alventos, and published in this new version under the title of *Historia del Colegio Viejo de San Bartolomé*<sup>39</sup>. The prelate appears in the garb of a cardinal, in bust form and left-hand profile, bearded and with a pronounced aquiline nose. Around the tondo appears the inscription EL EMINENTÍ(SSIM)O SER(ENISSIMO) D(ON) JUAN MARTÍNEZ SILIZEO (SIC) CARDE(NA)L DE LA S(ANTA) Y(GLESIA) (DE) R(OMA) ARZOVI(SP)O DE TOLEDO. It is

clear that neither the draughtsman nor the engraver were familiar with Comontes' portrait in the cathedral, nor any of its copies, hence the entirely fantastical features of this engraving. However, in a letter addressed to the rector and the students of the Colegio Viejo de San Bartolomé, included at the beginning of the first volume of the *Segunda Parte*, José de Rojas indicates that both the portrait of Silíceo and the other likenesses of students 'have been produced by the finest Maestros of this court, and made to resemble as closely as possible the portraits that Your Grace keeps in his library and chapel, as I was instructed that they should'<sup>40</sup>.



Fig.

FIGURE 7. ANONYMOUS, PORTRAIT OF SILÍCEO  
RUPÉREZ ALMAJANO, M.N., *El Colegio Mayor de San Bartolomé o de Anaya*, Salamanca, 2003, p. 21.

to January 7<sup>th</sup>, 2001]. Cáceres, 2000, pp. 17–40; or *El retrato español: del Greco a Picasso* (exhibition catalogue) [Museo Nacional del Prado, Madrid. October 20<sup>th</sup>, 2004 to February 6<sup>th</sup>, 2005]. Madrid, 2004.

38. The portrait is reproduced in RUPÉREZ ALMAJANO, María Nieves: *El Colegio Mayor de San Bartolomé o de Anaya*. Salamanca, 2003, p. 21. We are grateful to this professor from the Universidad de Salamanca for indicating the engraving's origins.

39. The text was published in Madrid, by the printing house of Andrés Ortega, and dedicated to Charles III. Silíceo's biography occupies pages 281 to 292 of the *Primera Parte*. Silíceo, as a former student of San Bartolomé, is more than justified in appearing in this work.

40. DE ROJAS Y CONTRERAS, José: *Historia del Colegio Viejo de San Bartolomé*. Madrid, 1768, unnumbered pages. We do not know to which collection of portraits this might refer. Another testament to the esteem in which Silíceo was held in Salamanca, even in the eighteenth century, is a *silla de cadera*, a type of Spanish x-chair with arms, which formed part of the old seating in the rectory of the Colegio Mayor de San Bartolomé, created in Manila and donated by a former pupil in the second half of the eighteenth century. On the chair appears Saint John of Sahagún, surrounded by a series of characters, all former students, among whom can be found Silíceo. See NIETO GONZÁLEZ, José Ramón & AZOFRA AGUSTÍN, Eduardo, *Inventario artístico de Bienes Muebles de la Universidad de Salamanca*. Salamanca, 2002, pp. 258–259; RUPÉREZ ALMAJANO, María Nieves: 'La Universidad y los colegios seculares' in *Loci et imagines. Imágenes y lugares. 800 años de patrimonio de la Universidad de Salamanca* (exhibition catalogue) [Patío

The final portrait we have unearthed forms part of the series of biographies *Retratos de los españoles ilustres con un epitome de sus vidas* (FIGURE 8), published in Madrid in 1791. Here, Silíceo's image is, once again, an engraving, sketched by J. Mata and transferred to plate by Manuel Alegre (1768–1815)<sup>41</sup>, who presented the prelate in half-length and three-quarter profile, seated before a table in readiness to write, with paper, quill and ink well and dressed in cardinal's attire. The artist shows us a Silíceo with less severe features and expression than in Comontes' version. The image is completed with the following inscription: 'D. Juan Martínez Silíceo. Extremeño. Obispo de Cartagena. Arzobispo de Toledo y Cardenal. Fue Maestro de Felipe II. Murió en 1557'.

### 3. THE MIRACLE OF THE WELL

Just as Silíceo lacked a coat of arms and had to create one, the absence of impressive family 'deeds' probably inspired him to produce them, and his panegyrists to transmit and even embellish them. Through our study of literary sources, we have observed the fairly uniform repetition of a series of events linked to Silíceo's personal evolution, ranging from apparitions of the Virgin to the providential assistance of various characters who foretold, to the young Silíceo, the prosperous future and lofty positions that awaited him<sup>42</sup>.

Of these multiple anecdotes from Silíceo's life, which we have uncovered through our reading of literary sources, only one would acquire artistic transcendence. This was the miracle of the well, according to which a young Silíceo (his age varies depending on the source, from two and a half to seven years old) fell into a well from which he was rescued, unconscious, later awakening in a church and relating how



FIGURE 8. J. MATA Y MANUEL ALEGRE, PORTRAIT OF JUAN MARTÍNEZ SILÍCEO  
Public domain, via *Wikimedia Commons*

de Escuelas Menores, Cielo de Salamanca y Hospedería Fonseca. July 3<sup>rd</sup> to December 15<sup>th</sup>, 2013]. Salamanca, 2013, pp. 213–214.

41. From [http://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AJuan\\_Martinez\\_Siliceo.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AJuan_Martinez_Siliceo.jpg)

42. The motif of Silíceo's humble origins would be a constant for all those authors who tackled the archbishop's biography. In terms of apparitions, we have found three different tales: the miracle of the well, the appearance of the Virgin de la Vega to Silíceo and that of the souls in Purgatory. In each case, Silíceo received the message that he would be named Archbishop of Toledo. Readers interested in this area can consult the chronicler CASTEJÓN Y FONSECA, Diego: *Primacia de la Santa Iglesia de Toledo, su origen, sus medras, sus progresos*. Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1645, pp. 998–999.



FIGURE 9. JUAN CORREA DE VIVAR, *VIRGEN DEL POZO*  
San Pedro Chapel, Toledo Cathedral

the virgin had appeared to him while he was trapped in the depths of the well<sup>43</sup>. Silíceo himself related the event in the following manner:

In the time of my childhood, I fell into a well full of water, on the day of Saint Catherine, martyr, in which well that lady had me in her lap for more than six hours, and once rescued from there I was taken for dead for a good many hours, until, placed on her altar, where her figure is painted on the altarpiece, which says Santa María de Araceli, I was resuscitated<sup>44</sup>.

Juan Correa de Vivar (c. 1510–1566) was responsible for the first pictorial recording of this motif, in an altarpiece created in 1552 (FIGURE 9)<sup>45</sup> for Toledo Cathedral's *Capilla del Sagrario*, currently preserved in its *Capilla de San Pedro*<sup>46</sup>, an altarpiece of which at least two more versions are known: one in the parish of San Julián, originating from Toledo's Colegio de Infantes, and another in the Colegio de Doncellas, a piece we will discuss in more detail below. Each of these, with very little variation, portrays the interior of a well with the Virgin together with a young boy

directing his gaze towards her. The scene takes place amidst a landscape dominated by vegetation and classical architectural features that fade into the distance.

Had we been unaware of the connections between these works and Silíceo's person, the theme expressed in them might have been linked (were it not for the figure of the infant) to one of the dedications to the Virgin derived from the Song of

43. This legend is included by the majority of authors dealing with Silíceo's life: PÉREZ, Juan Bautista: *Apuntes para la Historia de Toledo y de señores Arzobispos con varios epitaphios por el sr. D. Juan Bautista Pérez*, 1579 [Manuscript: BNE. Ms 1529]; DE PISA, Francisco: *op. cit.*, chapters XXII and XXIV of the 5<sup>th</sup> book; DE CASTEJÓN Y FONSECA, Diego: *op. cit.*, p. 986. GONZÁLEZ DÁVILA, Gil: *op. cit.*, pp. 320–334.

44. This account, narrated by the archbishop, taken from a 'Memorial de agravios del cabildo catedralicio contra su arzobispo Silíceo' and dated to November 1556, compiles a collection of questions, which in many cases bear a hint of reproach, about diverse matters that the members of the council addressed to Silíceo. Baltasar Poreño, in his text *Defensa del Estatuto de Limpieza que estableció en la Iglesia de Toledo el Cardenal Arzobispo don Juan Martínez Silíceo* (f. 45 and ff.) collected the council's interventions (and complaints), but not Silíceo's responses. It was Hilario RODRÍGUEZ DE GRACIA: 'Documentos para la biografía del cardenal Silíceo', *Anales Toledanos*, XVIII (1984), pp. 85–179, who first reproduced the complete memoir with Silíceo's answers. According to Rodríguez de Gracia, the original document is found in the Archivo Diocesano de Toledo, where we have unfortunately been unable to locate it. The quote by Silíceo comes from this article (p. 168). The work is reproduced in the catalogue of the exhibition *Juan Correa de Vivar c. 1510–1566. Maestro del Renacimiento español* (exhibition catalogue) [Museo de la Santa Cruz, Toledo, December 16<sup>th</sup>, 2010 to February 10<sup>th</sup>, 2011], Toledo, 2010.

45. From *Juan Correa de Vivar. C. 1510–1566. Maestro del Renacimiento español* (catálogo de exposición). Museo de la Santa Cruz, Toledo, 16 de diciembre de 2010 a 10 de febrero de 2011, Toledo, 2010.

46. ZARCO DEL VALLE, Manuel: *op. cit.*, pp. 53–54. The work was valued by Francisco de Comontes and Manuel Álvarez (painting and carving, respectively). For the complete work of Correa de Vivar see MATEO GÓMEZ, Isabel: *Juan Correa de Vivar*. Madrid, 1983 and *Juan Correa de Vivar...*

Songs or to certain litanies, in particular that of the ‘well of living waters’<sup>47</sup>. Yet the fact that Correa de Vivar’s work was created for the chapel during Silíceo’s lifetime suggests that the theme depicted is the archbishop’s miracle of the well, as opposed to some other tale unrelated to his person<sup>48</sup>. Moreover, the existence of two other versions, both linked to foundations established by Silíceo, lends credence to this identification of the theme.

While the first version of this iconographic subject matter was completed in 1552 by Juan Correa de Vivar, the second corresponds to Luis de Velasco (1530–1606)<sup>49</sup> (FIGURE 10), dated to 1557, with Nicolás de Vergara (who died in 1574) responsible for the altarpiece in which the work was inserted<sup>50</sup>. On this occasion, the panel was destined for the chapel in the Colegio de Infantes, only recently having been relocated to the Toledo parish of San Julián.

The variations with respect to Correa’s original version are truly minimal; the composition, characters and perspective are all exactly the same. The only changes are the location of the ruins —located on the left-hand side in Velasco’s panel and the right in Correa’s case— and the posture of the young Silíceo, here facing the Virgin rather than resting his arm contemplatively on her knees. The only significant difference between both works is in their dimensions and format, as Correa’s panel is nearly twice as tall as that of Velasco, which is practically square in shape<sup>51</sup>. The two works are mentioned by Francisco de Pisa in his *Apuntamientos para la II parte de la Descripción de la Imperial Ciudad de Toledo*<sup>52</sup>.

A copy of Velasco’s version —the third representation of this theme— is kept in the Colegio de Doncellas, identical in composition although slightly smaller.



FIGURE 10. LUIS DE VELASCO, *VIRGEN DE LOS INFANTES O DEL POZO* San Julián Church, Toledo.

47. *Song of Songs*, 4, 15: ‘A fountain of gardens / a well of living waters / and streams from Lebanon.’

48. MATEO GÓMEZ, Isabel: *op. cit.*, p. 181, in what we consider a less than convincing manner, rejects the child’s identification as Silíceo, considering, instead, that the piece depicts a legend concerning a child cast into a well by a Jew. Fernando MARÍAS, for his part, qualifies the iconography as ‘doubtful’, suggesting that the child might be Jesus Christ (‘Los artistas del Colegio de Infantes en Toledo’, *Archivo Español de Arte*, 193 (1976), p.95).

49. For Luis de Velasco’s work, see the article MARÍAS, Fernando: ‘Maestros de la catedral, artistas y artesanos: datos sobre la pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI’, *Archivo español de arte*, 215 (1981), pp. 319–340; and the book MATEO GÓMEZ, Isabel & LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia: *Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI*. Madrid, 2003.

50. The work was valued by Correa de Vivar and Alonso de Comontes: see MARÍAS, Fernando: *op. cit.*, p.95, who once again provides the documentary source (Archivo de la Catedral de Toledo, OF 851, f. 114). It is reproduced in GONZÁLEZ RUIZ, Ramón (dir.): *La Catedral Primada de Toledo. Dieciocho siglos de Historia*. Toledo, 2010, p. 352.

51. Correa’s work measures 220 x 164cm, Velasco’s 168 x 140cm. (*Juan Correa de Vivar...*, pp. 142–144).

52. ‘Within [the Colegio de Infantes] is a chapel in honour and reverence of Our Lady the Virgin Mary; he being but a boy, she rescued him from a well into which he had fallen, in which Our Lady had seized his hand that he not sink and drown in the water, being the Virgin herself, and it is drawn as such in the altar of the same chapel, and a similar piece is in the shrine of the holy Church of Toledo’ (DE PISA, Francisco: *Apuntamientos...*, p. 82). Porreño (*Documentos referentes...*, f. 49) also alludes to this work: ‘having been miraculously rescued in his childhood from a well into which he had fallen, which can be seen painted on the retablo of the altar and chapel of the Colegio de los Infantes that he founded in Toledo.’

In addition, the child wears different clothing to the simple tunic of Correa's and Velasco's paintings.

#### 4. THE WOODCUTS OF THE 'MIXED MISSAL' OF 1550

The Hispanic or Mozarabic Rite can be considered as one of the identifying characteristics of Spanish religiosity, as contrasted to Roman liturgy, with Toledo as its foremost stronghold. In 1495, Cardinal Cisneros founded the *Capilla Mozárabe* in Toledo's cathedral, to ensure the continuation of this virtually forgotten rite, and in 1499 ordered the publishing of the *Missale mixtum almae ecclesiae toletanae*, which combined both the Toledan and the Mozarabic rite, from whence came its name of *mixtum* or 'mixed'.

Silíceo was also responsible for the creation of a mixed missal, dating to 1550, bearing the title of *Missale secundum ordinem primatis ecclesiae toletanae*. Various examples of this missal still exist, corresponding to different editions: we consulted the version found in the Biblioteca Nacional de España, printed in Toledo<sup>53</sup>. The first interesting characteristic of this book is its frontispiece (FIGURE 11), which features Silíceo's coat of arms framed by the text IOANNES MARTINUS SILICEUS ARCHIEPISCOPUS TOLETANUS and, around this and its title, a series of figures among whom can be found the Evangelists and Saint Jerome. The upper and lower areas of the frontispiece are each completed by a distinct scene. Above is depicted a vision of Heaven, with God the Father seated and Christ kneeling at his right hand, accompanied by a group of male saints, and the Virgin as intercessor to his left, followed by female saints. The lower scene takes place inside a church and exhibits the same composition as the celestial vision: in the centre sits an archbishop, presumably Silíceo himself, accompanied by an altar boy kneeling before the altar and consecrating the Body and Blood of Christ; to the left is Pope Julius III, with his coat of arms and retinue; to the right, Emperor Charles V, with his emblem of the imperial two-headed eagle, the orb, and a sword at his feet, accompanied by his corresponding retinue. Below the image appears the verse originating from *Psalms* 85:4, 'Converte nos Deus Salutaris noster: et averte iram tuam a nobis'<sup>54</sup>.

Later, on folio 180, appears another interesting woodcut (FIGURE 12)<sup>55</sup>: a kneeling individual dressed in a simple habit receives a laurel wreath from the hands of a youth. These are surrounded by eight feminine figures, the scene taking place in a landscape dominated by a rocky mountain from which a river flows. The majority of these figures (some dressed in tunics, others nude) are also crowned with wreaths and bear musical instruments or other objects. When we also consider their

53. Catalogue number R/6052.

54. 'Turn us, O God of our salvation, and cause thine anger toward us to cease.'

55. This xylograph is located at the bottom of the first page dedicated to the Corpus Christi service. It is completed by images and Latin texts from the *Vulgata* alluding to this festivity and to the Eucharist, such as David's relocation of the Ark of the Covenant (1 Cor. 15:25–29), Saint John the Evangelist on Patmos (John 6:35) or the texts of Matthew (Matt. 26:26), Mark (Mark 14:22) and Paul (1 Cor. 11:23–26). It also includes, in the upper left corner, an image presumably intended to depict Toledo's own Corpus Christi procession.

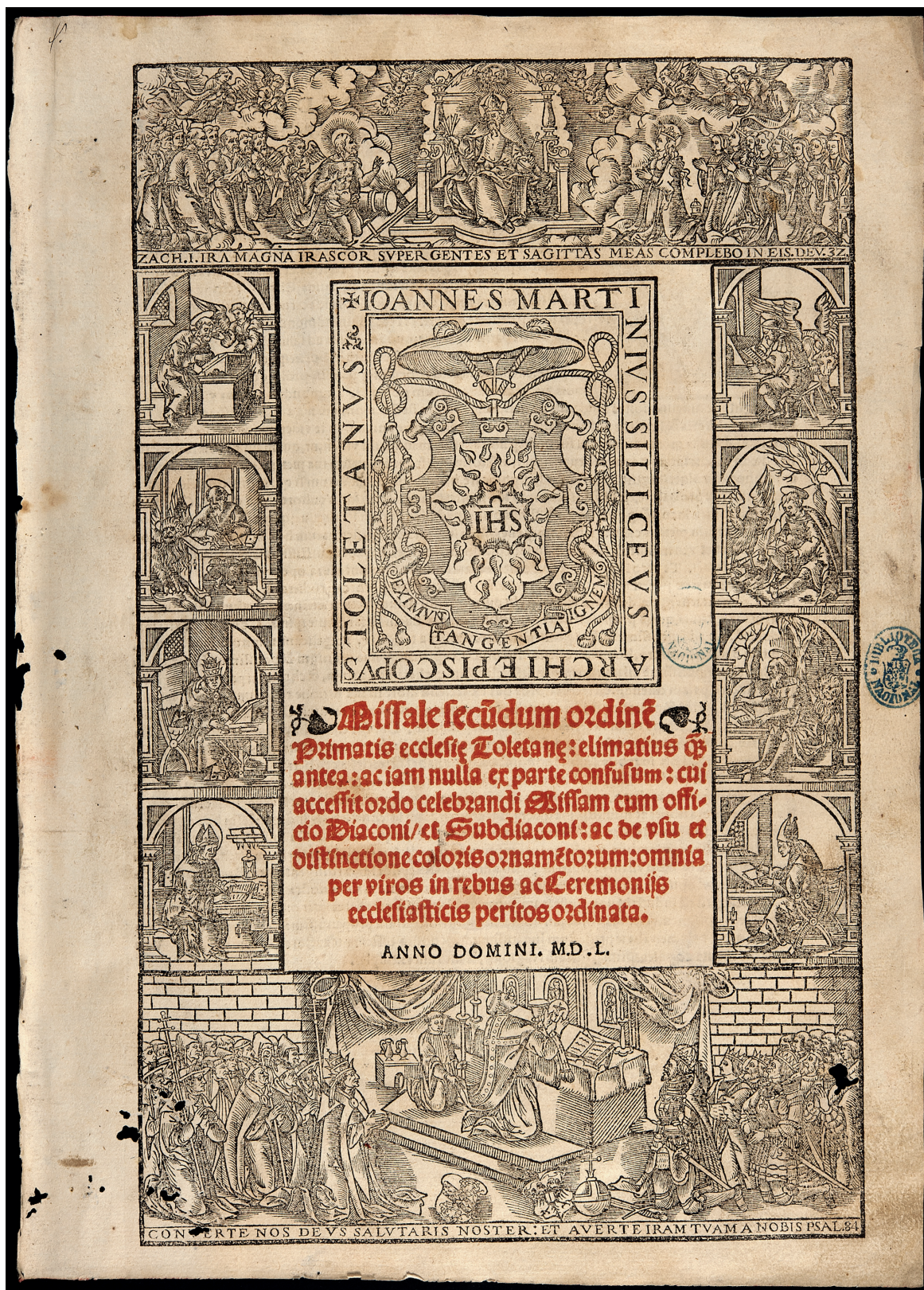


FIGURE 11. TITLE PAGE OF THE 1550 MISSALE  
Biblioteca Nacional de España.



FIGURE 12. PAGE 180 OF THE 1550 MISSALE  
Biblioteca Nacional de España.

number —nine in total— it seems only logical to identify these women as the nine Muses. One of them, for example, carries an armillary sphere, through which she can be linked with the muse of astronomy, Urania; several carry musical instruments such as violas, sitars, lutes and flutes, attributes generally associated with the Muses Erato, Euterpe, Thalia and Terpsichore, among others. Finally, one of them bears a sceptre, an object occasionally carried by Melpomene, although she is more commonly associated with the mask and the sword<sup>56</sup>.

There are several factors leading us to believe that this depicts Silíceo, despite the absence of any indicators of his position as archbishop. Firstly, as the individual responsible for the publication of the missal, his presence in the book is more than justified. Secondly, he is surrounded by the figures we have identified as the nine Muses, symbols of the arts and sciences and emblems of the cultivation and protection of culture, letters and sciences on Silíceo's part. In addition, this would not be the only time the archbishop would be connected to the Muses, as during the festivities to celebrate the awarding of the galero, held in 1556 in Toledo, they would appear once more (along with Mount Parnassus) in the decorations of the triumphal arch. We must not forget how multiple literary sources extolled Silíceo's erudition in the arts and sciences<sup>57</sup>; nor should we ignore the fact that Silíceo was Professor of Natural Philosophy at the Universidad de Salamanca.

Finally, the water flowing from the rock can be linked to Castalia's spring on Mount Parnassus, but also, without discounting this first association, to the Old Testament episode of the rock at Horeb or the waters of Meribah<sup>58</sup>, linking the stone, inevitably, to Silíceo's emblem and surname. Remember that, for example, Sebastián de Horozco, in one of his poems, described Silíceo as a pastor who: 'should the herd be thirsty, / from the rock, like Aaron, / summons cascades of water / though the opposite element'<sup>59</sup>. Diego de Castejón y Fonseca would express himself, decades later, in identical terms<sup>60</sup>.

---

56. For a more detailed commentary on the iconography of the Muses, see AGHION, Irene, BARBILLÓN, Claire & LISSARRAGUE, François: *Guía iconográfica de los héroes y dioses de la Antigüedad*. Madrid, 2001, pp. 241–243; and, in particular, ELVIRA BARBA, Miguel Ángel: *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid, 2008, pp. 174–177. As Professor Elvira Barba rightly indicates, while Early Modern art tends to respect the correct correspondence of Muse and attribute, this is not always the case, and it is often the artist (or the client) who selects the objects at their discretion, based on specific models of their choosing or other circumstances, so that we cannot speak of a unique, unified iconography (ELVIRA BARBA, Miguel Ángel: *op. cit.*, p. 177). It is, even, common to find the Muses devoid of any type of identifying object. Cesare RIPA, in his *Iconología* (Rome, 1593), describes three different ensembles of Muses, with variations in attributes between them, proof of this absence of an established, unified iconography during the Early Modern period.

57. In the words of Blasco de Garay 'Not only do you know the liberal arts inside out, as others report, but have deeply penetrated the hideaways and refinements of other philosophies' (DE GARAY, Blasco: *op. cit.*, unnumbered pages).

58. *Exod. 17:1–7* and *No. 20:1–13*.

59. *Cancionero de Sebastián de Horozco...*, p. 95. The author indicates at the start of the poem that he submits the following Latin verses as a type of commentary: 'Ignea vis silici est, urit pia pectora flamis / si sitias veras luit quoque prebet aquas'.

60. 'And as the mysterious stone of Moses, at his request, gave forth torrents of refreshing water to the people of God, so our Silíceo's benevolent hand poured out his treasures of wisdom and fortune for the needy who came under his protection' (DE CASTEJÓN Y FONSECA, Diego: *op. cit.*, p. 1046).



## 5. CONCLUSIONS

Throughout the preceding pages we have studied a number of the artistic works related to the figure of Archbishop Silíceo. Others that remain unexamined in this analysis include the relief on the doorway of the Colegio de Doncellas Nobles, the work of Juan Bautista Vázquez<sup>61</sup>, the series of woodcuts that illustrate the book *Publica laetitia*<sup>62</sup> and Silíceo's tomb, built in the late nineteenth century by Ricardo Bellver (1845–1924) in the chapel of the same Colegio<sup>63</sup>. The abundance of works already researched, along with the many that may still await investigation, highlight the necessity of an in-depth study into Silíceo's relationship with the arts, a work we trust will be tackled in future publications.

---

61. PALOMERO PÁRAMO, Jesús María: 'Juan Bautista Vázquez y la portada del Colegio de Doncellas Nobles de Toledo', *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 49 (1983), pp. 467–473. The author of the article brings to light a series of documents concerning the design and creation of this doorway, which he transcribes and comments upon.

62. For an in-depth study of the iconography of the xylographs that illustrate this book, created for Silíceo's visit to Alcalá de Henares, we recommend the articles by MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma: '*Publica laetitia*, humanismo y emblemática (La imagen ideal del arzobispo en el siglo XVI)', *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1 (2), (1988), pp. 129–140 and CORDERO DE CIRIA, Enrique: 'Álvar de Castro y la introducción en España de la cultura emblemática sin Alciato', *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 73 (1998), pp. 59–100.

63. For more information about this tomb, see NICOLAU CASTRO, Juan: 'El sepulcro del cardenal Silíceo, obra de Ricardo Bellver', *Goya*, 259–260 (1997), pp. 407–415.

## BIBLIOGRAPHY

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

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

# PERFORMING DOUBT: THE ART OF BELIEVING IN EARLY MODERN SPAIN

## EL EJERCICIO DE LA DUDA: EL ARTE DE CREER EN LA ESPAÑA ALTO MODERNA

Felipe Pereda<sup>1</sup>

Guest Author

Received: 21/11/2013 · Approved: 16/12/2013

<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.1.2013.11891>

### Abstract

If it is true that works of art belong to a context, it is also important to bear in mind that they also help to define it. This dialogic relation, this complicity, as it were, between art and reality, between the object of art and their agents —patrons, potential public and censors— does not always receive the attention it deserves. The present article proposes a model of analysis for one of the most representative aspects of material and figurative culture in early modern Spain: the sacred image. The article problematizes the definition of religious imagery as devotional, and investigates the narrative elements with which images define the religious experience. Placing the medium and not the message in the center of attention —as it is argued in this text— offers an alternative to those explanation models in which the work of art is presented as the reflection (be it spontaneous or censored) of its context.

### Keywords

work of art context; relation between art and reality; religious imagery in Early Modern Spain

### Resumen

Las obras de arte pertenecen a un contexto, pero también son productoras del mismo. Esta relación dialógica, o si se prefiere cómplice, entre el arte y la realidad, entre los artefactos y sus agentes —ya sean sus patronos, su potencial público o sus censores— no siempre recibe la atención que merece. El presente artículo propone un modelo de análisis para uno de los aspectos más representativos de la cultura material y figurativa de la España altomoderna: la imagen sacra. El artículo problematiza la definición de la imagería religiosa como arte devocional,

---

1. The Nancy H. and Robert E. Hall Professor of the Humanities, Department of the History of Art, Johns Hopkins University (USA) ([felipe.pereda@jhu.edu](mailto:felipe.pereda@jhu.edu)).

investigando en su lugar los recursos narrativos con los que las imágenes definen dicha experiencia religiosa. Poner el medio (y no el mensaje) en el centro de análisis —se argumenta en este trabajo— ofrece una alternativa a aquellos modelos de explicación en los que la obra de arte aparece como el reflejo (ya sea espontáneo o censurado) de su contexto.

### **Palabras clave**

Contexto de la obra de arte; relación entre arte y realidad; imagen sacra en la España altomoderna

CREER — *Latine* credere, asentir con lo que no entendemos o sentimos, propio acto de la fe. 2. En las cosas humanas los que se fían poco de los demás tienen este refrán: «Ver y creer», que en rigor es no creer.

Sebastián DE COVARRUBIAS (1611)

**A VISITOR WALKING DOWN** the northern nave of Segovia Cathedral encounters the life-sized polychrome sculpture of a Roman soldier who directs his attention to the interior of the chapel. The soldier holds a spear in his right hand, while his outstretched left arm guides our eyes to the central scene of the altarpiece of which he is a part and a disquieting smile, almost a grimace, stretches across his face. Even more disturbing, his eyes are half-open, his falling eyelids impeding his complete vision. If we are to follow his advice and look through the grill and into the chapel, we will find a massive relief of Christ's entombment and realize that this soldier jailed between two massive Corinthian columns is none other than Longinus. But what is he smiling at? Is he laughing at Christ? Is this a parody, a self-inflicted moral condemnation? Although neglected by art historians, Longinus' gesture would have been perfectly understood by a sixteenth-century Castilian audience. According to an old medieval legend still popular in the Renaissance, Longinus was blind when he attended the Crucifixion, but when he pierced Christ's chest with a spear to be sure that he was dead, blood and water miraculously poured out of Christ's body and Longinus was healed of his blindness. His aggression produced unexpected evidence: not of Christ's death but of his triumph over it. There is therefore nothing parodic in the soldier's gesture. On the contrary, his half-open eyes and laughter illustrate his graceful recovery of sight and thankful recognition of the blessing that he has received. Longinus' gesture can now be perfectly read as an invitation to follow his own experience: 'Look and see; see and be converted!' he seems to state. Conversion is here dramatized as the performative act of seeing, but seeing is also imagined as evidence of the viewer's conversion. Before moving forward: it is not that the viewer confronts in Longinus a visual example of virtuous conversion, it is that when moving into the chapel, the viewer finds himself in front of a polychrome life-sized representation of Christ's body, a characteristic of Spanish early modern art in front of which he can (at least hypothetically) experience his own conversion.

Since at least the nineteenth century, historians of early modern Spanish art and visual culture have repeatedly emphasized its deep religiosity. These analyses, employing what I would call a 'representational explanatory model,' reduce early modern Spanish painting, sculpture, and especially the hybrid language of polychrome sculpture into simple expressions of belief<sup>2</sup>. According to these studies, images either represent what people believed in the sixteenth century or—in a more

---

2. See catalogues from the two important recent exhibitions, BRAY, Xavier (ed.): *The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600–1700* (London: National Gallery of Art). London, 2009; and KASL, Ronda (ed.): *Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World*, (Indianapolis Museum of Art). Yale University Press, New Haven/London, 2009.

sophisticated but still limited paradigm— images were used to educate or discipline religious behavior<sup>3</sup>. Either way, however— whether belief preexists the image, or if it is ‘infused’ with its help in the mind of the viewer— art remains external to the act of belief, becoming either a visual expression of interior (and collective) states of mind, or the vehicle through which other ideological forces control the individual. Paradoxical as it may seem, images are in this model only media for external forces, fluid channels through which religion and power circulate. The possibility that images (and artists) could articulate and therefore intervene in this process, or that the whole process could be jeopardized is ignored. That the process could be manipulated either by the artist or the patron or fail to infuse belief as it was supposed, becoming an empty sign, or as it was put at the time, a sign of hypocrisy, is therefore never considered.

What lies behind this approach is an unproblematic understanding of belief, or, to put it in other terms, a simple and anachronistic identification of faith with belief that precludes images from being anything but reflections of inner feelings. Images in this historiographical model are redundant when not historically unnecessary<sup>4</sup>. This is on at least two different levels. First, it ignores any tension between the act of personal belief and the collective/institutional dimension of Faith as a doctrinal *corpus* deposited in the church, thus discounting its political implications. Second, it blurs the distinction between the cognitive aspect of belief as the acquisition of—or conformity with—a proposition of faith (that Jesus was the son of God, for example), and the individual’s attitude of trust or fidelity towards an object of faith (trust *in* Christ himself). Here this approach simplifies the act of believing. Finally it ignores that, since at least the Middle Ages, Faith had been defined as a virtue. Consequently, Faith had to be formed through practice and because of this, at least as an object of historical research, cannot be analysed in separation of it<sup>5</sup>. While these elements had been central to the theological discussion of Faith since the Scholastic period, they were subjected to new and evolving tensions during the Reformation. Because I would not like to keep the discussion on this theoretical level, I will offer one example.

In 1582, just a few years after the Burgundian sculptor Juan de Juni finished the *retablo* in the Cathedral of Segovia that we have just seen<sup>6</sup>, the Inquisition interrogated another artisan with the same northern provenance for expressing unorthodox opinions regarding the nature of faith. The scene took place in a tavern in Madrid, where a certain Anton Duay—the culprit— was with one Andrés de Marquina

3. Cfr. *Faire croire: modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*. Rome, 1981.

4. For a distinction between faith and belief I rely on SMITH, Wilfred C.: *Belief in History*. Charlottesville, University of Virginia Press, 1977; *The Meaning and End of Religion*. New York, 1991 [1<sup>st</sup> ed. 1962]. I do not follow him however in this conclusion, vid. *infra*.

5. For a strong claim in this sense, see ASAD, Talal: ‘Religion as an Anthropological Concept’, in *Genealogies of Religion. Discipline and Reasons of Power in Christianity and Islam*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1993, pp. 27–54.

6. The altarpiece is dated 1571. The chapel belonged to the Cathedral’s canon Juan Rodríguez. See the updated monograph of the artist of FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.<sup>a</sup> Antonia: *Juan de Juni, escultor*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2012, pp. 162–164.

(we'll call him 'Andrés'). Andrés recommended that a group of unoccupied women pray with their rosary; for every prayer, he claimed, one soul would be freed from purgatory, as the pope had conceded in a recent bull. Hearing this, Anton Duay expressed his skepticism, invoking on his side none other than doubting Thomas. This is the way the Inquisitor recorded his testimony:

[...] e un onbre que alli estava que le paresçio en el hablar ser françes dijo que el no creia tal que avia menester vello para creello. Y este declarante le replico que en el ospital de la corte avia cuentas de perdones e se publicava y este lo crehia como la santa madre yglesia lo manda y el dicho hombre dijo que si no lo viese que no lo crehia, que dios no avria echo pontifices mas de san pedro e san pablo y este le reprehendio lo susodicho diziendole que estavamos obligados a creher e cumplir lo que el sumo pontifice mandava conforme a la fe catolica y el dicho hombre dijo que este no savia lo que dezia y que tambien le dijo este que quando alçavan la hostia consagrada este la adorava como a dios y hombre verdadero que hera fe catolica que se avia de tener e creher ansi y el dicho hombre franzes dijo heso es otra cosa, mas lo que yo no veo no lo creo que santo tomas es preste juan de las yndias y este le dijo luego querreys dezir ver y creher como santo thomas e dijo el dicho hombre que si que lo que el no ve no lo cree<sup>7</sup>.

[...] and a man who was there, and seemed to be French for the way he was speaking, said that he needed to see it to believe it. And this witness responded saying that in the court's hospital there were accounts of the sins forgiven, and these were published, and that he believed in it as the Holy Mother the Church prescribes. And the above-mentioned man said that if he did not see it he would not believe it, that God had made no other popes than Saint Peter and Saint Paul. And he [the witness] responded that we were obliged to believe and comply with what the Pope ordered according to the [Roman] Catholic Faith. And I also told him that he did not know what he was saying, and that in the elevation of the consecrated host we adore [Him] as God and real man, and this was [part of] the Catholic Faith and had to be accepted and believed this way. And then the French man said [to me]: 'That's another thing [!] But what I don't see I don't believe. That Saint Thomas is Prester John of the Indies'. And then I [Andrés] said to him: 'I imagine that what you want to say is *see and believe like Saint Thomas*'. And then that man [Anton] responded: 'Exactly, that whoever does not see, does not believe'.

This dialogue reveals some of the tensions and paradoxes inherent in the concept of 'belief' in sixteenth-century Spain, some of which are more apparent than others. It might be worth beginning by noticing the unquestionable fact that here belief and faith were discontinuous religious experiences, and thus elements we should consider separately. At least one of the interlocutors (Anton) thought that he could have faith in the Church and still have reasonable doubts in its teachings. In fact, both Anton and Andrés expressed no reservations regarding the Eucharist (for which they used the term 'faith'), but still had very different understandings of how they should believe in it, or, to put it in more general terms, of the relationship

7. AHN, Inq. Leg. 206, 18. Anton de Duay, flamenco, entallador, vecino de Madrid. [Madrid, 7/5/1582]



between personal belief as an act of will and the faith of the Church to which they belonged as baptised Catholics.

Of course this was nothing new. Doubt in itself was probably as much a human experience in the Middle Ages as it was in post-Reformation Europe. It was the consideration of faith that was changing, as religious belief was subject to new intellectual, political and social challenges<sup>8</sup>. While philosophical distinctions between faith and religious belief might be condemned to failure<sup>9</sup>, it is out of the question that in post-Reformation Europe belief was progressively redefined in terms of doctrinal confession. As religious conflicts dismembered Christianity's unity, the 'formal, official, public, and binding statement of what is believed and professed by the Church' acquired a new relevance<sup>10</sup>. This brought an increasing strain between religious belief as a subjective state of conviction (what in scholastic jargon received the name of *fides explicita*) and the expression of religious belief in the adherence to a communal Faith (*fides implicita*). As the example we are now considering proves, the gap between the two was not only institutionally intervened, but, at least in the territory of the so-called Catholic Monarchy, also closely policed<sup>11</sup>.

A good example of these tensions comes from the same dialogue we have been considering. For as much as Andrés and Anton might have coincided in their unquestionable submission to the Catholic Faith, they completely disagreed in their understanding of how faith was related to personal belief. Interestingly enough, the two protagonists of our story expressed their views through the same narrative available: the story of Doubting Thomas from the Gospel of John. At the same time, they interpreted this episode in two very different and incompatible ways. Moreover, as we will see, Andrés and Anton's understandings of the story represent only two of three possible interpretations ventured in this age of 'uncertainty', defined, as one recent author puts it, by an anxious quest for 'certainty' that took place across confessional borders<sup>12</sup>.

---

8. FLANAGAN, Sabina: *Doubt in an Age of Faith. Uncertainty in the Long Twelfth Century*. Turnhout, Brepols, 2008. See also the material collected in ARNOLD, John H.: *Belief and Unbelief in Medieval Europe*. Oxford UP, 2005. For Spain, only particular studies exist. See for example, EDWARD, John: 'Religious Faith and Doubt in Late Medieval Spain: Soria circa 1450–1500', *Past & Present*, 120 (1988), pp. 3–25.

9. A recent and clarifying review of the conflicting positions of NEEDHAM, Rodney: *Belief, Language and Experience*. 1972; and Wilfred Cantwell Smith, is Malcom Ruel, *Belief, Ritual and the Securing of Life. Reflexive Essays in a Bantu Religion*, Leiden: Brill, 1997, pp. 36–59. I thank Yonatan Glazer-Eytan for the reference.

10. This is oftentimes defined as a 'propositional' dimension of belief, *fides quae*, belief 'in' something, as opposed to the more intrapersonal aspect of Christian faith as trust (*fides qua*). For the quotation, Jaroslav PELIKAN offered an impressive account of this in his latest *Credo. Historical and Theological Guide to Creeds and Confessions of Faith in the Christian Tradition*. Yale UP, 2003. See especially, pp. 53–92.

11. The distinction between *fides explicita* and *fides implicita* to which we are now referring is in urgent need of a non-confessional study for the Early Modern period. For the Middle Ages I have found especially helpful, VAN ENGEN, John: 'Faith as a concept in Medieval Christendom', in *Belief in History*, Th. Kselman (ed.), London, University of Notre Dame Press, 1991 (19–67), pp. 36–ss. And JUSTICE, Steven: 'Did the Middle Ages Believe in Their Miracles?', *Representations* 103, 1 (2008), pp. 1–29. This is a major division between Catholic and Reformed understanding of Faith, as illustrated in WÜSTENBERG, Ralph K.: 'Fides implicita revisited – Versuch eines evangelischen Zugangs', *Neue Zeitschrift für Systematische Theologie und Religionsphilosophie* 49 (2007), pp. 71–85.

12. SCHREINER, Susan E.: *Are You Alone Wise? The Search for Certainty in the Early Modern Era*. Oxford UP, 2012.

## DOUBTING THOMASES

With this shifting historical scenario as our context, the two positions expressed by Anton and Andrés can be related to conflicting positions in the understanding of the relationship of belief to faith. In order to make sense of the dialogue, first of all, one must acknowledge Andrés and Anton's complete misunderstanding of each other: while they both evoked the famous Doubting Thomas episode, the story meant two quite different (at some points even opposite) things to them. One of the two might sound more familiar to the reader. For the 'rabelaisque' Anton Duay, Thomas' act of introducing his fingers into Christ's wound signified that only if he/they had a sensible piece of evidence, he/they would be willing to accept a statement as true. For this reason, he asked to see the bull to which Andrés was referring. Anton amplified his observation with some drops of irony, remembering the popular association of Thomas with the legendary Prester John of the Indies<sup>13</sup>. According to a well-known medieval legend the relic of Thomas' hand was kept in his mythical kingdom, where it periodically 'flourished' but, what is more important, every time a successor of Prester John had to be elected, the relic would designate the new candidate by stretching his finger and pointing to him<sup>14</sup>. Not any more a credulous man, only facts would make this artisan believe in such a fabulous story. We could say that Anton Duay thought of himself as being as 'skeptical' as the apostle. Like Rabelais —whose Pantagruel ironically marries the mythical Prêtre Jean's daughter— Anton thought that if something was not self-evident, a proof should be provided if he was to believe it<sup>15</sup>.

While Anton's understanding of the story of Doubting Thomas seems to be in harmony with an emerging scepticism, an erosion of belief that we usually identify as part of a secularizing process<sup>16</sup>, Andrés, did not read Thomas' doubt as existing in contradiction to his faith. This does not mean that he misread the passage<sup>17</sup>, but because he wouldn't take 'doubt' as an independent form of inquiry, he only emphasized the outcome of the apostle's gesture —his acquisition of faith through evidence—, considering doubt as an element intrinsically dependent of faith. Andrés' interpretation of the Gospel of John is crystal clear: '*see and believe* as Saint Thomas' ('*ver y creher como Santo Tomás*'), were his words.

Andrés' understanding of doubting Thomas' gesture will most probably be doubly alien to the modern reader, whether religious or not. If the reader is not

13. This is of course an ironic remark: Saint Thomas' body was supposed to be buried in the Kingdom of Prester John. According to a Medieval legend, each new 'Prester John' was appointed after a ceremony in which a procession of candidates was made around the relic of his body until Thomas' hand (the same one that had been introduced into Christ's wound), opened to point to the elected. See SÁNCHEZ LASMARÍAS, Elena: 'Edición del Libro del Infante don Pedro de Portugal de Gómez de Santisteban', *Memorabilia* 11 (2008), pp. 1–30. The book was very popular in 16<sup>th</sup>-century Spain, and was published in 1515, 1547, 1563 and 1596.

14. Cfr. n. 6.

15. Cfr. FEBVRE, Lucien: *Le problem de l'incroyance au 16e siècle. La religion de Rabelais*. Paris, Albin Michel [1942], 1968.

16. Not certainly leading to a secular world, as the context of our story proves.

17. See for the problematic historical interpretation of the passage, MOST, Glenn W.: *Doubting Thomas*. Harvard UP, Cambridge, Mass., 2005.

religious, he would likely agree with Anton; if religious, he might be puzzled by Andrés' assumption that Thomas' gesture of doubt did not compromise his faith, but supported or confirmed his belief. He might also be confused by the accompanying implication that faith is not the object of an interior act of belief —one whose reasons do not go beyond those of the heart, as Pascal most famously put it— but, instead, that the dynamics of faith imply finding evidence for belief, as in this specific case through sensorial experience<sup>18</sup>.

If we are to accept that Andrés' position was not completely irrational or inconsistent, it is necessary to read it first through the eyes of the understanding of faith that had been inherited from the Middle Ages. First of all, it is important to consider that, since the 13<sup>th</sup> century, theologians had brought faith as close as possible to reason, defining it in cognitive terms as an act of the intellect. Faith preserved its status between opinion and science; it could not achieve certitude of particulars (one's own salvation, for example, was beyond its reach), but it was also the intellectual act by which the individual had access to Truth through revelation<sup>19</sup>. This gave faith, as well as the act of Christian belief, an objective quality. There could not be such things as different faiths: if it was Faith, it was true<sup>20</sup>.

In fact, this is often the way that scholastic theologians interpreted the Doubting Thomas story. For Thomas Aquinas, for example, the apostle's gesture illustrated the discontinuity of 'vision' and faith<sup>21</sup>, and, consequently, of faith and science (whether he did or did not touch Him is another story; what is out of the question is that he saw Christ resurrected). In agreement with what St. Augustine had said before him, the important thing in this story, at least for Aquinas, was that Thomas 'saw' one thing, but 'believed' another<sup>22</sup>. This is the formula against which inquisitors would have most probably tested Antón's error: considering doubt as something that would not have questioned the quality of Thomas' faith but had it fortified instead. Diego de Simancas' popular Inquisitorial guide (first published in 1552) might have helped resolve this specific case:

and in this way Our Redeemer said to Thomas, as he was not willing to believe [*credere*]: because you have seen me, you have believed, blessed be those who did not see and believed. As if he had said: So you believe. [But] because you have seen and have touched

---

18. On this process of 'privatization' of faith I am indebted here to WIRTH, Jean: 'La naissance du concept de croyance (XII<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles), *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 45, 1 (1983), pp. 7–58. For reflections on his proposal see for example, CAVAILLÉ, Jean-Pierre: 'Les frontières de l'inacceptable. Pour un réexamen de l'histoire de l'incrédulité', *Les Dossiers du Grihl*, misse-en-ligne 9/11/2011, consulted 26/12/2011. MOTHU, Alain: 'De la foi du charbonnier à celle du héros (et retour)', *Les Dossiers du Grihl*, misse-en-ligne 6/12/2010, consulted 29/12/2011.

19. My understanding of Medieval concept of 'faith' comes fundamentally from DULLES, Avery: *The Assurance of Things Hoped for*. Oxford UP, 1994, esp. pp. 33–ss. VAN ENGEN, John: *op. cit.*, pp. 19–67. WIRTH, Jean: *op. cit.* HAMM, Berndt: *The Reformation of Faith in the Context of Late Medieval Theology and Piety*. Leiden, Brill, 2004, especially, 'Why did 'Faith' Become for Luther the Central Concept of the Christian Life?', pp. 153–178.

20. *Summa Theologiae* 2.<sup>a</sup> 2.<sup>a</sup>, q. 1, art. 3.

21. The Gospel's words, it should be remembered here, refer to sight but not to touch: Jn 20, 29, 'Quia vidisti me Thomae, credidisti!'

22. *Summa Theologiae*, 2.<sup>a</sup> 2.<sup>a</sup>, q. 2, art. 4.

[*palpasti*], you're doing nothing extraordinary. Blessed be those, and be their faith remunerated and prized, who have not yet seen me but still believe in me<sup>23</sup>.

However: are we to identify Andrés' wording with Aquinas' thought? I think not. What Andrés said was not that Thomas faced the paradox of having his faith contradict his senses; what he said is that the sense of sight provided him with external evidence of the object of his belief. This of course did not make him a herodox. On the contrary, Andrés just limited himself to acknowledging that while the testimony of the senses could not offer him certitude, it did offer credibility. This space of credibility was not only consistent with the cognitive dimension of faith mentioned above, it was also destined to be one of permanent negotiation with reason as we will soon see. Just as the stories in the Gospels were made by eye-witness accounts, Thomas' personal experience of seeing and maybe even touching Christ's resurrected body reinforced the authority of Scripture. Of course, this understanding of the story was not just the most popular way of telling the story in 16<sup>th</sup> century Spain;<sup>24</sup> it was the message implicit in a large part of the visual illustrations of this passage<sup>25</sup>. Again, in the words of the same Diego de Simancas: Catholic Faith is infallible; it is rooted in divine revelation and cannot fail, but it is also confirmed [*confirmata*] by innumerable miracles, by Scripture, as well as by the testimonies of Scripture and sacred witnesses<sup>26</sup>.

Once placed in this perspective, it becomes clear that 'doubt' played an important role in the reasoning of both the sceptical Antón de Duay and the Catholic Andrés. But doubt appears at different moments in their arguments: for one of them, before belief, for the other, as a way to support or complement a faith that, even if rooted in perfect revelation, had been given to human's imperfect understanding. Both their attitudes express complementary poles in the complex and gradual undermining of the medieval concept of *fides*, in which Faith came to be defined in terms of revelatory certitude and, paradoxical as it may seem, belief entered the realm of uncertainty and 'doubt'<sup>27</sup>. Anton de Duay's use of the Doubting Thomas episode illustrates this point perfectly; Sebastián de Covarrubias' (1611) definition of *creer* introducing this article is also self-explanatory: '*seeing is believing*, which, strictly speaking, means *to disbelieve*' [*Ver y creer*, que en rigor es *no creer*']. Finally,

23. SIMANCAS, Diego de: *Institutiones Catholicae*. Valladolid, 1552, xxviii, 'De Fide Catholica', ff. 16–16v. For faith's 'imperfection of knowledge', see *Summa Theologiae*, 1.<sup>a</sup>-2.<sup>a</sup>, q. 67. Peter Lombard, *Sententiae*, III, d. 23 (PL 192).

24. Alonso de Villegas' very popular *Flos Sanctorum* (1588) for example explicitly interprets the passage in relation to John's first Epistle: 'Lo que vimos y lo que tocaron nuestras manos, de esto damos testimonio y anunciamos' (1 John 1). I cite from the edition of Barcelona, 1794, p. 72.

25. The pre-caravaggiesque material put together by Glenn W. Most (*Doubting Thomas*, pp. 155–214) seems to offer though a double way of visualizing the passage. If some Late Medieval and Early Renaissance artists made Thomas look to the wound where he inserts his finger—therefore insisting on the phenomenal experience—others put his eyes in His radiant spiritual face as his finger sticks into his carnal body (Dürer, for example, in the *kleine Passion*, 1511). This I would argue, dissociates sight from touch identifying the former with faith, and the latter with sensorial experience.

26. *Institutiones Catholicae*, f. 96 v.

27. Wilfred C. Smith: *op. cit.*, p. 60.

it is important to remember, that these different positions did not only clash in the intellectual minds of educated readers, they did so in the midst of the taverns.

## FAITH AS EVIDENCE

There were therefore at least three possible interpretations of the same story, two articulated by the participants in the discussion, and a third one that we have identified in more scholarly (in this case inquisitorial) sources. With this in mind let us now return to our altarpiece. To which of these models does the story of Longinus belong? To both Antón and Andrés, I would argue. The story of Longinus is one of faith, the drama of the conversion of an unbeliever. According to sixteenth-century Spanish devotional literature, Jews forced Longinus to pierce Christ's breast with his lance so that they could be assured of his death. Longinus' act had an unexpected outcome, however. It did not prove Christ's death, but his miraculous triumph over it: as the lance entered into his body, blood and water flowed out of the wound<sup>28</sup>. The legend existed in a continuous tradition since at least the 13<sup>th</sup> century in both texts and images. Both visual and textual accounts agreed that Longinus was blind, sometimes only partially blind, and that he was cured at the foot of the Cross. Literary tradition attributes Longinus' healing to drops of blood that sprinkled into his eyes or flowed down the staff of his lance to reach his hands and later his eyes. Visual tradition instead presented his experience of seeing the blood and water pouring out of Christ's dead body as the cause of his healing. Each follows the conditions of its own medium: the texts respect the order of events, with Longinus' healing resulting from his physical contact with Christ's blood (he could not have seen the miracle if he was blind); images, for their part, simultaneously present the miracle and the healing, turning instead to the viewer to connect the two through his own experience of the image itself. Unlike texts, they invite the viewer —at least potentially— to reenact in the picture Longinus' experience of his conversion.

The 'visual' nature of the miracle was made eloquent in many different ways. In one 15<sup>th</sup>-century Flemish manuscript, for example, Longinus' recovery of sight is equated to that of the brazen serpent that Moses erected in the dessert so that anyone bitten by a serpent, just by looking at the sculpture, would be healed (Nm 21)<sup>29</sup>. The comparison equates conversion with a process of spiritual healing and frequently appeared in Spanish literary and visual sources at the time our *retablo* was carved. But in order to fully understand the structure of these specific set of images we need to look into the history of how they originated.

---

28. See for example, *Vita Christi Cartuxano*, trad. Ambrosio Montesino, Salamanca, 1623, pp. 313–314. The legend appears first in Spanish literature at the *Poema de Mio Cid*. See FRADEJAS LEBRERO, José: *Los evangelios apócrifos en la literatura española*. Madrid, BAC, 2005, pp. 405–442. For the trope of his blindness and its artistic consequences, PREIMESBERGER, Rudolf: 'Berninis Statue des Longinus in St. Peter', in *Antikenrezeption im Hochbarock*, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1989, pp. 143–153.

29. Cfr. John 3, 14. I refer to Pierpont Morgan Library, Ms. 649. *Speculum Humanae Salvationis*, Belgium 1435–45.

Despite the inflation of Christian imagery in Western Europe since the Late Middle Ages, Faith was still consistently defined in the 16<sup>th</sup> century as belief in something for which there was no (visual) evidence<sup>30</sup>. The major source for this was Paul's Epistle to the Hebrews (Heb II, 3): 'Now faith is the substance of things to be hoped for, the evidence of things that appear not' (*Est autem fides sperandarum substantia rerum, argumentum non apparentium*). According to Martin Buber in this double formula 'the Jewish and Greek concepts of faith are joined together'<sup>31</sup>, but without finding any possible synthesis: Paul brought the latter dimension of 'proof' or 'demonstration' (ἔλεγχος 'argument,' in the Vulgate translation) to complement the trust in God for salvation which Buber identified as the major component of the Jewish faith<sup>32</sup>. It was, however, this latter cognitive —and therefore confessional— element of recognition or obedient acceptance of truth that would shape a distinctive understanding of the Christian faith from the time of Paul until the present. Faith had not only its object in Christ as revealed in Scripture, but also in Scripture itself as the primary historical testimony that made this same faith 'credible'.

It is interesting how little art history has explored the connections between Christian iconography and this dimension of the Gospels as testimony for faith, remaining in this way completely blinded to the significance of such images as the one we are now trying to understand<sup>33</sup>. Testimony designates the act of testifying, but it is not limited to reporting what is seen or heard. In Paul Ricoeur's words:

The eyewitness character of testimony ... never suffices to constitute its meaning as testimony. It is necessary that there be not only a statement but an account of a fact serving to prove an opinion or a truth. Even in the case of the so called 'testimony of the senses' this counts as 'testimony' only if it is used to support a judgment which goes beyond the mere recording of facts. In this regard testimony gives rise to what Eric Weil calls the 'judiciary' [David Stewart and Charles E. Reagan trans.]

I do not have the time here to explore this 'judiciary' element in all its complexity. For the moment, let me just emphasize that it was this testimonial dimension of the Gospels —the most important source for Christian iconography— that is at the root of such images as the one that we are now considering. As Ricoeur makes clear, one of the peculiar dimensions of the act of witnessing in the Gospels is its close relationship to the public act of confession. If the language of the Gospels

30. Most famously in Augustine: 'Quid enim est fides, nisi credere quod non vides?'

31. BUBER, Martin: *Two Types of Faith*. New York, MacMillan, 1951, p. 37.

32. Analysis of 'Faith' in the New Testament, necessarily inflects the Catholic/Reformed perspective of the writers. See for a more 'fiducial' reading, Rudolf Bultmann & Arthur Weiser, *Faith*, Bible Key Words from KITTEL, Gerhard: *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*. London, Adam & Charles Black, 1961. Catholic analysis emphasizes instead the cognitive component of New Testament's faith. I rely on the excellent summary of PIÉ-NINOT, Salvador: *La teología fundamental*. Salamanca, 2002, pp. 175–192.

33. For the semantics of 'testimony' and the rest of my discussion I am indebted to RICOEUR, Paul: 'L'herméneutique du témoignage', *Archivio di Filosofia (La Testimonianza)*, 42 (1972), pp. 35–61. English translation by David Stewart and Charles E. Reagan. There is Spanish translation in *Fé y Filosofía. Problemas de lenguaje religioso*, Buenos Aires: Prometeo, 2008, pp. 109–136.

depends on witnessing as it had been used in both the medical and historiographical realms of the Greek tradition<sup>34</sup> —insisting on the reliability of something that is being testified with the experience of the sense of sight— Scripture reformulated this same trope by providing it with a new prophetic and eschatological meaning<sup>35</sup>. In order to understand its artistic consequences, it is important to emphasize that this did not mean giving up on the forensic and ‘autoptic’ roots that testimony had in that tradition but to amplify its semantic content.

In the Gospel of Luke, witnessing takes on a narrational emphasis, famously introduced as the narration of those who had seen with their own eyes. In the Gospel of John, however, this same trope is pushed in a confessional direction. Here, testimony is understood simultaneously as an act of witnessing and confessing<sup>36</sup>. It is therefore not a coincidence that it is in the Gospel of John that we find the source for the iconography of Longinus, and also for the very same words that Andrés captured in the inquisitorial trial that we have been examining. Eye-witnessing in John uses the Greek term μάρτυς/μαρτύρια. This term appears in the fourth gospel far more frequently than in the Synoptic Gospels (47/77 and 30/37 times, respectively), an indication of the importance the author gave to instilling belief in his readers. In some cases, testimony comes from those who witness Christ’s Passion, while in other cases it comes from the Beloved disciple himself. This use of testimony in John’s gospel uses the logic that ‘seeing’ is frequently continuous or synonymous with ‘believing’<sup>37</sup>. In one case, the author goes so far as to use the miraculous narrative of the blind man who recovers his sight as a paradigmatic metaphor for conversion (John 9:39). The importance of these narrative strategies has not been the object of any consistent research, but, as I am about to explore, they became extremely important in the construction of the visual discourse of *belief* in early modern Spain.

It is in the Passion narrative that we find the passages most relevant for visual iconography. The first example of the intersection between visual testimony and belief in John happens at the foot of the cross, when they break Christ’s legs and then assure themselves that he is dead by having a soldier insert a lance into his body:

...but one of the soldiers pierced his side with a spear, and at once blood and water came out. And *the one who saw has testified, and his testimony is true*, and that one knows that he tells the truth, so that you may believe (John 19:35).

34. LOVEDAY, Alexander: *The Preface to Luke’s Gospel. Literary Convention and Social Context in Luke 1.1–4 and Acts 1.1*, Cambridge UP, 1993. The term αὐτόπτης appears 90 times in Greek literature before the Gospel of Luke, 30 in Galen, specifically referring to anatomical dissections, and 22 only in Polybius.

35. Basic reference is here RAHNER, Karl: ‘Theologische Bemerkungen zum Begriff ‘Zeugnis’, in *Schriften zur Theologie*, Bd. 10. Zürich, Benziger, 1972, pp. 164–181.

36. We are only concerned here with the problem of the literary device. See however LINCOLN, Andrew T.: ‘The Beloved Disciple as Eyewitness and the Fourth Gospel as Witness’, *Journal of the Study of the New Testament*, 85 (2002), pp. 3–26. BYRSKOG, Samuel: *Story as History. History as Story. The Gospel Tradition in the Context of Ancient Oral History*. Leiden, Brill, 2002, pp. 229–242. BAUCKHAM, Richard: *Jesus and the Eyewitnesses. The Gospels as Eyewitness Testimony*. Grand Rapids, Michigan, William B. Eerdmans, 2006, pp. 384–411.

37. PHILIPS, G.L.: ‘Faith and Vision in the Fourth Gospel’, in *Studies in the Fourth Gospel*, London, A.R. Mowbray, 1957, pp. 83–96. KOESTER, Craig: ‘Hearing, Seeing, and Believing in the Gospel of John’, *Biblica*, 70 (1989), pp. 327–348. BAUCKHAM, Richard: *Jesus and the Eyewitnesses*, pp. 403–405.

Without explicitly identifying the witness with the Beloved Disciple, the text establishes a solid link between the testimony that comes from the experience of eye-witnessing ('et qui vidit testimonium perhibuit') and the resulting act of believing ('... ut et vos credatis'). A famous 8<sup>th</sup>-century icon from Mount Sinai —the earliest known representation of Christ dead on the cross<sup>38</sup>— is the first visual example I know of that highlights this element of the narrative. From the side of Christ's dead body, two clear lines —one red for the blood, another white for the water— flow down in the direction of the Virgin Mary who is standing at the foot of the Cross. John stands at the other side of the Cross, looking in the same direction. Mary's wide-open eyes look to the miraculous stream in dramatic contrast to those of her son, which are completely closed. With her left hand, she unequivocally points to her own eyes, redundantly presenting herself as a witness to the miracle. It is not clear when the act of witnessing transferred to Longinus, whose name is a translation of the Greek word for 'lance,' but he was not first imagined as blind and only in the Late Middle Ages was he dramatically turned into a narrative subject of conversion. At least since the 13<sup>th</sup> century, images present a blind Longinus pointing to his own half-closed eyes as a thin line of blood sprinkles into them. The image invites the viewer to connect the act of seeing with his experience of faith and then reflect on their relation. There is however an important shift in the invention of the blind Longinus: by identifying the Gospel's anonymous witness with a converted soldier images made their own pictorial exegesis. It is in this tradition that we have to understand Juan de Juni's development of the trope in the dramatic *medium* of polychrome sculpture.

John's narrative of the Crucifixion is followed by two more episodes in which seeing and believing are again problematically connected, both of them with dramatic consequences in the visual tradition to be investigated in this study. In John 20:8, John and Peter, having heard from Mary Magdalene that Jesus was resurrected, rushed into the tomb to see it with their own eyes, only to discover that it was empty, the body having disappeared. Only his burial shroud provided proof that the tomb had once been occupied by the Savior. Just a few lines later (20:29), after inviting Thomas to look at his pierced hands and touch his wounded body, Jesus admonished the apostle with the formula that, as we have seen before, would stir so many different interpretations: 'Because you have seen me, you have believed, blessed are those who have not seen and yet have believed'.

Returning now for the last time to the strange dialogue that took place between the French Anton and the Spaniard Andrés in a tavern in Madrid in 1582, it is interesting to note that Andrés used not Thomas' words, but those proclaimed by John at the tomb —'vidit et credidit', 'ver y creher', he 'saw and believed'— to explain the doubting apostle's reaction. It is reasonable to suggest that for Andrés, Thomas' visual witnessing of Christ's resurrected body and John's encounter with the abandoned shroud at the empty tomb had not undermined either apostle's faith, but,

---

38. See with updated bibliography, Katherine Corrignan, in *Byzantium and Islam. Age of Transition 7<sup>th</sup>-9<sup>th</sup> Century*, EVANS, Helen C. & RATLIFF, Brandie (eds.), Metropolitan Museum of Art, New York, 2012, pp. 55-56.



on the contrary, strengthened it with the power of those visual signs with which Christians were invited to make their faith ‘credible’.

## CREDIBILITY, DOUBT AND THE ROLE OF IMAGES

In early modern Catholic Europe, and certainly in Spain, images were important sites of *credibility* in the different categories *credibilitas* was understood by theologians: beyond their most obvious capacity to visually translate—or we might better say, interpret—Scripture, images were sites for miraculous occurrences—when they did not become themselves ‘miraculous’; also they could represent, even re-enact ‘relics’—like for example the famous ‘Verónica’; and finally they could become relics themselves if their cult could be traced back to the time of the primitive church—the brushes of one privileged witness, like the apostle Luke, or the gouge of one inspired sculptor like Nicodemus. All of these themes were important ones in the artistic production of Golden Age Spain and frequent tropes of its art theory. Tradition was certainly one of the important sources for the reformation of the Tridentine church and the interest of 17<sup>th</sup>-century artists and patrons in these models went far beyond the acquisition of iconographic *decorum* that has limited current scholarly discussions. Artists intentionally reenacted many of these traditions, either by exploring ideas of authorship inherited from the past or—and this has received almost no attention—by considering medieval cultic images as models for their own production of artistic wonders. In the most interesting cases, however, images involved both issues of cult and authorship simultaneously. The importance of these images can be measured by the increasing expansion of their cult as well as by resistance to them, both in Spain—as for example Inquisitorial evidence tells—or when their cult transcended Spain’s political borders. Against a historiographic tendency that separates the history of images and the history of art as two opposed poles in a segmented teleology, I would argue that an urgency to reconsider art’s primordial goal as one of creating (saintly) images is a defining characteristic of seventeenth-century Spanish art<sup>39</sup>. Moreover, it was in the effort to define art as ‘image-making’ that some of the most interesting self-reflective experiments in art theory were elaborated<sup>40</sup>.

At the same time, however, this is just half of the story. As the example of Andrés and Anton demonstrates, ‘credibility’ in post-Reformation Europe increasingly depended on the quality of evidence provided. As much recent scholarship has demonstrated, in such realms as the defense of relics and canonization processes<sup>41</sup>,

39. BELTING, Hans: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. Munich, Beck, 1990.

40. PEREDA, Felipe: ‘The Veronica According to Zurbarán: Painting as *figura*, and Image as *vestigio*’, in Ch. Götler & S. Dupré (eds.), *Artificii Occulti: Knowledge and Discernment in the Artistic and Scientific Cultures of Early Modern Europe*. Brill, 2014; also as, ‘La Verónica según Zurbarán: La pintura como *figura*, la imagen como *vestigio*’, en TAUSIET, María (ed.): *Naturalezas Figuradas*. 2014.

41. See for example for the case of relics the studies collected in BOUTRY, Philippe, FABRE, Pierre Antoine & JULIA, Dominique (eds), *Reliques modernes. Cultes et usages chrétiens des corps saints des Réformes aux révolutions*, 2 Vols., Paris, EHESS, 2009. For the use of autopsies in canonizations, VIDAL, Fernando: ‘Miracles, Science, and

the Catholic Church did not only look for arguments in the authority provided by Tradition but also stepped forward. To meet the challenges presented by critics, whether those of Reformed or dissenting minorities, they looked to historical textual criticism, from archaeology to biblical exegesis, and turned to the support offered by experimental procedures in the natural sciences, such as medical autopsies. It is interesting to remember, for example, that Counter-Reformation exegesis on the Doubting Thomas episode responded to Calvinist condemnations of Thomas' 'epistemic faith' by paradoxically insisting in the certainty that the apostle acquired through his senses<sup>42</sup>. One of the consequences of this was, for example, a new attention given to modern relics like the Holy Shroud in Turin that could better respond to new epistemic criteria. Whether by looking to the tradition and history of the Church, or by supporting and testing their reliability with new forms of evidence, the truth of relics, of miracles and of images in between them remained always limited to 'moral certainty'<sup>43</sup>. The object of faith and the act of belief were still beyond the certitude that could be provided by the senses. For this reason, I would argue, images' Baroque potential for credibility and its artistic persuasiveness is as much a testimony of faith as it is, at least obliquely, one of doubt. The works of art that we have considered here can be seen as responses to doubt, not only as affirmations of faith. By being dramatized as a reply to a lack of belief, they recognize its own existence; implicitly, but also explicitly. Returning for the last time to the Deposition at the Cathedral of Segovia, it is only by looking at the whole range of reactions to the scene that we arrive at a complete understanding of the artist's intention. Opposite the laughing Longinus, also struggling to escape from between two Corinthian columns, is another soldier. Modeled on the Classical Laocoön, this last soldier twists in anguish, his mouth deformed in a grotesque expression of pain, his eyes open. This second soldier, like Longinus, witnessed the miracle at the foot of the cross<sup>44</sup>. Unlike Longinus, however, he failed to believe.

---

Testimony in Post-Tridentine Saint-Making', *Science in Context*, 20, 3 (2007), pp. 481–508. PARK, Katharine: 'Holy Autopsies. Sainly Bodies and Medical Expertise, 1300–1600', in *The Body in Early Modern Italy*, HAIRSTON, Julia L. & STEPHENS, Walter (eds.), Johns Hopkins University Press, 2010, pp. 61–73. POMATA, Gianna: 'Malpighi and the holy body: medical experts and miraculous evidence in seventeenth-century Italy', *Renaissance Studies*, 21/4 (2007), pp. 568–586. See for a more general description, CERUTTI, Simona & POMATA, Gianna: 'Premessa', apud *Fatti: Storie dell'Evidenza Empirica, Quaderni Storici*, 108/3 (2001), pp. 647–663.

42. MOST, Glenn: *op. cit.*, pp. 149–154.

43. Cfr. DEAR, Peter: 'From Truth to Disinterestedness in the Seventeenth Century', *Social Studies of Science*, 22 (1992), pp. 619–631. SERJEANTSON, R.W.: 'Proof and Persuasion', in *The Cambridge History of Science*, 3. *Early Modern Science*, PARK, Katharine & DASTON, Lorraine (eds.), Cambridge University Press, 2006, pp. 132–175.

44. Just like Peter, for example, had accompanied John to the empty tomb having a very different experience.



# THE *MOUSEION* IDEAL REINTERPRETED AS ART COLONY ON THE OUTSKIRTS OF DARMSTADT AND HAGEN

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

J. Pedro Lorente Lorente<sup>1</sup>

Guest Author

Received: 13/9/2013 · Approved: 25/9/2013  
doi <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.1.2013.11886>

### Abstract

Artists colonies proliferated during the 19<sup>th</sup> century; but some especially ambitious were founded in the early 20<sup>th</sup> century: in a broader sense they could be called 'art colonies'. Apart from a high density of painters, sculptors, architects or other creative inhabitants, these places were noticeable for their elegant art ornaments and in some cases museums or exhibition spaces were planned as their epicentre. Two of the most outstanding cases were founded on the outskirts of the German cities of Darmstadt and Hagen. Their respective promoters coveted the integration of arts and crafts, a typical art nouveau idea. On the other hand, they were also re-enacting the classic *mouseion* ideal, even with their high location, towering over their respective city. In both cases such 'city crown' would become with time a museum complex in the modern sense of the word.

### Keywords

utopia; sociology; art; city; museums; Mathildenhöhe; Hohenhof; Hohenhagen

### Resumen

A lo largo del siglo XIX proliferaron las colonias de artistas; pero a comienzos del XX se fundaron algunas especialmente ambiciosas, que cabe calificar como «artísticas»

---

1. Coordinator of the consolidated research group *Aragonese Observatory of Art in the Public Sphere*, funded by the Government of Aragón with ESF funds, and leader of the research project 'Museums and art districts: Public art, artists, institutions', funded by the State Secretary for Research at the Ministry of Economy and Competitiveness (code HAR2012-38899-CO2-01). This article is based on field work and literature survey made possible by a research stage during the summer of 2012 at Ruhr Universität Bochum, thanks to a grant for training travels of the Programme for International Mobility granted by the Office for International Relations of the University of Zaragoza within the Erasmus Programme ([jpl@unizar.es](mailto:jpl@unizar.es)).

en un sentido más amplio, pues no sólo se concentraba en ellas una importante población de pintores, escultores, arquitectos u otros creadores, sino que además se distinguieron por sus elegantes ornamentos artísticos, e incluso se planeó como su respectivo epicentro algún museo o espacio expositivo. Dos de los ejemplos más señalados fueron fundados en las afueras de las ciudades alemanas de Darmstadt y Hagen por sendos mecenas que aspiraban a la integración de artes y artesanía, una utopía propia del *art nouveau*. Por otra parte, revivían también el sueño clásico del *mouseion*, hasta por su ubicación elevada por encima de la urbe respectiva. En uno y otro caso, esa «corona urbana» se convertiría con el tiempo en un complejo museístico, en el moderno significado del término.

### Palabras clave

utopía; sociología; arte; ciudad; museos; Mathildenhöhe; Hohenhof; Hohenhagen

**SINCE THE ROMANTIC MOVEMENT** many communities and artists' colonies have been established on the margins of big cities or even in rural communities deep in nature: for the general public perhaps the best known are the French localities of Barbizon or Pont-Aven; but whoever goes there is not going to find much to visit while in Wopswede, its German equivalent, there are abundant public art attractions and even some museums<sup>2</sup>. Even more so in the case of the two places studied here, thanks to the generosity of their respective patrons, who shared a vision widespread amongst the German elites of that time, which placed artists and poets at the height of ideal society. This utopian exaltation of men of arts and letters goes back to ancient culture. It persisted throughout Renaissance iconography depicting great artists or writers in laurel wreaths, located on top of Mount Parnassus<sup>3</sup>. But such cultural ideal reached its peak particularly in nineteenth-century German treatises from Schiller and Goethe to Richard Wagner, Rainer Maria Rilke, Thomas Mann and other leading figures not only from the arts world but also from politics and finance, all enthused by this myth, called in German *Künstlerstaat* or *Ästhetische Staat*<sup>4</sup>. This is probably why no other nation came to built not only a monumental pantheon to great men of all times, the Walhalla, built by commission from Ludwig I from Bayern on a hill in the surroundings of Regensburg, but even an 'acropolis' dedicated to art and contemporary artists.

That was the high aspiration driving Karl Ernst Osthaus, a potentate from Hagen, who spent a fortune in his urban projects of Hohenhagen, and also Grand Duke Ernst Ludwig in Darmstadt' Mathildenhöhe. Significantly, these two art patrons who promoted what was then called an 'artists colony' —in German *Künstlerkolonie*— insisted on using this denomination regardless of the fact that very few houses were built for artists, while most dwellings were designed for high-ranking magnates: as if they were all part of a kinship of *hoi olligoi*, almost a *polis* above and beyond common urban society. In any event, the name *Stadtkrone* —crown of the city— used in German bibliography to refer to both instances has certain geopolitical innuendos. On the other hand, the fondness in the Central European culture by forested mountains certainly justified the prominent role of trees and nature

2. It would exceed the limits of this article to undertake here a review of the international literature on artists' colonies throughout the nineteenth and early twentieth centuries; but such panoramic review can be found in the book JACOBS, Michael: *The Good and Simple Life. Artists Colonies in Europe and America*. Oxford, Phaidon, 1985. On the German examples and the literature in this language see WIĘTEK, Gerhard: *Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte*. Munich, Verlag Thiemeing, 1976.

3. In ancient Greece, Mount Parnassus was considered the headquarters of the Muses, thus it had statues in their honour and a school of poetry. In the classical tradition, mount Parnassus would represent the ideal homeland of poets and, by extension, of artists and scholars. Rafael's famous fresco in the Vatican represents a rocky hill with fountains and trees; but roofless living on top of a hill would be too rough, thus other painters imagined a palatial residence on the peak of Parnassus, as can be seen in a picture by Alessandro Allori kept at the Uffizi (reproduced in FABIANSKI, Marcin: 'Iconography of the architecture of ideal musaea in the fifteenth to eighteenth centuries', *Journal of the History of Collections*, 2.2 (1990), pp. 95–134 (figure 19 in p. 113). This dream was also very present in treaties of utopian cities, often imagining a museum standing prominently in the middle, both an education centre and sacred temple, dedicated to the highest civic endeavours; cf. POHL, Nicole: 'Passionless reformers: the museum and the city in utopia', in GIEBELHAUSEN, Michaela (ed.): *The Architecture of the Museum: Symbolic Structures, Urban Contexts*. Manchester-New York, Manchester University Press, 2003, p. 127–143.

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

complementing the artistic *charme* of these *Siedlungen*. German culture has always felt a fascination for forests, particularly after the Romantic doctrines of Wilhelm Heinrich Riehl, of considerable influence over many community settlements, both artistic and non artistic: even the naturist colony of Monte Verità, for a period the home of writers such as Thomas Mann and Mircea Eliade, the authors respectively of *The Magic Mountain* and fascinating essays on the myth of the 'Holy Mountain'<sup>5</sup>.

And it is hardly a coincidence that the hill overlooking the capital of the German state of Hesse would become the site given to the Viennese architect Olbrich to create a new mount Parnassus. His effective urban symbiosis between art and nature —incorporating winding paths and existing rose gardens instead of designing wide radial avenues— was not a start from scratch, as the site already had elements of landscape and architectural heritage he was able to adapt and reuse, as well as an enduring political symbolism obvious for anyone looking at the broad panorama dominated from its summit.

## 1. THE MATHILDENHÖHE IN DARMSTADT: A GESAMTKUNSTWERK FOR PUBLIC AND RESIDENTIAL USE

Darmstadt is a city on the Rhine dominated by a hill where once stood a ducal palace and its gardens. This estate was the symbol of power opened to the citizens by the Grand Duke Louis III of Hesse and his wife Mathilde, in whose honour it was named Mathildenhöhe. In the Romantic period, trees and a few cottages surrounded this spot; in the last third of the nineteenth century water cisterns to supply the city were built on top of the hill as well as a quaint Russian orthodox chapel, donated by tsar Nicolas II, who had married princess Alexandra, the sister of the Grand Duke Ernst Ludwig.

This lord was supposed, as head of a constitutional State, to remain above and beyond politics or government work, thus he focused his interest on theatre, music and the arts, a passion he inherited from his mother, the Grand Duchess Alice, the daughter of Queen Victoria of England. She had also instilled in him an interest in William Morris's proposals on matters of architecture and art. Consequently, in 1897 he engaged British Mackay Hugh Baillie Scott and Charles Robert Ashbee, members of the Arts & Crafts Movement, as interior designers. He did so prompted

---

5. The Romanian writer delved into the symbolism of mountains in ancient religions at the beginning of his most celebrated book: Cf. ELIADE, M., *The Myth of Eternal Return*. London, Taylor & Francis, 1971 (orig. ed. in French, 1949). This topic reappears in a more recent best seller on cultural landscape and anthropology by a renowned Professor of Art History, paying particular attention to the German rapport with forests: Cf. SCHAMA, S., *Landscape and Memory*, London, Harper Collins Publishers, 1995, p. 100–134. While Schama's admirable book describes and illustrates the history of the plan presented to Dinocrates to Alexander the Great for Mount Athos or other utopian projects by megalomaniac architects and sculptors, no reference is made to the influential nudist and vegetarian commune founded by the young Dutch Henry Oedenkoven and his partner Ida Hofmann with some friends in 1900 in a mountain near Ascona (Switzerland), renamed by them as 'Monte Verità'. It became the Mecca for many supporters of an unconventional lifestyle, particularly fascinating to German cultures. Cf. SZEEMANN, H. (ed): *Monte Verità. Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie*. Zurich, Kunsthaus-Milan, Electa, 1978.

by publisher Alexander Koch, a great advocate of this movement in Germany whose company was located in Darmstadt and who had published, amongst other things, the journals *Innendekoration* and *Deutsche Kunst und Dekoration*. Koch put the Grand Duke in touch with German artists of this trend and in 1898 produced a memorandum written by Georg Fuchs proposing the creation in Darmstadt of a school or centre for designer artists. This request was later expanded adding that the city also needed an exhibition hall for the public to view the latest in architecture, interior design, etc.

Ernst Ludwig seemed to be willing to do this and much more. At a time when the German elite were fascinated by the influential book *The civilization of the Renaissance in Italy*, published by Jacob Buckhardt in 1860, many considered art a State issue and believed that a good ruler ought to excel as a patron of the arts. In that context it was hardly surprising that after having commissioned a plan to build a group of elegant villas and gardens known as *Villenkolonie* on the Mathildenhöhe, the Grand Duke started calling it *Kuntlerkolonie*. That 'colony of artists' deserved to be led by an up-and-coming figure. During a trip to Paris in 1898 Ernst Ludwig contacted Alsatian sculptor François Rupert Carabin and offered him a house and a generous salary if he would move to Darmstadt. The successful French artist declined the invitation on patriotic grounds<sup>6</sup>. That same year, however, another promising figure of Parisian *art nouveau*, German painter Hans Christiansen did take up the offer. Both Rupert Carabin and Christiansen had a good relationship with the Secession artists in Vienna, a city Ernst Ludwig knew well. Architect Joseph Maria Olbrich arrived from there in 1899 and was soon joined by the five other founding members: Peter Behrens, sculptors Ludwig Habich and Rudolf Bosselt, as well as Paul Bürck, a painter and textile designer and Patriz Huber, an architect, painter and sculptor. At just 21 years of age Bürck and Huber were the youngest while the eldest, Christiansen and Olbrich, were 33 and 32 respectively. They were all promised accommodation and an annual salary for at least three years<sup>7</sup>. They initially stayed at the Prinz-Georg-Palais in Darmstadt until the new buildings were ready on the Mathildenhöhe, where Ernst Ludwig wished to have a house built with workshops for his artists, which might occasionally be used for temporary exhibitions open to the public.

Olbrich had already designed other exhibition buildings and had become famous thanks to the *Secession-Haus* of Vienna. It was therefore a matter of course that the Grand Duke should ask him to build the central building, as he had so

---

6. After the Franco-Prussian War and the consequent loss of Alsace and Lorraine many French people resented Germans. Rupert Carabin did not only take into consideration his own patriotic feelings but also those of the social establishment he worked for. He eventually became the director of the School of Decorative Arts in Strasbourg. Perhaps one of his merits in reaching this position was the fact he had rejected the offer put forward by the Grand Duke of Hesse.

7. None of them ever received the 12,000 annual marks the Grand Duke had allegedly offered Rupert Carabin (or at least this was the figure the French artist claimed to have rejected). Olbrich was the best paid of all, earning 4,000 marks per year, followed by Behrens and Christiansen with 3,000 marks each; Habich earned 1,800 marks and Bossel, 1,200 marks per year; while Bürck and Huber only received 900 marks each (according to KRIMMEL, B., 'Der Fall Olbrich', in *Joseph Maria Olbrich Architektur. Volsständiger Nachdruck der drei Originalebände von 1901–1914*. Tübingen, Ernst Wasmuth Verlag, 1988, p. 11–16; the data on annual incomes are on pages 13 and 14).



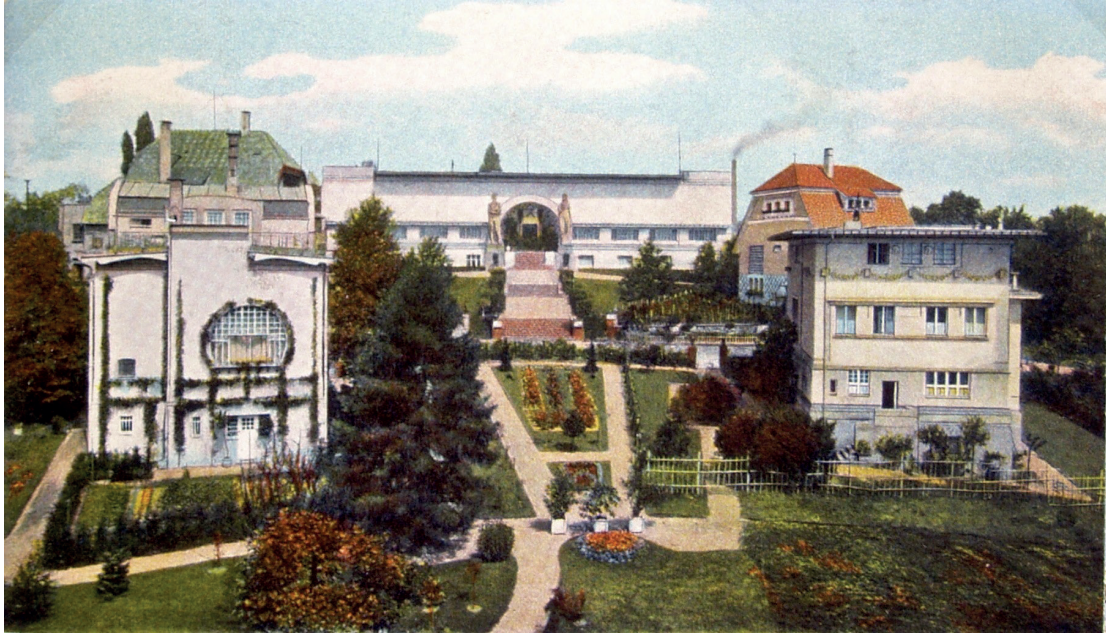


FIGURE 1: PANORAMIC VIEW OF THE MATHILDENHÖHE HILL  
In 1901, with the central pavilion flanked by artists' houses (hand coloured postcard).

enthusiastically adhered to the *Kuntlerkolonie*. Christiansen, however, who was originally expected to act as leading mentor of the new 'art colony' in Darmstadt, never fully broke all ties with Paris and used to spend his winters there until he finally moved back to the French capital in 1902. Yet, the house built for him was the largest and coupled with Olbrich's, both prominently located on each side of Ernst Ludwig's. (FIGURE 1). As for the others, only Habich and Behrens decided they could afford to have their own houses built despite the Grand Duke offering all of them comfortable terms with regard to purchase of the site and financing the construction, provided all eight houses were finished by the inaugural exhibition in 1901. They were therefore replaced by some magnates from Darmstadt who had four beautiful villas built. This seeming return to the original idea of a *Villenkolonie* did not appear to question the concept of 'art colony' so zealously supported by Olbrich, who took on the role of leader of the group.

The visual unity in the style of the Mathildenhöhe is the direct result of his massive undertaking, as he was the architect of choice for artists and other owners to have their houses designed... Save for Peter Behrens, who did not submit to the domineering Viennese architect and chose to design his house himself: a bold decision, as he was simply a painter and decorator. He thus started a new career as a self-taught architect. His was the cheapest house, its austerity and lack of ornaments—striking amidst the other houses in the neighbourhood—foresadowed his most famous building, the AEG turbine factory in Berlin. Nonetheless, Behrens may not yet be considered a 'functionalist' because of his strong inclination towards symbolism, noticeable in the metaphoric diamond shapes and lamps in his house and in the famous poster he designed for the inaugural exhibition.



FIGURE 2: INAUGURAL CEREMONY OF THE FIRST EXHIBITION IN 1901 IN THE ARTS' COLONY

On 15 May 1901 Behrens actually directed the esoteric ceremony of public opening, devised by Georg Fuchs, one of the intellectual promoters of the colony. The latter chose a literary text and a theatre performance as a Zarathustrian parable: a 'Greek chorus' of performers dressed in white tunics conversed with a man and a woman in black, the allegories of humankind, clamouring for art's healing redemption. In response to their invocations a bearded prophet in a scarlet cloak appeared and proclaimed that the place would become the temple of a priesthood of art. He then solemnly marched towards the Grand Duke and gave him something he had concealed in his hand, a crystal, the symbol of the artists' alchemical work (FIGURE 2).

The open air stage of this performance was appropriately placed on the flight of steps amongst the terraced gardens inherited from the former rose garden of the Romantic park: a central axis amongst the new houses, presided over at the top by the Ernst-Ludwig Haus, where the workshops of the seven artists were to be located, open to the public on the occasion as an exhibition centre. Its entrance had been decorated by Olbrich with the motto *Seine Welt zeige der Künstler die niemals war noch jemals sein wird* engraved in golden letters, as enigmatic as the inscription decorating his Secession-Haus in Vienna. Much has been speculated on the meaning



FIGURE 3: ENTRANCE TO THE MANSION BUILT AS ERNST LUDWIG RESIDENCE AND ARTISTS' WORKSHOPS

of all of this<sup>8</sup>, though all historians dealing with the colony usually focus on architectural matters without revealing much about the sociology of this community<sup>9</sup>, hardly paying any attention to the rich decorative agenda gradually implemented on the Mathildenhöhe with other forms of 'public art'.

8. The notion of the artist as a being above the community is linked to Nietzsche's *Übermensch* and to the concept Richard Wagner had of himself. The composer is usually referred to as having had an influence on Olbrich because their common longing to amalgamate all arts, or *Gesamtkunstwerk*; but it seems that Olbrich read the parable of the artist as a priest, as a performer of Beauty for mankind, in a text written in 1898 by Hermann Bahr, which provided him with the abstruse motto for the entrance, which could be translated as 'Let the artist show his world, which never was, nor ever will be'. BÄTSCHMANN, O., *The Artist in the Modern World. A Conflict Between Market and Self-Expression*. Cologne, DuMont/Yale University Press, 1997, p. 160.

9. References to rumours spreading around Darmstadt on Ernst Ludwig's sex adventures with both men and women on the Mathildenhöhe may be found on the Internet but none of this is mentioned in written bibliography. It is not explained either why Paul Bürck, Hans Christiansen and Patriz Huber abandoned the art colony by 1902, followed by Peter Behrens and Rudolf Bosselt in 1903.

And yet, the *art nouveau*'s struggle to integrate all arts is key to understanding this colony as conceived by Olbrich. Like his master Otto Wagner, he also gave statues and other ornaments a prominent role in his architectural designs. This can still be noted in the monumental façade of the Ernst-Ludwig Haus, flanked by the goddesses of Victory, created by sculptor Rudolf Bosselt. Two colossal statues of a naked man and woman were placed on each side of the archivolt—they already appeared in the first preparatory sketches of the project— representing Strength and Beauty, the attributes of new mankind. (FIGURE 3).

In his own house, Olbrich-Haus, he placed the statue of a young man kneeling to drink in the outer corner of his garden to be admired by passers-by along Mathildenhöheweg. The statue was the work of sculptor Habich, who also made another monumental statue placed in the central street of the colony<sup>10</sup>. There are also decorations carved in wood in a corner of the façade of the little house designed for sculptor Rudolf Bosselt, bought while still under construction by affluent furniture manufacturer Julius Glückert, thus becoming Kleine Haus Glückert, his small house, as the same furniture tycoon had another ostentatious house built right next to it, the Große Haus Glückert, used by his company as a display room for furniture and interior decoration. There are other simpler houses, though not without certain quaint touches, such as the house of sculptor Ludwig Habich, redolent of a Mediterranean villa, or the house of the colony's administrator Wilhelm Deiters, in the style of an English cottage. But these were severely damaged in World War II and later rebuilt not exactly as the original but to the more modern taste of ornamental sobriety.

Some other houses bombed during World War II were never rebuilt, such as Villa Beaulieu, owned by the wealthy Georg Keller, with intricate *art nouveau* wrought-iron railings. Or the house of painter Christiansen, the first to arrive in the colony of artists, boasting a porch with a painted floral decoration around a figure wearing a tunic and a saint's crown, evocative of a Russian icon. Was this perhaps supposed to harmonize with the nearby orthodox church, which could be seen in the background, as a colourful backdrop? The entire ensemble lacks that effect now that this picturesque house, one of the most prominent, has disappeared: a void which has not been fully replaced<sup>11</sup>. On the other hand, we only have old drawings and photos to envision what other temporary installations created by Olbrich and his colleagues must have looked like (FIGURE 4). For instance the access gate to the inaugural exhibition of 1901, decorated by Paul Bürck with allegoric mural paintings; or the Spielhaus theatre where the Grand Duke engaged poet Wilhelm Holzamer to stage literary recitals during that summer; or the bandstand where

10. Habich was highly successful amongst German audiences with his open air statues, some of which still adorn the parks and streets of Darmstadt, his home town, including the Mathildenhöhe hill. In its main street, Mathildenhöheweg, in 1905 he erected the monument to Gottfried Schwab, a poet and playwright born in Darmstadt, who had died in 1903. It is not usually reproduced or reported in the bibliography existing on the art colony but it is one of tourists' favourite spots for taking photos.

11. To alleviate it a fountain was erected in 1959 created by Berlin artist Karl Hartung, presented at the German pavilion of the Universal Exhibition of Brussels the previous year. Since 1965 it has been called Fountain Ernst-Ludwig in honour of the patron.

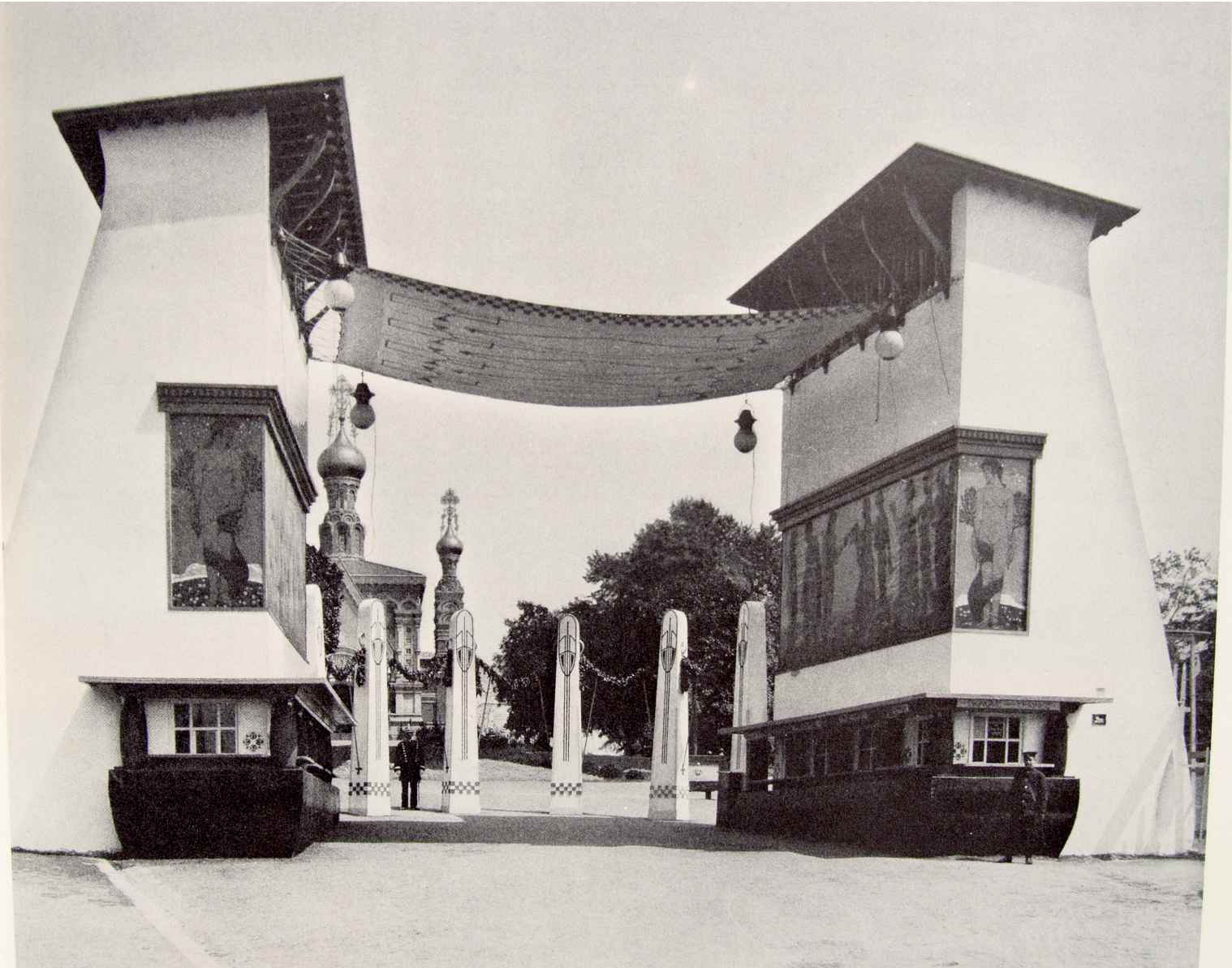


FIGURE 4: MAIN GATEWAY TO THE 1901 EXHIBITION

the New Philharmonic Orchestra of Vienna used to play for visitors who could also access a restaurant pavilion decorated with stained glass windows designed by Christiansen, and of course, the Haus der Flächenkunst, an exhibition hall erected opposite Ernst-Ludwig Haus, for the temporary display of paintings, sculptures and decorative arts. All these ephemeral buildings designed by Olbrich were removed after the closure in October of the first show entitled *Ein Dokument deutscher Kunst*.

Despite the large amount of visitors the venture resulted in enormous economic loss and three years passed before the Mathildenhöhe once more opened to the public to display an exhibition from July 15<sup>th</sup> to October 10<sup>th</sup>, 1904. This time, they

tried to economize by cutting back both on temporary constructions — simply using kiosks as restaurants— and on the three terraced houses built for the occasion, none of them intended for new artists in the colony<sup>12</sup>. Once more, Olbrich was in charge of the design remaining true to his ornamental taste and the colony continued to receive new constructions and other art creations. The so-called Blue House featured a maiolica figure by Daniel Greiner in a niche by the garden gate; wood-engraved decoration adorned the roof of the Corner House, also known as the House of the Wooden Gable; finally the Grey House boasted seraphs made by Greiner, who also made a statue, *Mother and child*, placed on a pedestal in a garden area between the wrought-iron gate and the entrance door. This house, the most ornate, was precisely the only one not rebuilt after World War II. A totally different building now occupies its place, while the other two continue to evoke their original shape though with numerous alterations. Hence, the only consistent testimony left of this second exhibition is a monument in a public area between Sabaisplatz and the yard in front of the boulevard of plane trees, an architectural ornamental fountain designed by Olbrich, decorated with small figures of animals by Daniel Greiner and a bronze mask-fountain by Ludwig Habich.

Four years later, the exhibition entitled *Hessische Landesausstellung für freie und angewandte Kunst*, showcased artists and artisans from Hesse in general, not just specifically from the Mathildenhöhe art colony. The only remaining founding member was Olbrich<sup>13</sup>, after some had left and others arrived. At the time he was enjoying the peak of his contribution *in situ* but it was also the beginning of his separation from the project. He could no longer be in charge of everything, as architects Conrad Sutter and Johan Christoph Gewin designed respectively new mansions and five other architects from Darmstadt shared with him the commission funded by several local industries to build a series of workers dwellings —later to be located in another part of the city. In the meantime, Olbrich was busy with important commissions in other cities and had settled in Dusseldorf. He did not even return to the colony on May 23<sup>rd</sup>, 1908 to attend the inauguration of the next exhibition and the new buildings, two of which were his own projects. On the one hand, the Oberhessisches Ausstellungshaus, commissioned by an association created in 1907 to display industrial and decorative arts from the north of Hesse. This house, however, located on the west side of the hill, was bought after the exhibition of the following year by oven manufacturer, Roeder, and then turned into a house for two families. Further modifications were later made to adapt it

---

12. Only Olbrich and Habich remained of the original colony but three new members arrived in 1903: 23 year old jeweller Paul Haustein, 30 year old painter and illustrator Johann Vincenz Cissarz, and his colleague Daniel Greiner, aged 31, who had abandoned his religious vocation to become an artist and achieved a prominent position as an sculptor and etcher —though he eventually also abandoned art after succeeding as a communist politician. The newly arrived were involved in the design of these houses, intended for middle-class families. Two of these dwellings were sold while the GraueHaus —Grey House— was destined for the court chaplain, hence its original name, Predigerhaus —Preacher's house.

13. Paul Haustein had left in 1905, Johann Vincenz Cissarz, Daniel Greiner and Ludwig Habich left the colony in 1906. That year, architect Albin Müller, jeweller Ernst Riegel, ceramist Jakob Julius Scharvogel and glass sculptor Josef Emil Scheckendorf arrived in the colony. They were joined in 1907 by sculptor Heinrich Jobst and illustrator and printer Friedrich Wilhelm Kleukens.

to different institutional uses. On the other hand, the Corporation of Darmstadt ordered the construction of a panoramic tower on top of the hill and an adjacent building for exhibitions, which became Olbrich's last masterpiece after experiencing numerous complications<sup>14</sup>.

The idea of erecting a panoramic tower there had been under consideration by the City Hall since 1898 and had haunted Olbrich ever since he had arrived in Darmstadt. The occasion of the second marriage of the Grand Duke Ernst Ludwig was a fine pretext to put it into effect. The Grand Duke had divorced his first wife in 1901 and his only daughter had died in 1903. It was Olbrich's suggestion that the city of Darmstadt build the tower as a present and a tribute to the ruler and his new wife, Eleonore Solms zu Hohensolms-Lich. Not only did the tower contain one private chamber for each of them but part of the building was open to the public to enjoy the panoramic view over Darmstadt and its surroundings. It soon became the landmark of the city, a 48.5 m tall tower topped by five staggered crests, known as *Fünffingerturm* —five finger tower. Its sculpture-like quality transcends its distinctive silhouette which has been compared to Late-Medieval architecture in Prague and Malchin. It also perfectly fits within its surroundings: the tower of a nearby nineteenth-century Russian chapel also has a staggered capital topped with five points<sup>15</sup>. And like Olbrich's other buildings in Mathildenhöhe, his tower is also profusely ornate both inside and outside. The entrance, in particular, is decorated with allegoric reliefs by Heinrich Jobst representing Strength, Wisdom, Justice and Gentleness, to which a sundial and a clock were added in 1914, plus mosaics in the atrium and on the sundial by F.W. Kleuken. Many of these decorations were paid for by companies from Darmstadt to keep municipal expenses within reason (FIGURE 5).

The Corporation also paid for the attached exhibition hall. To save costs, a functional cement building was chosen, though its Sabaisplatz entrance was later decorated with four expressionist allegoric figures —Wrath, Hatred, Revenge, Greed—made by sculptor Bernhard Hoetger. The other request made by the municipality was that the exhibition area should only receive light from above; yet Olbrich did not wish to deprive the building of the beautiful views and insisted on installing windows. In many ways, Olbrich considered the tower and exhibition hall, originally called *Gebäude für freie Kunst*, the culmination of his work at Mathildenhöhe. Unfortunately, he died of leukaemia a few months after the inauguration and could not participate later when the ensemble was used as a museum. A local art association, the Deutsches Kunstlerbundes Darmstadt took on the management of the museum and organized exhibitions each summer. The windows were covered with

---

14. Some technical difficulties occurred as the water tanks were located there and they needed to be covered using skilful engineering. There were also legal impediments as the municipality could not give the commission to construct buildings to any architect other than the municipality's official architect, August Buxbaum, who was not willing to relinquish his rights and produced the plans of another panoramic tower. After a heated discussion and subsequent voting the council chose Olbrich's project provided he was not paid as the author but was involved in the project as the Grand Duke's advisor.

15. On such parallelisms see GEELHAAR, Christiane: *Mathildenhöhe Darmstadt, 100 Jahre Planen und Bauen für die Stadtkrone, 1899–1999*. Vol. 3: *Ausstellungshallen und Hochzeitsturm, Haus der Künste, Wahrzeichen der Stadt*. Darmstadt, Stadt Darmstadt/Justus von Liebig Verlag, 2004, p. 43.



FIGURE 5: TOWER AND EXHIBITION BUILDING DESIGNED BY OLBRICH FOR THE 1908 SHOW

large curtains during the exhibitions and were finally bricked up in 1975 —the internal space distribution was also totally remodelled after World War II.

The person in charge of finishing the urban planning process on the hill was one of the eldest members of the art community there<sup>16</sup>, the painter and self-taught ar-

---

16. Albin Müller, Jakob Julius Scharvogel, Heirich Jobst and Friedrich Heinrich Kleukens were the most senior. They had been joined in 1911 by sculptor Bernhart Hoetger, architect Edmund Körner, and painter and illustrator Hanns Pellar, as well as interior decorator Emanuel Josef Margold. Painter Fritz Osswaldm, jeweller Theodor Wende and printer Christian Heirich Kleukens arrived in 1913.



chitect Albin Müller. On the northern side of the hill he built a group of 37 dwellings for lease distributed in eight three-storey blocks and one five-storey building for workshops —which is the only building still standing as the houses were destroyed during World War II. He also erected a pergola and a decorative kiosk —called Swan Temple— along Alexandraweg. He placed a bench under a mosaic-adorned canopy in an adjacent alleyway and an ornamental water basin in front of the Russian chapel —known as the Iris Pond— with multi-coloured ceramic at the bottom, though its main ornamentation consists of the sitting statues of Saint Joseph and the Virgin with Child placed by sculptor Bernhard Hoetger on each side, as if resting by the water while fleeing to Egypt. Müller also built a monumental gateway, no longer in existence, on the Mathildenhöhe, the *Löwentor* or ‘Lions Gate’, so-called because of the six statues of stone lions on its top, also the work of Hoetger. This sculptor of masonic beliefs also strove from 1911 to 1914 to decorate the Romantic boulevard of plane trees placing two bronze statues at the entrance. The statue to the west represents a panther bringing the Spirit of the Night and to the east a silver lioness carrying the Spirit of the Day. A fountain was placed amongst the trees with three allegoric female figures representing the cycle of water plus a group of four monuments on the cycle of light and shadow in life with multi-coloured reliefs evoking Spring, Summer, Dreams and Resurrection. The iconographic programme was rounded up with two curious statues, one of a sitting Buddha and the other of a dying mother holding her child in her arms —he would later produce similar sculptures for two monuments in Worpswede<sup>17</sup>. (FIGURE 6). All these architectural and sculptural additions were inaugurated on 16 May 1914 when the last exhibition of the colony opened to the public. It was due to last until 11 October but had to be closed at the beginning of August after the outbreak of the Great War.

The war did not bring about the definitive end of the colony on the Mathildenhöhe. Not all the artists and residents left, a number of them stayed on for many more years<sup>18</sup>. Even more turned up during the war contributing a fresh intellectual input to the community. The Grey House had been built for the Court Chaplain but Ernst Ludwig sold it in 1918 to pacifist philosopher Hermann Graf Keyserling, a German immigrant from the Baltic who had almost everything he owned expropriated by the Bolshevik revolution and who reached Darmstadt with but a meagre part of his wealth. In November 1920 he opened the *Schule der Weisheit*, a ‘school of wisdom’ whose main activity were private classes for relaxation, concentration and meditation. It also had considerable public impact through organizing annual

---

17. His cryptic symbolism is hard to puzzle out, as Hoetger used to synthesize different ideologies, religions and cultures worldwide. When he went to Worpswede in 1914 and bought a house in the famous artists’ colony, he also adorned parks and plazas with statues: not only the statues of the sitting Buddha and the dying mother with children, in memory of painter Paula Modersohn-Becker, but also with other works on the cycle of light and shadow, where the panther and the allegoric figures he had produced for the Mathildenhöhe recur. Cf. BEIL, Ralf & GUTBRÖD, Philipp (eds.), *Bernhard Hoetger – The Plane Tree Grove. A Total Artwork on the Mathildenhöhe*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 2013.

18. Albin Müller, Bernhard Hoetger and Jacob Julius Scharvogel left in 1914. Edmund Körner left in 1916. The colony was abandoned by Heinrich Jobst and the two Kleukens brothers in 1918. In 1921 Firtz Osswald and Theodor Wende left. But Hanns Pellar remained until 1925 and Emanuel Josef Margold did not leave until 1929.



FIGURE 6: ALLEGORICAL STATUES BY BERNHARD HOETGER FLANKING SINCE THE 1914 EXHIBITION THE ENTRANCE TO THE BOULEVARD OF PLANE TREES

meetings of contemporary leaders of science, politics and finance or intensive seminars with individual personalities —for instance, one week with Indian poet Rabindranath Tagore. He turned the Mathildenhöhe into one of the most prestigious cultural spots in the Weimar Republic; alas, Keyserling was critical of the Nazis and this institution and its activities soon withered under the new political scenario<sup>19</sup>.

---

19. After Hitler's rise to power he only met with obstacles to holding his meetings and publishing his works. His house was destroyed during World War II and he decided to make a fresh start in Innsbruck, though he died before his new 'School of Wisdom' was inaugurated there.

In contrast, the art on offer to the public on top of the hill did not cease, though it was obviously influenced by developments within German society. Art exhibitions continued to be held every summer from 1917 onwards: the most renowned show took place in 1920, dedicated to German Expressionism. Exhibitions in the 1930's were much more committed to historical art, not ignoring contemporary art, as long as it did not clash with Nazi ideals and taste.

From a political point of view, radical changes had already come about with the revolution of November 1918. Grand Duke Ernst-Ludwig refused to abdicate and he was deposed by the Darmstadt Workers and Soldiers Council. Sorting out his private property from what was owned by the public treasury was no easy task. An agreement was reached the following year whereby he was acknowledged the rightful owner of the mansions and lands outside of Hesse while his estate within the territory was reclaimed as the property of the new State. This did not affect the houses on the Mathildenhöhe bought by private citizens, though there was some confusion regarding public infrastructures as some had been paid for by the City Hall. In any event, one part of the old Ducal park, the Rosenhöhe, with the cottage and grave of Ernst Ludwig's only daughter from his first marriage, was set aside for the private use of his family. The Löwentor was placed at the entrance in 1926, and the Duke and his second wife and children were buried there<sup>20</sup>. In the meantime, in the absence of a promoter of this artistic estate, infrastructures deteriorated and some buildings and other elements were never rebuilt after bombing raids during World War II. Exhibitions did continue to be held after the summer of 1948. The shows of 1951 and 1976 commemorating the fiftieth and seventy-fifth anniversary of the opening of the Mathildenhöhe were particularly noteworthy. The municipality did attempt in various ways to resume the idea of a colony of resident artists and intellectuals<sup>21</sup> but as the *art nouveau* style —despised by the most radical enthusiasts of the Modern Movement— regained popularity, the preservation of the ensemble became a priority over its residential function. At the same time, there was a growing desire to promote public use and access. While none of the various plans to erect a new museum there came to fruition<sup>22</sup> the Ernst-Ludwig Haus was rebuilt from 1984 to 1990 to house the 'Museum Künstlerkolonie'. Thus, any artist

20. While still interested in the colony on the Mathildenhöhe and in art in general, the deposed Grand Duke spent his last years busy with litigations. When his estate was confiscated he had been promised a compensation of ten million marks though he was only advanced one part of this amount. Rampant inflation caused terms and agreements to be revised in 1930 and 1934. Ernst Ludwig died in October 1937. One month later, his second wife and children died in a plane crash.

21. In 1951 Darmstadt City Hall offered the lower floor of the Ernst-Ludwig Haus to architect Otto Bartning. He made significant remodelling work on the left wing of the house at his own expense. From 1965 to 1967 the Corporation erected seven workshops and dwellings in adjoining Rosenhöhe. The purpose was to create a new art colony which incorporated writer Heinrich Schirmerbeck, poet Karl Krolow, art historian Hans Maria Wringler and sculptor Wilhelm Loth, amongst others.

22. In 1963 a project was commissioned to build a museum to the east of the exhibition buildings, on top of the hill. But ideas about its collection and management were unclear and the project came to nothing. Cf. GEELHAAR: *op. cit.*, (note 15), p. 165 y 283. After 2006 the Corporation planned to erect an art museum on the site formerly occupied by the Christiansen house. Its contents were to be the donated from the Sander collection of paintings and art objects from the eighteenth to twentieth century (including some works by Christiansen and also by Eugen Bracht, who had lived in the Christiansen house for three years). In 2010, given the lack of social and political consensus, the project was halted: see the account (very much in favour) offered by Ruth Wagner, in the website of the liberal party,



FIGURE 7: PANORAMIC VIEW OF THE MATHILDENHÖHE FROM THE MARRIAGE TOWER, OVERLOOKING THE CITY OF DARMSTADT

and visitor can access one of Olbrich's most celebrated constructions housing art, plans, photographs and information on the history of the artists' colony on the Mathildenhöhe. The Ausstellungshallen are also open to the public for temporary exhibitions as well as the Hochzeitsturm, used since 1993 to celebrate civil weddings. It can also be visited by the public to enjoy the panoramic views (FIGURE 7).

---

FDP, [http://fdp\\_kreisverband\\_darmstadt.org.liberal.de/meldung.php?id=70870&p=1&tag=aktuelles&BackURL](http://fdp_kreisverband_darmstadt.org.liberal.de/meldung.php?id=70870&p=1&tag=aktuelles&BackURL) (accessed on July 20<sup>th</sup>, 2013).

Originally an exclusive art district, an elitist acropolis born out of the patronage of the Grand Duke, with buildings only occasionally open to visitors, it is now a museumized ‘crown of the city’. The *museion*, in the etymological sense of the word, has become a museum: this conversion was not originally expected in this case, though it was the intended strategy for another analogous *Stadtkrone* originating in a similar cultural context.

## 2. AN ART QUARTER AS ‘CITY CROWN’, ON THE OUTSKIRTS OF HAGEN

The term *Stadtkrone* is usually attributed to Bruno Taut. It is therefore appropriate to use this epigraph here as it was Taut himself who planned yet another ambitious artists’ settlement on top of a hill on the outskirts of Hagen giving it that name. Other architects had been involved earlier, Peter Behrens, amongst them, just after leaving the Mathildenhöhe in Darmstadt. In this case, the main sponsor of the project was also a generous patron of the arts, Karl Ernst Osthaus, the heir of a local family of bankers and industrialists. He no doubt knew Grand Duke Ernst Ludwig, shared his convictions that local socio-economic growth could be promoted through art and admired the artistic blend so beautifully planned there by Olbrich and later expanded. Many parallels could be found, as Osthaus also aspired to a *Gesamtkunstwerk* mixing all the arts and combining private residential use with public open areas. But, as we shall see, there were significant differences, namely that in this case the culmination was supposed to be a museum and educational building designed by Taut. In fact, the story of young Karl Ernst as art patron had started precisely with a museum in the city centre.

By 1902 Osthaus had already founded a new museum in his hometown offering to the public a peculiar combination of many things which revealed his personal development: he had evolved from historicist traditional architecture used on the façade to unrestrained *art nouveau* in the interior design, from an initial specialization in natural science to an anthropological collection complemented with a growing interest for contemporary art, all of which was given the enigmatic name of *Museum Folkwang*, a label evocative of German mythology which he simply made up<sup>23</sup>. In many ways, visiting his museum was like visiting him, as his family lived in the same building. The rooms he shared with his wife Gertrud and their five children

---

23. At the age of 22 Osthaus had already commissioned the family architect, Berliner Carl Gérard, a neo-Renaissance building to open his own collection on natural science to the public as a museum. But when this conventional construction was nearly finished, he met Belgium architect Henry van de Velde whom he asked to design the interior. The outcome was an art nouveau masterpiece, where every element, from the ceilings to the cabinets and showcases was decorated with organic shapes in bright colours. Impressed by the originality of this space and after having made new acquaintances through van de Velde, Osthaus decided to devote his museum to modern art and for this purpose he gathered one of the most famous collections in Europe, combining postimpressionist pictures with pieces of contemporary design and oriental pieces of craftsmanship, as well as primitive objects to complement the museum mounting, which was aesthetically distributed, in the manner of private collections, and not chronologically or by materials. Cf. LORENTE, J.P., *Cathedrals of Urban Modernity: The First Museums of Contemporary Art, 1800–1930*, Aldershot-Brookfield, Ashgate, 1998, p. 162.



FIGURE 8: VILLA HOHENHOF, DESIGNED BY HENRY VAN DE VELDE ON THE OUTSKIRTS OF HAGEN

were opened to the public on the occasion of concerts or other social events. Besides, Osthaus loved to give lectures on aesthetic matters illustrating them with items from his collection. Due to this, in 1904 he asked Peter Behrens to design a hall next to the museum; but the Folkwang building continued to be insufficient so Henry van de Velde, the same architect who had designed the *art nouveau* interior was commissioned to build another house: a mansion surrounded by a garden on the outskirts of the city. (FIGURE 8).

Probably emulating the Mathildenhöhe, Osthaus started in 1906 to gradually build a *Villenkolonie* or colony of villas on the wooded hill of the Emst district



FIGURE 9: VILLA CUNO, DESIGNED BY PETER BEHRENS IN THE SURROUNDINGS OF THE HOHENHOF

next to the old town of Eppenhausen —which had become a quarter of Hagen in 1901. The view from this area was not particularly dramatic, as trees and vegetation covered the hill but at least it was isolated from the toxic fumes spewed out by the factories in Hagen. This colony or *Siedlung* combined the symbolism of colonies and the woodlands and soon became a fashionable spot frequented by many visitors. Amongst them was a young Swiss man called Charles-Edouard Jeanneret —later known as Le Corbusier— attracted by Osthaus's villa and garden, conceived as a raised 'court' or *Hohenhof*, the new epicenter of his household and 'courtiers'. Besides his own residence, designed by van de Velde and decorated by an array of

modern artists, Henri Matisse amongst them, the tycoon plotted the vast land he had purchased in order to be surrounded by his friends' dwellings. On the one hand he built other mansions to rent or to sell them to renowned dignitaries, as Ernst Ludwig had done on the Mathildenhöhe so it is hardly surprising that the person asked to design those houses was someone who had lived there: his protégé Peter Behrens<sup>24</sup>. (FIGURE 9) Yet, on the other hand, he asked Josef Hofmann, August Endell, Walter Gropius and Bruno Taut to design sixteen villas for his artist friends, none of which came to fruition.

Renouncing such sumptuousness, in 1910 Osthaus announced in the local press the offer of more modest affordable houses in a green suburban area to be linked by a tram line. These were not luxury mansions but a terrace of detached or semi-detached houses along Stirnband, a winding road in the vicinity of his villa Hohenhof. The architect in charge was to be Dutchman J.-L. Mathieu Lauweriks, brought to Hagen by Osthaus through Behrens's mediation and who had become Osthaus' new protégé. His spiritual inclinations were in agreement with those of painter Jan Thorn Prikker, another of the patron's favourite artists. They were the leading residents of this new middle-class neighbourhood which attracted mainly artists and intellectuals<sup>25</sup>. But only nine houses were built. Lauweriks based his design on the theosophical symbolism of mazes, which he evoked using recurring square geometrical patterns on the decoration of the buildings and gardens of each of these houses, all of them of the same height and made of identical materials and colours: brick, stone and wood. Some of the artists who lived in them, such as sculptor Milly Steger and painter Thorn Prikker, added decoration to their façades or gardens, partially visible from the street; but the general look is almost anodyne and not at all typical of a *Kunstlerkolonie*. (FIGURE 10) Furthermore, the construction of this estate turned out to be too lengthy and expensive because Lauweriks introduced changes without cost control, to the point that from 1911 Osthaus hired architect Georg Metzendorf as an advisor because of his proven capacity to build cheap houses on the outskirts of Essen in the first German garden city, Margarethenhöhe, promoted by businesswoman and benefactor Margarethe Krupp.

Osthaus had been one of the founders of the *Deutsche Gartenstadt-Gesellschaft* (DGG) or 'Society for the Garden City' and already by 1905 he had organized in Hagen a conference on social housing. He even was one of the key-note speakers, along with other specialists on the subject such as Hermann Muthesius, Karl Henrici, or

24. In the westernmost side of the plot purchased by Osthaus, marking the entrances leading to the *Hohenhof*, Peter Behrens adapted to the paths and irregular ground to design, with uneven results, villas with gardens for some members of the local elites. The first, in 1908–1909 was so-called Haus Schröder —the surname of the dentist who was to inhabit it—, followed in 1909–1912 by Villa Cuno —its first dweller was the mayor of Hagen at the time, Willi Cuno— and finally, in 1911–12 a grand mansion for engineer C.H. Goedecke.

25. Besides Lauweriks himself, these houses were destined for the musician Heinz Schüngelen and the Haarmann family, professor Heinrich Dahlhoff, sculptor Milly Steger, contractor Josef Bockkopf, municipal architect Heinrich Schäfer, Folkwang Museum worker Agnes Grave and her two sisters, writer and professor Ernst Lorenzen, and painter Thorn Prikker, who lived there from 1910 to 1920. Other bohemian members of cultural life in Hagen moved there after the war. Cf. HENDERSON, S.R., 'J.M.L. Lauweriks and K.P.C. de Bazel: Architecture and Theosophy', *Architronic: The Electronic Journal of Architecture*, vol. 7.2, 1998, p. 1–15. SINZEK, Andrea: *Ein Stiller Moderner- J.L.M. Lauweriks in Hagen*. Hagen, Neuer Folkwang Verlag, 2003, p. 65, 67–69.





FIGURE 10: JAN THORN PRIKKER HAUS, DESIGNED BY J-L. MATHIEU LAUWERIKS IN THE SURROUNDINGS OF THE HOHENHOF

Richard Riemerschmid<sup>26</sup>. The latter had even received the commission, through Osthaus, to plan on the other side of the hill in Ermst, known as Walddorf, a workers colony for the employees of the Elbers textile factory<sup>27</sup>. Only six terraced houses were built in 1910–12 out of the 87 houses designed by Riemerschmid. But the

26. The garden city ideal experienced a great development in Germany in the first half of the twentieth century, thanks to Muthesius and other influential architects, as explained in VÁZQUEZ ATORGA, Mónica: 'La arquitectura de la Grosstadt: Berlín, 1900–1945', *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.ª del Arte*, 22–23 (2009–2010), pp. 365–395. More information about these lectures in SCHULTE, B., 'Karl Ernst Osthaus, Folkwang and the 'Hagener Impuls': Transcending the walls of the museum', *Journal of the History of Collections*, 21 [2] (2009), p. 213–220. We ought to note here the defence of pergolas, terraces, pavilions and fountains made by Herman Muthesius in 1907 in his book *Landhaus und Garten*.

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

Bavarian architect devised several plans for the Walddorf Siedlung which he was able to put into effect elsewhere, in the garden city of Hellerau, founded near Dresden by furniture industrialist and philanthropist Karl Schmidt-Hellerau around his design company for interior decoration, called *Deutschen Werkstätten*.

From this emerged Osthaus's most ambitious project in emulation of Hellerau and Margaretenhöhe. He set out to establish the Ems 'garden city' around his Villa Hohenhof, giving it the name *Hohenhagen*. The initial core would be the terrace of middle-class houses designed by Lauweriks, who was promised full responsibility for the design though in collaboration with another friend, architect Walter Gropius, also recommended by Behrens. Osthaus led them to believe that they would build around 2,500 houses distributed along wide streets; though what thrilled him most were 'representative' buildings. While the Festspielhaus—a multi-purpose building offering theatre and music performances and including a school of music and rhythm founded in 1910 by Swiss Émile Jacques-Dalcroze—occupied a place of honour in Hellerau's urban planning, Osthaus's garden city was also to erect a monumental building for the *Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe*—a museum with no premises he had created in 1909 to promote exhibitions of industrial arts. Other public buildings were to be constructed on the higher spots of the urban complex with further premises situated on the periphery: sports arenas, an equestrian school, a site for rhythmic gymnastics<sup>28</sup>.

Indeed, cultivation of the body were amongst German ideals of a return to nature. These could be described as 'naturism' in the modern sense of the term as they included nude sunbathing and collective nudist games in the open air—an activity practised by the Osthaus family in the gardens of Villa Hohenhof, as attested to by a photograph of around 1915. But the hedonism and vital optimism which originally lay behind these practices gave way to a rising disenchantment with modern urban life in the return to nature stirred by the Great War. Gropius and Osthaus were mobilized as a result of the outbreak of the war and Lauweriks was repatriated back to Holland. This put an end to the dream of a garden-city in Hohenhagen, and was replaced by another form of utopia. It was no Rousseauian withdrawal into nature, based on the counter-model represented by Mount Verità's *Siedlung*<sup>29</sup>, which had always fascinated artists and intellectuals—including Henry van de Velde himself—as well as masons and other supporters of alternative trends of thought close to Osthaus. He had grown disenchanted with his great civic project in Hohenhagen and undertook to defend a small community in his doctoral thesis of 1918, entitled *Grundzüge der Stilentwicklung* (Main features of style development). He sent a copy of his dissertation to architect and urban planner Bruno

28. Cf. HESSE-FRIELINGHAUS, Herta: *Karl Ernst Osthaus: Leben und Werk*. Recklinghausen, Bongers Verlag, 1971, p. 376.

29. Visitors temporarily staying in 'Monte Verità'—including many artists—were gladly welcomed as guests to join in sunbathing and working the land. After the founders left at the end of World War I, the management of Mount Verità was taken over in 1923 by artists Werner Ackermann, Max Bethke and Hugo Wilkens who ran it as a successful relaxing holiday resort. A modern hotel was built in 1926 when the land was bought by banker Eduard von der Heydt. After his death in 1964, the estate remained the property of Canton Ticino and has been used ever since for tourist and cultural events: conferences, exhibitions and a museum inaugurated in 1981.

Taut, who had been directly involved with the German movement of garden-cities but was at the time also evolving towards other chimeras as expressed in his 1918 book *Alpine Architektur*<sup>30</sup>. They then exchanged correspondence and dreamt of putting into effect a common utopian project, no longer focused on dwellings but on the *Folkwang-Schule*<sup>31</sup>.

Osthaus had always championed social education, especially in matters of taste, and he and some of his artist friends supported the revolution of November 1918, when Villa Hohenhof became the headquarters of the Hagen Workers and Soldiers Council. At the end of the war, seriously ill and abandoned by his wife, who had left him for a younger man, he wanted to condense all his previous projects into one. He converted part of his mansion into a school-workshop of arts and crafts for war orphans and for children of middle-class families, an undertaking even more ambitious than the Bauhaus led by his friend Walter Gropius on the outskirts of Weimar. He envisioned that the *Folkwang-Schule* of Villa Hohenhof should be complemented by surrounding workshops, farms, houses, an astronomy observatory, a chapel, a meeting room, plus the exhibition halls and a museum with a permanent exhibition open to the public. In 1920 Bruno Taut became intensely involved in this project and they both sought the assistance and collaboration of their acquaintances and of various public offices<sup>32</sup>.

They unanimously referred to this project as *Stadtkrone*, since they planned to erect buildings for collective use at the top, as an urban crown around a central square, very like the circular plaza of the garden city drawn up by Ebenezer Howard. But in this case, in agreement with Taut's theosophical inclinations, the highest building was to be the *Haus der festlichen Andacht*, a tower for festive worship/meditation to be followed in height by a museum with the most spectacular façade<sup>33</sup>. (FIGURES 11 & 12) The walls of both constructions were to have abundant openings partly decorated with stained glass windows in the case of the large worship building while the museum was to provide views over the countryside from a low angle to avoid the effects of lateral illumination. The intended contents of this museum are unclear: given the particular attention paid to the school of industrial arts, it would have been logical for Osthaus to locate his *Deutsche Museum für Kunst*

30. In 1919 Folkwang's publishing company released this book, despite having been originally rejected by the marketing director. Two more of his books were later published as Osthaus increasingly sympathised with Taut and his visionary ideals. Cf. STAMM, Rainer: *Der Folkwang-Verlag. Auf dem Weg zu einem imaginären Museum*. Frankfurt am Main, Buchhändler-Vereinigung, 1994.

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

32. In order to publicise it and request support or donations, Osthaus published Taut's plans and explained the project in a famous paper, which was to be his last, published in 1920 in the 4<sup>th</sup> issue of Munich journal *Genius. Zeitschrift für wefende und alte Kunst*. Recent studies reproduce its entire contents: Cf. STAMM, Rainer (ed.), *Karl Ernst Osthaus: Reden und Schriften. Folkwang Werkbund Arbeitsrat*, Cologne, Walther König, 2002, p. 261–263. It has been translated into Spanish, along with another text signed by Taut himself, both preceded by excellent explanations, by GARCÍA ROIG, José Manuel: 'Pensamiento utópico, germanidad y arquitectura. Karl Ernst Osthaus & Bruno Taut', *Cuaderno de Notas, Revista del Departamento de Composición de la E.T.S.A.-Univ. Politécnica de Madrid*, 7 (1999), p. 97–110.

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

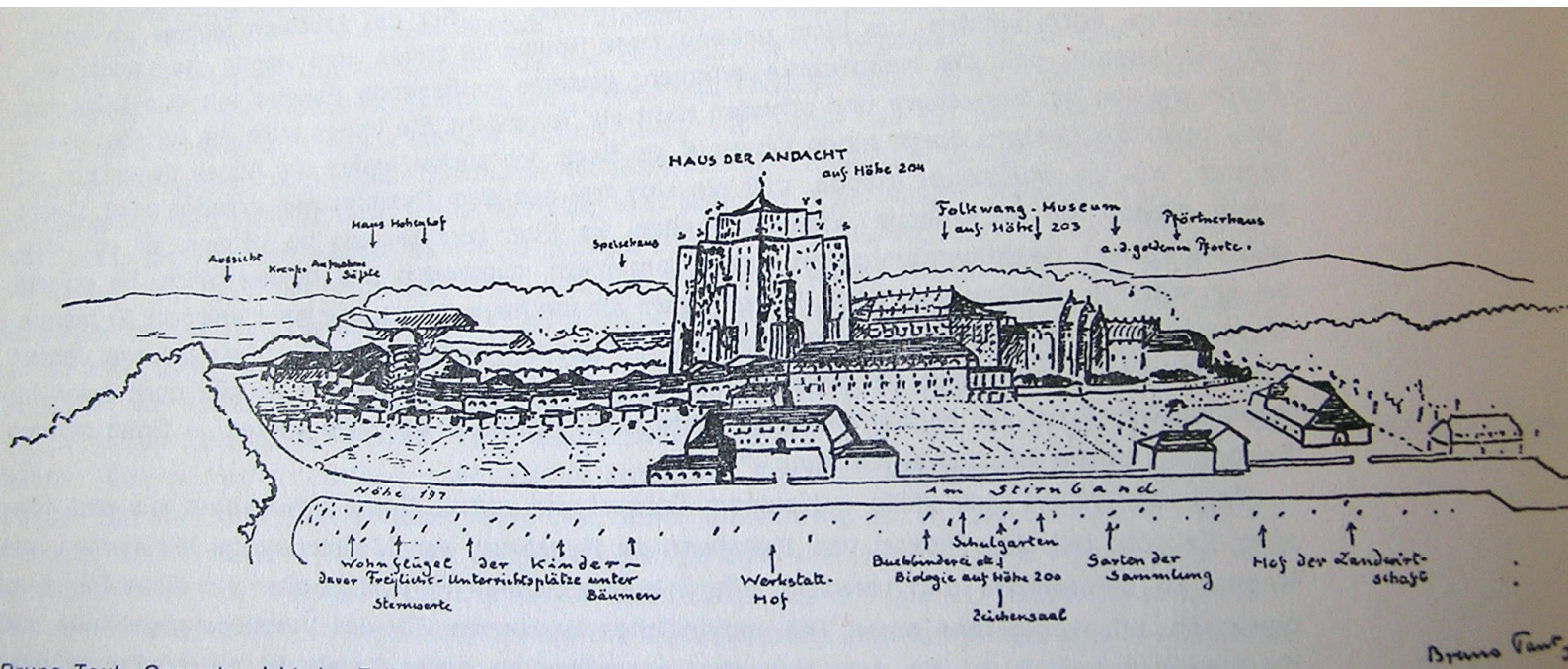


FIGURE 11: DESIGN BY BRUNO TAUT TO TRANSFORM THE HOHENHOF COMPLEX INTO A STADTKRONE

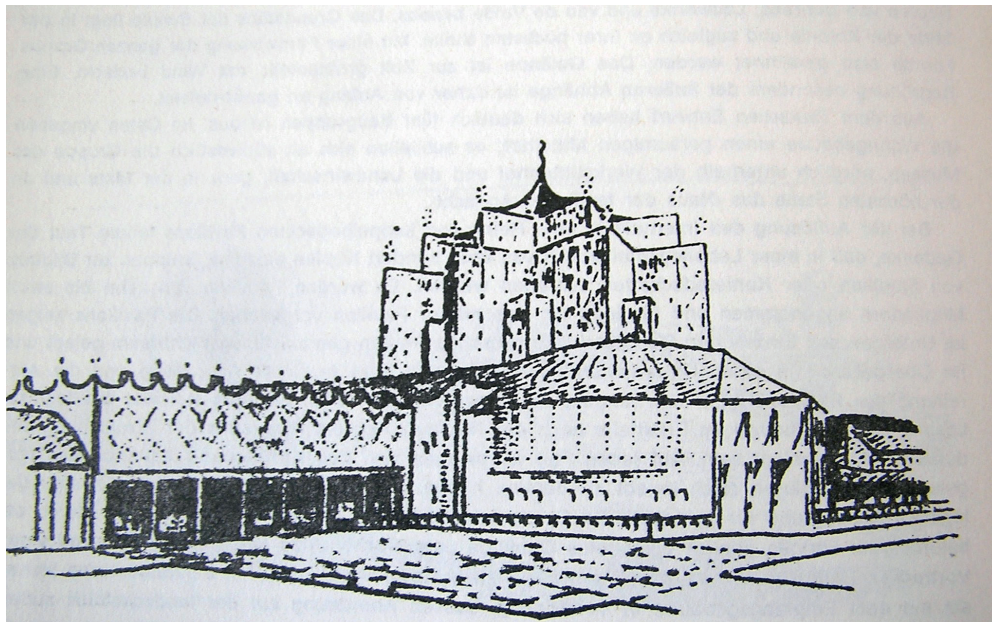


FIGURE 12: DESIGN BY BRUNO TAUT FOR THE MUSEUM FAÇADE AND THE TOWER OF STADTKRONE

in *Handel und Gewerbe* there, which would then have finally found a home but the young students might have been interested, to complement their education, in the items from the collection of the Folkwang Museum which in his youth Osthaus had originally devised as a museum of natural history. It was even contemplated that, in due course, the entire collection of the Folkwang Museum could be transferred from the city centre in Hagen to this new museum building.

In 1921 Osthaus's untimely death put an end to these schemes. The following year his paintings and sculptures were sold by his heirs to the city of Essen as well as the designated Folkwang Museum. His collection of industrial art was later purchased by the Kaiser-Wilhelm-Museum of Krefeld<sup>34</sup>. All that remained of the ambitious *Stadtkrone* that Taut had planned next to Villa Hohenhof simply resulted in the central yard, pompously named the *Goldene Pforte* or golden gate. Right next to it, paper manufacturer Emil Hoesch commissioned Henry van de Velde to build a house, though it was finally completed, with some changes, by architect Theodor Merrill in 1925. A few metres to the south, Villa Kerckhoff was built in 1922, the masterpiece of the architects Heinrich and Leopold Ludwig. These two brothers built their own residence next to the *Goldene Pforte* in 1937/38. Hence, instead of completing the neighbourhood with buildings for collective use, the original project of private dwellings was resumed: a *Villenkolonie*. In the meantime, Osthaus' mansion, Villa Hohenhof, was given over to different uses, from a sanatorium to education institutions, until it was restored in the 1980's and became a branch of the Hagen Osthaus Museum open to the public at established times.

---

34. When Osthaus's heirs sold his art collection, the building he had created as a museum in the centre of Hagen, where his archives and natural history collection remained, became a municipal facility. But the memory of the patron was so strong that in 1939 the local art museum was re-named *Karl-Ernst-Osthaus-Museum*, and after World War II Osthaus's building was restored and remodelled as a museum of art with a museographic approach in the postmodern period: cf. LAHME-SCHLENGER, Monika, 'Karl Ernst Osthaus und die Folkwang-Idee' in H. Junge (ed.), *Avantgarde und Publikum*. Cologne-Weimar-Vienna, Böhlau Verlag, 1992, p. 225-234. It has been known as *Osthaus Museum Hagen* since 2009, when it was reopened after restoration work and is part of the so-called Kunstquartier.

# THE PHOTOGRAPHIC AND ITS MEDIATORY SYSTEM: ARTISTIC, TECHNICAL AND COMMERCIAL VALUES AT THE DAWN OF PHOTOGRAPHY

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

Nuria Peist<sup>1</sup> & Núria F. Rius<sup>2</sup>

Received: 30/06/2013 · Approved: 13/11/2013  
<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.1.2013.8479>

### Abstract

Analysis of the agents that took part in the invention, promotion and dissemination of photography in the nineteenth century —photographers, politicians, scientists, intellectuals and artists— allows us to reconstruct the space of the photographic. These agents, and their practices, spaces, institutions and relationships, constitute a mediatory system that actively participated in the construction of photography's value as a cultural product of modernity. Most importantly, however, photography represents a privileged scientific research subject for understanding the capacity of artistic practices to adapt to the requirements of modern society. The constant tension and dialogue between its aesthetic, scientific, technical and commercial appreciation places photography in an unprecedented space between formal evaluation —linked to the institutions and norms of the world of high culture — and utilitarian logic— tied to the patterns of progress and democratic access to culture. It is, therefore, possible to suggest a theory of mediation for cultural products of modernity: intermediaries influence the construction of value while revealing the state of the cultural object and the needs of the society that consumes it.

### Keywords

Photography; modern art; nineteenth century; Louis-Jacques-Mandé Daguerre; François Arago; sociology of art; photographic societies; Paris

- 
1. Associate Professor, Universitat de Barcelona ([nuriapeist@ub.edu](mailto:nuriapeist@ub.edu)).
  2. Associate Professor, Universitat Pompeu Fabra ([nuria.rius@upf.edu](mailto:nuria.rius@upf.edu)).

## Resumen

El análisis de los agentes que participaron en la invención, promoción y difusión de la fotografía en el siglo XIX —fotógrafos, políticos, científicos, intelectuales y artistas— permite reconstruir el espacio de lo fotográfico. Estos agentes, sus prácticas, espacios, instituciones y relaciones constituyen un sistema mediador que participó de manera activa en la construcción del valor de la fotografía como producto cultural de la modernidad. No obstante, lo más relevante es que se presenta a la investigación científica como un objeto de estudio privilegiado para comprender la capacidad que tuvo la práctica artística para adaptarse a las necesidades de la sociedad moderna. La constante tensión y diálogo entre la apreciación estética, *científica*, técnica y comercial, sitúa a la fotografía en un espacio inédito entre la valoración formal —cercano a las instituciones y a las normas del mundo de la alta cultura— y la lógica utilitaria —cercana a los patrones de progreso y acceso democrático a la cultura. De esta manera, es posible plantear una teoría de la mediación para los productos culturales de la modernidad: los *intermediaries influence the construction of value while revealing the state of the cultural object* y las necesidades de la sociedad que lo consume.

## Palabras clave

Fotografía; arte moderno; siglo XIX; Louis-Jacques-Mandé Daguerre; François Arago; sociología del arte; asociaciones fotográficas; París

**PHOTOGRAPHY IS A NINETEENTH-CENTURY** invention that occupies a predominant position in western culture. The diverse social uses of images today make photography an exceptional field for analysing the logics of distinct spaces, or niches, of the production, mediation and consumption of culture<sup>3</sup>. The aim of this study is to observe the beginnings of photography, the configuration of its space and its relationship to the field of art, based on an analysis of the agents, interrelations and logics that gave rise to its system of mediation.

We begin with the hypothesis that mediation is a structural, determinant and constitutive part of the development of the products of western modernity, among them photography. We will not force a separation between cultural objects and mediation to establish their relationship, but rather will attempt to analyse the photographic language embedded within two important nineteenth-century social spaces: modern society itself—which organises and permits the propulsion of the logics of aesthetics and, simultaneously, of the techno-rational sphere—and the relatively autonomous society of high culture: that is, of the world of art.

Using empirical data, we will put to the test the theory that painting is a part of high culture thanks to the autonomic processes of the aesthetic, while photography was born as a practical, technological tool, situating it in an intermediary space, novel and specific, between formal evaluation and technical-utilitarian capacity. Far from being exclusive to the world of photography, this reality is applicable to the various cultural products resulting from the technological development of the Industrial Revolution, such as cinema and design (graphical, industrial, of spaces and of clothing). Photography, however, approximates the formal and social logics of the art world to a considerable extent, and the specifics of this process will be analysed throughout the work.

In summary, we will observe the institutions and agents that intervene in the shaping and interrelation of both fields to understand the systemic reality of which they form a part. The analysis of this reality will help us better interpret artistic expression itself, as part of a system in which the formal and the aesthetic occupy a structural position in a global process.

## 1. THE SHAPING OF THE FIELD OF ART

In the nineteenth century, the field of art's processes of autonomous organisation matured<sup>4</sup>. The literature on the forging of the logics of this autonomy is extensive, and devoted primarily to studying the emergence of the history of art; of aesthetics as a discipline independent of philosophy; of art criticism; of the modern market and of related elements and entities. It is important, however, that we also consider the academic system as a part of the mechanisms that moulded the sphere of

---

3. For the social uses of photography see the classic book by BOURDIEU, Pierre: *Un arte medio*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

4. We take the concept of *field* from Pierre Bourdieu: 'playing spaces historically set up with their own specific institutions and operational norms'. BOURDIEU, Pierre: *Cosas Dichas*. Barcelona, Gedisa, 2000, p. 108.



high culture. This involves the analysis of processes, not from a linear-evolutionary perspective, but rather a complex, inclusive and historical one: the possibility of art as a community relatively independent of the heteronomous demands of the social world exists thanks to the aforementioned agents and their relationships, but also to an earlier academic system that gave rise to the unification of the European theory of art, debated matters specific to the artistic (line/colour, ancient/modern...), generated its own publications and exhibitions and, for the first time, trained the artist as a professional.

It is equally important to consider the type of society that permitted this autonomy of art, so thoroughly referenced and analysed. In the central European countries, the processes of modernisation surrounding the rationalisation of political, economic, scientific, commercial, technological and urbanisation systems —greatly increased following the two great revolutions at the end of the eighteenth century— led to a then unprecedented acceleration in the conditions of modern life. In this context, a paradox arose: aesthetic sensibility and plastic experimentation, often seen in the antitheses of progress and development, emerged as the other face of modernity. This apparent contradiction between demonstrated reason and romantic sensitivity was fundamental to the creation of the new modern subject that was photography: pragmatic yet sensitive, scientific yet artistic, but always at the centre of political, public and urban life and the debates of the burgeoning contemporary era<sup>5</sup>.

There are numerous examples of the gradual, relatively autonomous organisation of the space that produced and mediated the plastic, which can be grouped into three basic typologies: the start of specialised discourses and specific disciplinary fields, the diversification of exhibitory spaces and the start of a modern market that supported the innovative. In the first case, we find the countless discourses on art that began to emerge in the sphere of erudite and intellectual production. The incipient organisation of a history of art (undertaken out by scholars such as Winckelmann or philosophers like Hegel) and the definition of the specificity of the plastic (outlined in terms of beauty by Lessing, in those of formal attraction and aesthetic perception by Kant) are some of the best-known examples of this process. Art criticism and the gradual inclusion of the teaching of art in European academic circles were the other two foundations in the creation and specialisation of the discourse surrounding the artistic.

In addition to these discourses, and closely related to them, is the diversification of exhibitory spaces (national museums, salons, and artists' independent exhibitions) and the emergence of the art market in the modern sense (merchants' and collectors' support for innovative, original, subjective and experimental works of art) completed the maturation of the system of high culture in the field of plastic

---

5. One of the spaces in which this dual phenomenon can be most clearly observed is in the World's Fairs, events exhibiting the technological and artistic advances of the industrial bourgeoisie. See PEIST, Nuria: 'Las exposiciones universales y la definición del objeto artístico español', in *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*. Gijón, Trea, 2013, pp. 329–354.

experiments<sup>6</sup>. Against this background, photography emerged. Tied to the values of the scientific, technical and utilitarian, being one of the great inventions of its era, its constant contacts with the mediatory world of high culture reveal its exceptional nature.

## 2. THE DAWN OF THE PHOTOGRAPHIC

At the end of the eighteenth century, the technical knowledge necessary for the development of photography was already available<sup>7</sup>. Nevertheless, it was not until the 1820s that the first impressions of visible reality were created using the processes of physical chemistry. The image *La cour du domaine du Gras*, taken by Nicéphore Niépce in 1826, is the oldest photograph still in existence.

Along with the birth of photography itself, and the various scientific theories surrounding light, colour and optics in general, a number of visual gadgets were developed, such as the thaumatrope (1824) and the zoetrope (1834), where advances in optical knowledge were married to entertainment. Modern cities offered an ever-increasing selection of spaces and objects of amusement, thanks to the development of the public space and the increasing leisure time in the lives of individuals from every social stratum. Thus, alongside the theatre, visual spectacles (the Panorama or the magic lantern) and musical performances in their many guises (cabaret, *café chantant* and *café-concert*), the Diorama emerged as a visual spectacular on a grand scale, driven by a man considered to be one of the inventors of photography, Louis Jacques Mandé Daguerre.

Trained in an architect's studio as a draughtsman and painter, Daguerre specialised in scenographic painting, making prolific use of the *camera obscura* system for the representation of reality<sup>8</sup>. In the summer of 1822, in association with the painter Charles Bouton, he built the aforementioned Diorama, based on a complex mechanical and optical system that displayed paintings of great dimensions (22 m × 14 m), creating a play of transparencies that gave rise to dynamic effects in atmosphere and lighting<sup>9</sup>. We can see how technical advances, aesthetic value and an interest in optical effects, three factors indicative of the cultural modernity of the time, were united in a single object. As a result of these interests, Daguerre concentrated on methods of recording images other than the technique of the

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

7. In Europe, the physical properties of light were now understood and the first photosensitive substances had been discovered. BRUNET, François: *La naissance de l'idée photographie*. Paris, Presses Universitaires de France, 2000, pp. 36–37.

8. Concerning Daguerre's person, training and professional career, see, for example, BARGER, M. Susan, and WHITE, William B.: *The Daguerreotype. Nineteenth century technology and modern science*. London, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2000, pp. 20–21.

9. Located in the Place de la République in Paris, the Diorama consisted of a small theatre exhibiting paintings of romantic themes such as mountainous landscapes, Italian scenes or Gothic ruins, given a magical appearance thanks to effects of *trompe l'oeil*. The spectacle lasted fifteen minutes. BAJAC, Quentin: *L'image révélée. L'invention de la photographie*. Paris, Gallimard, 2001, p. 14.

*camera obscura*. His meeting with Nicéphore Niépce, a landowner and amateur scientist who had been working since 1816 on chemical experiments into the capture of images, would be decisive. In 1829 they signed a contract to improve and commercialise the technique of photography.

Niépce died in 1833, and Daguerre began to seek allies to promote and disseminate his invention, the daguerreotype. In 1838, he contacted the liberal delegate François Arago, who took charge of promoting the photographic procedure. The importance of Arago's work reveals the various spaces in which photography began its process of legitimisation. Each of the spaces allows us to observe the point at which photography was activated and, from there, to understand the values it acquired, little by little, as a technological and sometimes aesthetic product of modernity. Photography, then, did not irrupt all at once into the world of art — which, as we saw in the previous section, already had its spaces of autonomy (academia, theoretical debates, history, and, of course, the antiquity of the pictorial and sculptural mechanism)— but rather, in its early days, the agents in charge of its diffusion also had to seek its legitimisation in scientific, political and legislative terms. In this way, they hoped to reinforce its practical value in the service of the variously specialised necessities of the social world.

This is an opportune moment to recall the methodology we are employing in this work, which leads us to our primary hypothesis. Rather than asking ourselves from an essentialist perspective whether photography is in itself a scientific, utilitarian or artistic invention, we choose to observe the mediatory system through which it becomes activated and acquires value and meaning. This system is still not entirely specific to photography, but will gradually and continually adapt, without the force of the autonomous space of art but with interesting idiosyncrasies that we will examine throughout this work. We do not believe that spaces and mediatory agents influence the resulting objects, but that they are themselves the result of certain necessities shaped by the logic of historical processes: in this case, the need for scientific, political and legal acknowledgement of a language that we still cannot call artistic. From this perspective, mediation reveals, more than it influences, the necessities and specifics of the language of photography.

One of the first values associated with photography was the scientific. This can be seen in Arago's decision to present the invention at the meeting, held on January 7<sup>th</sup>, 1839, of Paris' *Académie des Sciences*<sup>10</sup>. Scientist, internationally renowned educator, liberal politician in the circle of the July Monarchy, delegate of the *Chambre des Députés* and secretary of the *Académie des Sciences*, Arago promoted the invention by employing Saint-Simonianist ideas of scientific-technological development and industrialisation, instigated by the state and serving the needs of all social classes<sup>11</sup>. His own position, and the ideas promulgated by the chamber (belief in the political

---

10. Concerning the various stages of the presentation of photography to the chamber and the academy, see MCCAULEY, Anne: 'Arago, l'invention de la photographie et la politique', *Études photographiques*, 2 (1997). [Consulted on June 30<sup>th</sup>, 2013]. <http://etudesphotographiques.revues.org/125>; FRIZOT, Michel: 'Nicéphore Niépce, inventeur: un Prométhée rétrospectif', *Communications*, 78 (2005).

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

support, legislative protection and democratic diffusion of inventions) explain the fervour with which he endorsed and spread the invention. But despite the political importance of certain individuals in photography's diffusion, it is more interesting still to observe how photography's own characteristics allowed its utilisation as an ideological and functional tool for the new ideas of the liberal bourgeoisie of Europe's industrialised societies. In other words, the politico-social necessities existed — and the daguerreotype, with the precision of its formal mimesis of reality, satisfied them in way that previous techniques, such as the photogenic drawings of the Englishman, William Henry Fox Talbot, or the direct positive printing of Frenchman Hippolyte Bayard<sup>12</sup>, had not.

On June 17<sup>th</sup>, 1839, Daguerre —now renowned thanks to the Diorama's commercial success— was decorated with the Legion of Honour, an act instigated by Arago. The following day, the chamber formed a commission, headed by the delegate himself, to evaluate the advisability of acquiring the secret of the photographic procedure. On July 3<sup>rd</sup>, Arago read the final report on the daguerreotype in the *Chambre des Députés*. A few days later, photographic images were exhibited in the chamber, with the final vote held on July 9<sup>th</sup>, resulting in 237 votes in favour and just three against. On August 2<sup>nd</sup>, this time in the *Chambre des Pairs*, it was agreed that the secret would be purchased for an annual payment of 6,000 francs to Daguerre and 4,000 to the Niépce family. On August 18<sup>th</sup>, the presentation was repeated before the Académie des Sciences and the Académie des Beaux-Arts, assembled in a single space<sup>13</sup>.

In his presentation speech to the *Chambre des Députés*, *Rapport sur le Daguerreotype (...)* —and considering that, in the sphere of liberal political ideas, the weight and value ascribed to scientific development were immense— Arago highlighted photography's relevance to science, as a means of precisely recording reality in fields as diverse as astronomy, photometry, topography, meteorology and archaeology<sup>14</sup>. Nor, citing the arguments of Paul Delaroche, a painter of the Académie des Beaux-Arts, did he neglect photography's importance for the practice of art:

Le peintre trouvera dans ce procédé un moyen prompt de faire des collections d'études qu'il ne pourrait obtenir autrement qu'avec beaucoup de temps de peine et d'une manière bien moins parfaite, quel que fût d'ailleurs son talent<sup>15</sup>.

He thus completed Daguerre's own poorly argued defence, in his leaflet of 1838<sup>16</sup> promoting the invention's scientific use and, therefore, its social utility. The words

12. For a genealogy of the introduction and defence of these procedures see FRIZOT, Michel (dir.): *Nouvelle Histoire de la Photographie*. Paris, Larousse, Adam Biro, 2001, pp. 23–31.

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

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

15. *Idem*, p. 33.

16. It was expressed as follows by the inventor himself, some months before Arago's official presentations: 'Cette importante découverte, susceptible de toutes les applications, sera non seulement d'un grand intérêt pour la

of Daguerre and Arago reveal the importance that mediatory agents' discourses can acquire alongside those of the artists and inventors themselves, as well as the fact that the object defines its own value and use in connection with the logics that activate it.

Along with photography's inclusion in the official spheres of French science and politics, the legal domain witnessed the creation of various laws designed to formally protect the invention. The Daguerre law of 1839, the first piece of legislation concerning the photographic process, was framed within the ideas of photography's beginnings, namely dissemination of the invention by the state and the daguerreotype's suitability for requirements that were, originally, scientific and artistic. This law, however, which dictated the purchase of the invention by the French government, also sought to democratise its use in the service of modern society.

Having described the mediatory fields in which photography was initially activated and evaluated, we should outline the factors that explain the specifics of the photographic system, the images it produces and its social functions, through the logic of said fields. In this sense, Arago's enlightened, Saint-Simonianist ideas, which enabled the invention's diffusion by highlighting its public utility, allow us to analyse the basic characteristics that would always form part of photography's definition: in the social sphere, democratisation, technological development and utility in the quotidian, scientific and artistic —Arago's ideas— and in the formal world, speed, precision and ease of use —Daguerre's ideas. What, then, does this mean? That the mediatory discourse imprinted definite, immutable characteristics? Or, rather, that said discourse reveals the form in which the object is used and valued based on specific requirements external to the object itself? We are inclined towards the second option.

Nevertheless, all these characteristics of photographic practice can also be found in the judicial, political, technological and scientific spheres, but with significant differences in their interactions with the spaces of high culture, on one hand, and commercialisation on the other. In the latter case, it is interesting to observe how photography rapidly became a lucrative practice thanks to the proliferation of studios dedicated to the photographic portrait. In contrast, when it sought its cultural dignification, it acquired a very different character, tending towards the idealistic, the minority, the aesthetic: in a word, the artistic.

### 3. THE FIRST SPECIFIC PHOTOGRAPHIC SOCIETIES

The world of photography gradually took shape as a specific space that in this article we call 'the photographic', not in the sense of theoretical analysis proposed by Rosalind Krauss<sup>17</sup>, but rather as described by André Gunthert, that is, considering

---

science, mais elle donnera aussi une nouvelle impulsion aux arts, et loin de nuire à ceux qui les pratiquent, elle leur sera d'une grande utilité'. *Cit.* ROUBERT, Paul Louis: *L'image sans qualités...*, p. 23.

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

the specific properties of the space and the agents that moulded it. Initially, as we have seen by observing the manner in which its first mediation came about, the photographic was closely linked to technological and utilitarian considerations. This link, however, would not remain an exclusive one, as photography soon became tied to the world of the aesthetic. The novel space that photography occupied from its very beginnings can be seen in the spheres in which it circulated: not only the physical process and the resulting images, but also the development of the discourse that supported its value.

Despite the photographic language's contacts with agents and institutions of the scientific and political worlds, and unlike other technical inventions of the era, photography would generate its own specific spaces that, although they did not define an autonomous field, are indicative of its singular nature<sup>18</sup>. We can deduce that its proximity to the art world led to a certain degree of distancing from the imperatives of scientific and political institutions, and from the necessities of the ordinary world, through a spirit of 'contagion' of aestheticism or formal evaluation of representation. With art becoming ever more legitimised as a logic of high culture, it was only natural that photography would approach its space of production and mediation. This approach did not generate photography's 'aesthetic' idiosyncrasies relative to other inventions, but was the reflection of the cultural potential that photography possessed and could bring to the world of high culture.

The first association specific to the world of photography, the *Société Héliographique*, was formed in Paris in 1851, a decade after Arago's presentation in the *Chambre des Députés*<sup>19</sup>. Its members were, primarily, members of high society, from diverse backgrounds —scientists, writers, painters, intellectuals, aristocrats and the high bourgeoisie— with one characteristic in common: the amateur practice of this new language. After the passing of the Daguerre law in 1839, the process spread rapidly and the first professionals appeared dedicated, first and foremost, to the bourgeois portrait. Such studios began to proliferate in the early 1850s, and a certain reticence arose around the commercial aspect photography was acquiring<sup>20</sup>. This reticence, as might be expected, was particularly pronounced in the world of high culture, whose publications accused photography of aspiring to occupy a place in the dominant culture of representation of the world, then ruled by painting<sup>21</sup>. The photographic, however, desiring a greater legitimacy than that

---

18. The idea of the associationism and socialisation of the photographic environment, unlike other contemporary technologies such as electricity, is cited in the work of authors like GUNTHER, André: 'Naissance de la société française de photographie', in GUNTHER, André, POIVERT, Michel & TROUFLÉAU, Carole: *L'Utopie photographique. Regard sur la collection de la Société Française de Photographie*. Saint-Ouen, Le point du jour, 2004. Gunther explains that the development of photography came not from the hand of industry, but of the various associations that established the logic of its dynamic and the paths it followed. Our hypothesis is not that these associations provoked changes, but rather that they reflected the necessities of the photographic space, on one hand, and of the dominant culture on the other.

19. The historical information cited in this work concerning the *Société Héliographique* comes from the study by GUNTHER, André: 'L'institution du photographique. Le roman de la Société Héliographique', *Études Photographiques*, 12 (2002). [Consulted on June 30<sup>th</sup>, 2013]. <http://etudesphotographiques.revues.org/317>.

20. For the commercial growth of photography, see MCCAULEY, Elizabeth Anne: *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848–1871*. New Haven, London, Yale University Press, 1994.

21. Several such repudiations were published, for example the article 'A bas la photographie!!!', published on

bestowed by commercialisation and political and scientific institutionalisation, would seek the definition of a unique space to preserve it from the danger of the mundane and the material<sup>22</sup>.

In this context, the creation of the *Société* reveals this need for a dedicated space. The social profile of its first agents is vital to our understanding of the limits that evolved around photography's specificity, limits that provide us with the very definition of the object and its values. In its first years, the *Société* was made up of illustrious artists and intellectuals such as Eugène Delacroix, Théophile Gautier, Alexandre Dumas, Prosper Mérimée and Victor Hugo, and the first true photography professionals, who retrained in the profession that began to be known as photographer-artist, such as Gustave Le Gray. This latter led a small group of followers of Paul Delaroche, painters who created a class of photographic images that, while they could not yet be defined as pictorialist, are an excellent example of how, from its inception, photography began to dignify itself in association with the plastic<sup>23</sup>. Furthermore, it is highly significant that these amateurs utilised and promoted photography on paper, less precise and closer to the techniques of drawing and painting, rather than techniques on metal such as the daguerreotype, sharper and more exact but with an element of coldness more suited to the scientific and the technical, and which, through not being amenable to copying, limited photographic reproduction itself.

The high degree of autonomy and legitimisation possessed by the field of literature also influenced the dignification of photographic practice. The historian André Gunthert has demonstrated the *Société's* goal of 'transforming the marginalised into the avant-garde'<sup>24</sup>, following structures characteristic of the literary world. The importance of the literary sphere in the gestation of modernity's cultural logics was studied by various authors such as Pierre Bourdieu and Nathalie Heinich, who analysed how the literary field organised itself, in an autonomous manner, before the artistic. This allowed it to contribute a discourse in photography's defence, above all through romantic and realist novels and the criticism of art<sup>25</sup>. In the case of photography, this spirit of contagion of legitimacy, related not only to the artistic-plastic but also to the literary, can be observed in the number of writers present in this first society. In addition, the *Société* had its own organ of diffusion, *La Lumière*, the first European journal dedicated entirely to photography. When the *Société Héliographique* dissolved in 1853, two years after its formation,

---

September 6<sup>th</sup>, 1856 in the *Journal Amusant*, by Émile Marcelin, draughtsman and journalist, and 'La Photographie et la Gravure', by the painter Henri Delaborde, in the *Revue des Deux Mondes* of April 1<sup>st</sup>, 1856. For a more complete overview of the literature on the controversy surrounding photography see ROUILLE, André: *La photographie en France. Textes et Controverses: une Anthologie*. Paris, Macula, 1989.

22. We can see similar processes in cities like Barcelona, whose emerging photographic space emulated the dynamic of the great European cities and, in particular, of Paris. See F. RIUS, Núria: *Pau Audouard. Fotografia en temps de Modernisme*. Barcelona, Edicions UB et al., 2013.

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

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

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

the journal continued to be published, thanks in part to its importance as a space for the development of a discourse specific to the photographic.

From the outset, *La Lumière* united the logics of art and science in the novel field of photography<sup>26</sup>. The critics Ernest Lacan and Francis Wey were the most active agents in the creation of this language. Of a collection of photographs by Édouard Baldus, Lacan said:

Il y a dans cette épreuve un effet de lumière que nous n'avions pas encore vu rendre en photographie. Le soleil étant presque de face, les maisons se dessinent sur le ciel en silhouettes plus ou moins sombres, selon leur plan. Il en résulte un effet de perspective aérienne des plus frappants.<sup>27</sup>

While photography had already played a part in exhibitory spaces such as the World's Fairs of 1851 (in London) and 1855 (in Paris), its critical discourse had always been in scientific-technical terms or else in very general terms evaluating it is a new medium<sup>28</sup>. *La Lumière*, on the other hand, introduced aesthetic analyses, concentrating —as we have seen— on the formal evaluation of each of the works and their authors.

The life of the *Société Héliographique* was brief indeed. After just one year of existence, disagreements emerged, a number of its members leaving the group and, in some cases, starting new journals such as *Cosmos*, created by Benito Montfort<sup>29</sup>. Another matter pertinent to our understanding of the *Société's* decline was the creation, in England, of the procedure of damp collodion on copper plate, a technique that united the formal perfection of the daguerreotype and the multiplicity of the calotype, which enjoyed great success at the World's Fair of 1851<sup>30</sup>. The capital of the photographic world thus moved temporarily to England, where the Photographic Society was formed with the objective of protecting and disseminating the various processes being nurtured there. Its organisation emulated the model of the Geographical Society. The beginnings of the Photographic Society influenced the creation of the *Société Française de Photographie* (SFP) in 1854, a new society, specifically French, founded upon an equally scientific-technical basis. Thus, although many

---

26. For further information on *La Lumière*, see HERMANGE, Emmanuel: 'La Lumière et l'invention de la critique photographique (1851–1860)', *Études photographiques*, 1 (1996).

27. LACAN, Ernest: 'Les inondations de 1856. Épreuves de M. Baldus', *La Lumière*, August 9<sup>th</sup>, 1856. In a homolous manner, we should bear in mind a similar discursive practice in England: namely the reflections of the painter Sir William J. Newton, in the article 'Upon Photography in an Artistic View and its Relation to the Arts' (1853), and those of Elisabeth Eastlake in 'Photography' (1857). Both discussions are related to the British institutionalisation of photography, bearing in mind that the first text was written due to the founding of the Photographic Society of London, while the author of the second was the wife of Charles Eastlake, director of the National Gallery of Art and first president of the Royal Photographic Society. BRUNET, François: *op. cit.*, p. 152. See also GARCÍA FELGUERA, María de los Santos: 'Arte y fotografía (I). El siglo XIX', in SOUGEZ, Marie-Loupe (coord.): *Historia general de la fotografía*. Madrid, Cátedra, 2007.

28. See BOCARD, Hélène: *Les expositions de photographie à Paris sous le Second Empire et leur réception pour la critique*. Paris, Université Paris IV Sorbonne, doctoral thesis, 2004.

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

30. GERNSHEIM, Helmut: *The Rise of Photography 1850–1880. The Age of Collodion*. London, Thames and Hudson, 1988.



members of the *Société Héliographique* joined the SFP, the latter's spirit was quite distinct: the model was that of a contemporary society, scholarly but not elitist<sup>31</sup>.

The initial project was designed as a 'Société photographique européenne', which would champion an impartial promotion of the photographic art and acquire works from the studios of active artists, with a faction within the SFP advocating a benevolent association aimed at lending support to amateur work. A former functionary of the Ministry of the Interior and founding member of the *Société Héliographique*, Eugène Durieu, an expert in administrative and judicial organisations, was responsible for the creation of the new association, with members numbering in the hundreds and far from the elitist, avant-garde nature of the first *Société*.

The strength and authority of the newly formed SFP —thanks to the importance of its members and its effective operational structure— provoked feelings of indignation and opposition in certain sectors, above all in the former *Société*. This was publicly attested to in the pages of *La Lumière*, with accusations levelled against the arrogance with which the new space had commenced its activity and against the incipient authority that it represented<sup>32</sup>. Ernest Lacan strove to protect the journal's five years of existence against an entity that had scarcely seen the light of day. In response, the SFP sought its own identity by tending towards the scientific, a characteristic that distinguished it from the *Société Héliographique* and, even, from England's Photographic Society, which continued to select its honorary presidents from key figures of the art world. It is highly significant that the first honorary president of the SFP was Victor Regnault, one of France's most brilliant scholars, a specialist in the fields of optics and physics and a professor at the Collège de France. Another individual, Aimé Girard, a young chemist, was employed as editorial secretary of the *Boletín*, a publication of the society that rapidly brought it international prestige.

We can see, then, how photography's first associations oscillated between the artistic and the scientific, seeking an identity and giving rise to the definition of a very specific space for a product that combined —under constant pressure— these two aspects of modern industrial Europe.

#### 4. RELATIONSHIPS WITH THE ART WORLD

Despite tending more towards the ideals of the scientific and the technical, the SFP endeavoured, with eventual success, to take part in the Salon of the Académie des Beaux-Arts in 1859. This intention reveals how, far from evolving into an autonomous space of operation, or defining itself as either science or art, photography would always be connected to one logic or another, 'borrowing' its legitimacy from external fields. We can thereby verify our hypothesis, that observing the spaces and

31. Historical data concerning the Photographic Society and its influence in the formation of the *Société Française de Photographie* comes from the work of GUNTHER, André, POIVERT, Michel, & TROUFLÉAU, Carole: *L'Utopie photographique. Regard sur la collection de la Société Française de Photographie*. Saint-Ouen, Le point du jour, 2004.

32. *Idem*, p. 21.

agents through which photography moved reveals its true value and its place in the hierarchy of the era's cultural products. In other words, we cannot deduce whether a given photograph is science, art or simply photography itself without observing the system in which it participates.

Some of the discussions in the SFP's meetings, published in its bulletins, focused on this exact matter: as a science, and through the technological values of the photographic process, photography benefited *ipso jure* from the distinction lent by scientific advance, but lost legitimacy in terms of the value of the era's dominant culture, represented by art. On the other hand —as the society's members discussed—, when the invention entered into the realms of the artistic, its legitimacy was diminished, as it was compared to the lesser arts such as lithography and engraving<sup>33</sup>.

The manner in which the agents of the photographic world related to that of art is clearly evident in their determination to take part in the Salons of the Académie des Beaux-Arts. In 1850, Gustave Le Gray presented the Salon with a number of prototypes on paper, but these were not accepted. In his texts, such as the famous *Photographie. Traité nouveau* of 1852, the photographer argued that the academy's administration must take a hand in the progress of photography by admitting it into its exhibitory spaces.

In 1855, photography was exhibited in the 'Products of Industry' section of the World's Fair in Paris, kindling a degree of discontent among some of the members of the SFP. As has been analysed by Paul Louis Roubert, the heart of the institution was dominated by the idea that photography must be exhibited as art, to broadcast its importance and thus bolster its status. The discussions in its bulletins also show a desire to educate the public through the exhibition of works of high quality. This was an attempt to separate genuine photographers from the 'faux frères' —false brothers, or commercial photographers— whose work, on display in the great boulevards, corrupted the tastes of the public<sup>34</sup>.

From 1855, the institution began a programme of exhibitions (1855, 1856–57, 1859), which achieved great success and marked the beginning of an ongoing application of pressure to obtain an *ipso jure* space in the Salon. The photographer Nadar played a key role in this process. In 1856, he contacted the SFP to highlight the absence of photography in the 1857 Salon des Beaux-Arts:

Messieurs, La Photographie est, jusqu'ici, oubliée dans le programme de l'Exposition des beaux-arts en 1857. Cet oubli me paraît préjudiciable en même temps à l'art et aux intérêts que vous représentez. Vous l'avez sans doute déjà pensé comme moi et j'arrive vraisemblablement un peu tard pour appeler votre attention sur l'influence que ne

33. ROUBERT, Paul Louis: '1859, exposer la photographie', *Études photographiques*, 8 (2009). [Consulted on June 30<sup>th</sup>, 2013]. <http://etudesphotographiques.revues.org/223>. Concerning photography's place in this family of graphical techniques and their shared economic logics —in terms of materials, time and capacity for multiplication— see VEGA, Jesusa: 'Ver, registrar, interpretar: técnicas gráficas para la reproducción de fotografía (1840–1880)', in *Imatge i Recerca. ges Jornades Antoni Varés*. CRDI, Girona, 2006. [Consulted on October 28<sup>th</sup>, 2013]. [http://www.girona.cat/sgdap/cat/jornades\\_actes.php](http://www.girona.cat/sgdap/cat/jornades_actes.php).

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

pourrait manquer d'avoir dans cette question une démarche officielle de votre société. Cette démarche collective viendrait relier, en leur donnant une force réelle, les influences individuelles que chacun de nous doit faire agir dans le but commun. J'ai l'honneur, à l'appui de ma proposition, de joindre sous ce pli quelques lignes que je viens de publier à ce sujet et je serai heureux de mettre à votre disposition mon concours dans la presse en général, si faible qu'il puisse être (...)»<sup>35</sup>.

Nadar's paradigmatic figure represented the commercial pole, which, although distanced from the main institutional logic, nevertheless used it as a platform in its efforts to dignify its profession. Nadar, then, did not hesitate in establishing alliances with the SFP, despite having no sympathy with the ties between one of its factions and the circle of Napoleon III. In this case, we see how the logics of high culture were applied to the objectives of low culture, in an attempt to dignify the widespread practice of the commercial portrait. The poles remain well-defined: science —represented by the association's scientific faction—, art — present in the desire to take part in the Salons— and commerce —represented by Nadar, undoubtedly the most important of the photo-portraitists of his day. The photographic will fluctuate constantly between these three areas, with operational logics and specific values that do not impede the necessary and constant alliances the fields establish with one another.

In 1857, an investigative committee was formed to evaluate the advisability of including photography in the Salons. Its members were Léon de Laborde, Eugène Delacroix, Philippe Rousseau, Paul Périer, Olympe Aguado, Cousin and Théophile Gautier. The matter was not so clear-cut to the members of the SFP, but it eventually began a process of dialogue with Émilien de Nieuwerkerke, the Director General of the Académie des Beaux-Arts, who denied the request<sup>36</sup>. Paul Louis Roubert warns that the absence of documentation prevents us from reconstructing the route by which photography was finally accepted into the Salon of 1859. Nevertheless, he speculates that once the administrative route had been exhausted, the heads of the association decided, successfully, to apply pressure through political channels and personal connections. It is probable that Le Gray's position, as one of the official photographers to Napoleon III, was influential —along with other alliances— in the final resolution.

The physical location of the first photographic exhibition to be included in a Salon is symbolic of photography's position in the period's hierarchy of cultural values. It was not included with those classified as 'industrial arts', such as lithography and engraving, but neither was it presented alongside 'great art'. The solution was a compromise: its status would not be diminished by association with the 'lesser' arts, but it would be presented in a space apart, that is, separate from the objects of the more legitimised culture<sup>37</sup>. The critical reaction to this inclusion, from certain

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

36. *Idem.*

37. The photography exhibition took place in the Palace of Industry, alongside the space occupied by the Salon.

sectors, was unsurprising. The immortal phrase of Charles Baudelaire in the article 'Le public moderne et la photographie' is certainly the best known of these reactions: that the photo would be art's most humble servant.

The necessity for the contagion of legitimacy from one space to another can also be observed in the legal context, above all in the Fine Art Copyright Act of 1862. The trial between Nadar and his brother Adrien Tournachon throughout 1856 and 1857 was a significant landmark. After two years of working together, the pair had dissolved their photographic firm to embark upon separate paths. Nadar demanded the exclusive use of the artistic name 'Nadar', whose origins dated back to his time as a caricaturist. His celebrated 'manifesto', *That which cannot be learned in photography*, won him victory at court, thanks to its argument that commercial photography could not be practiced by the layman—in other words, his brother—as it demanded an aesthetic sensitivity similar to that of the great artists:

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

As stated above, Nadar's example was a precedent in the most important legal battle in early photography: the judicial process initiated by the photographers Mayer and Pierson to include photography in the law of 'Propriété exclusive des oeuvres littéraires et artistiques', established in 1793 and undergoing extensive revision in 1862. In the 1860s, the business of the photographic portrait was undergoing massive commercial growth, thanks largely to the introduction of the inexpensive format of the *carte de visite*. The illegal copying of photographs by other portraitists, a widespread practice in this setting, made a legal framework necessary to protect authors' copyright over their images. To achieve this inclusion, however, it was necessary to demonstrate that photography could, in fact, be an artistic practice. Imagination, artistic genius and the capacity to generate perfect works in formal terms were the arguments employed to defend the creative status of the photographic operator. In the words of the lawyer M. Marie<sup>38</sup>:

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

---

However, as noted by Paul Louis Roubert, there existed no form of spatial connection between the two exhibitions, nor did photography appear as part of the event's official programme. ROUBERT, Paul Louis: '1859...' *op. cit.*

38. MARIE, M: *Code des photographes*, 1862. Text compiled in ROUILLE, André: *op. cit.*

The definitive inclusion of photography in said law provoked a violent reaction from certain groups of artists, the majority from *L'Institut de France*, headed by Ingres, who lodged a legal protest. Their argument claimed that despite the manual operations and the knowledge required to carry them out, photography was by no means the fruit of intelligence, nor the study of art, to which end 'les artistes soussignés protestent contre toute assimilation qui pourrait être faite de la photographie à l'art'. The list of signatories did not include names like Eugène Delacroix, without a doubt one of the painters most involved in the processes of defence and diffusion described throughout this article. The protest was eventually dismissed<sup>39</sup>.

Far from the belief that the world of painting rebelled against a practice that robbed it of its mimetic function, its tensions with photography reveal the true situation: high culture generated obstructions to the emergence of languages tied too closely to the quotidian, utilitarian and scientific. After all, it had been defined in exact opposition to these values and was still firmly within its developmental stage. But the organisation of the world of photography reveals a state typical of modernity: the definition of the dominant culture was accompanied by the birth of distinct, intermediary cultural spaces organised in a hierarchical nature, and along with these spaces, the dialogues and exchanges between them. The question of just which language is art can be answered by analysing the limits of the field and the practices and agents that enter and depart from its borders.

## 5. CONCLUSIONS

Throughout this paper, we have attempted to unravel how photography became such a 'prodigy' among the nineteenth century's wealth of inventions. To this end, we have carefully observed the space of mediation, hypothesising that this would provide us with certain keys that a historical-contextual, technical or stylistic analysis would not offer with such clarity. With this aim, we have analysed the moment at which the modern world of art was born, commonly referred to as the autonomy of art or, in the words of Pierre Bourdieu, the establishment of the artistic field. We went on to analyse the beginnings of photography on one hand, and the shaping of its space on the other, to determine whether this represented an effectively autonomous sphere, such as that of art, or if it was obliged to borrow values alien to its technological and aesthetic logics in order to become legitimised as the prodigy it was. Once the specifics of both spaces had been examined, we compared them, not only to observe their idiosyncrasies, but also to evaluate the important relationship that existed between the two spheres, which helped us to understand photography's position among the many products of modern culture in the second half of the nineteenth century.

---

39. The complete list of artists who appeared in the letter was 'M.M. Ingres, de l'Institut; Flandrin, id.; R. Fleury, id.; Nanteuil, id.; Henriquel-Dupont, id.; Martinet, id.; Jeanron, Calamatta, Philippoteaux, Eug. Lepoitevin, Troyon, Bida, H. Bellangé, Jalabert, Ph. Rousseau, Hendron, L. Lequesne, Isabey, Français, Émile Lecompte, P. de Chavannes, Vidal, L. Lassalle, J. Bourgeois, Lafosse, Em. Lafon, Lalaisse.' *Idem*.

Observing and comparing the birth of these spaces allowed us to focus on the mediatory system. As we have stipulated throughout this work, this system not only informs us about the many agents that, in one way or another, influenced the development of the cultural product, but also represents, to the scientific observer, a privileged space to measure the state of the field, its logics, its agents and its associated values. In this sense, photography is analysed as a product of complex social logics, not in terms of the nature of the photographic process itself nor the contextual characteristics of modernity. To this end, we reconstructed the state of relationships between the field's agents: producers and consumers of culture, but above all protagonists in the space of mediation, such as inventors, photographer-artists, commercial photographers, politicians, lawyers, journals, critics, Salons, associations and scientists.

The photographic required the logics of the scientific, for its value as an advance of human knowledge; of the technical, for its utilitarian value; and of the political, for its service to society; moreover, photography forged an alliance with the values of the art world, differentiating it from other inventions of the era. Once again, we saw how the agents who participated in photography's maturity, diffusion and organisation can reveal and explain its mysteries. In the case of art, the relationship is fundamental as, paradoxically, photography's dependence on artistic values is also what illustrates its specificity. This contagion of legitimising power, which we have exemplified here with the insistence of the photographic world's agents on participating in the Salons of the Académie des Beaux-Arts, are examples of the dominance-based relations typical of the hierarchy of western culture.

The encounter between the photographic and the dominant space of the artistic —the latter revolving first around the academic system, and later around the logic of the field of art in the late nineteenth century— occurred as a result of the dialogue between the global value represented by high artistic culture and the local value characteristic of spaces of lesser renown, and with shorter historical careers in the field of culture, than literature, painting or sculpture. The prevailing logics in the field of the dominant culture were imposed upon society as a whole thanks to the elevated levels of legitimising power that its institutions and agents possessed. The space of the photographic, shaped by photographers, artists, journalists, associations and intellectuals in general, was nourished by these dominant logics. Nevertheless, the most interesting process to observe is how, despite this rich contagion and intense interrelation, the world of photography also developed specific, local logics, with less power and sometimes seated partially outside the realm of high culture — as exemplified by commercial photography. In time, these local values permitted the development of a space that is, effectively, specific to the photographic.

While in the twentieth century the main museum to embrace photography's diffusion was the MoMA in New York, the first museum of modern art<sup>40</sup>, the

---

40. In the introduction to this paper, we remarked that the processes of the constitution of design and cinema are similar to those of photography. It is significant, then, that from a very early stage the MoMA has set aside a

photographic would come to develop its own spaces of diffusion and consumption, such as its own festivals, galleries, journals, critics and more: spaces never entirely independent of the world of high art, but in which the dialogue between the prevailing, dominant culture and less established languages became evident. The documentary photography that triumphed in the twentieth century is unsurpassed in its illumination of the definitive relationship between the diverse fields, evaluations and mediatory logics we have analysed from the beginnings of the photographic: the artistic, the informative, the utilitarian, the political, the social and even, on occasion, the commercial, found a formal symbolic solution that they positioned beside, and apart from, high art.

---

space for these forms of expression. In 1932, it created the Department of Architecture and Design, in 1935, the Department of Film and in 1940, the Department of Photography. All three are pioneering departments among museums dedicated to these disciplines. LAWRENCE, Sidney: 'Declaration of Function: Documents from the Museum of Modern Art's Design Crusade, 1933-1950', *Design Issues*, 2 (1985), pp. 65-77; BANDY, Mary Lea: 'The movies at MoMA: the first cinema museum in the United States', *Museum International*, 46 (1994), pp. 26-31; PHILLIPS, Christopher: 'The Judgement Seat of Photography', *October*, 22 (1982), pp. 27-63.

## BIBLIOGRAPHY

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



- PEIST, Nuria: *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento*. Madrid, Abada Editores, 2012.
- ‘Las exposiciones universales y la definición del objeto artístico español’, in *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*. Gijón, Trea, 2013, pp. 329–354.
- PHILLIPS, Christopher: ‘The Judgement Seat of Photography’, *October*, 22 (1982).
- ROUBERT, Paul Louis: *L’image sans qualités. Les beaux-arts et la critique à l’épreuve de la photographie 1839–1859*. Paris: Monum, Éditions du patrimoine, 2006.
- ‘1859, exposer la photographie’, *Études photographiques*, 8 (2009). [Consulted on June 30<sup>th</sup>, 2013]. <http://etudesphotographiques.revues.org/223>.
- ROUILLÉ, André: *La photographie en France. Textes et Controverses: une Anthologie*. Paris, Macula, 1989.
- VEGA, Jesusa: ‘Ver, registrar, interpretar: técnicas gráficas para la reproducción de fotografía (1840–1880)’, in *Imatge i Recerca. 9es Jornades Antoni Varés*. CRD1, Girona, 2006. [Consulted on October 28<sup>th</sup>, 2013]. [http://www.girona.cat/sgdap/cat/jornades\\_actes.php](http://www.girona.cat/sgdap/cat/jornades_actes.php).

# REAL MUSEUM, IMAGINARY MUSEUM: REFLECTIONS ON THE CONCEPT OF THE MUSEUM AS A STAGE FOR METAMORPHOSIS

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

Elena Marcén Guillén<sup>1</sup>

Received: 29/6/2013 · Accepted: 13/11/2013  
<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.1.2013.8469>

### Abstract

Since its inception as a public institution in the eighteenth century, the museum has favoured multiple interpretations of the work of art, changes implying both a shift in the semantics of the artistic object and a revision of the very concept of art. These metamorphoses take place not only within the walls of the traditional museum, but also in the many varieties of museums without walls. Concepts such as the imaginary museum, a virtual and endless repertoire of works of art, open countless perspectives on the perception of the museum space as a receptacle of western memory. This paper focuses on the role of the museum as a stage for metamorphosis, through the musings of artists, writers and intellectuals who have found themselves drawn to this subject since the dawn of the museum.

### Keywords

museology; metamorphosis; imaginary museum; André Malraux

### Resumen

Desde sus inicios como institución pública en el siglo XVIII, el museo ha propiciado diversas interpretaciones de la obra de arte, que entrañan tanto un cambio en la semántica del objeto artístico como una revisión del concepto mismo de arte. Estas metamorfosis se producen no solo en el ámbito físico del museo tradicional sino también en las múltiples variedades del museo sin muros. Planteamientos como el del museo imaginario, repertorio virtual e inacabable de obras de arte, abren

---

1. Department of Art History, Universidad de Zaragoza. FPU research grant from the Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Member of the Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública (OAAEP), financed by the Gobierno de Aragón with funds from the ESF ([elena\\_marcen@yahoo.es](mailto:elena_marcen@yahoo.es)).

innumerables perspectivas en lo que se refiere a la institución museística como receptáculo de la memoria occidental. El presente artículo plantea un recorrido por el papel del museo como escenario de metamorfosis a través de las reflexiones de artistas, literatos e intelectuales que se han sentido atraídos por esta sugerente cuestión desde los albores de la institución museística.

### **Palabras clave**

museología; metamorfosis; museo imaginario; André Malraux

## 1. INTRODUCTION

The art museum effects a series of transformations on the works it houses. These changes become a class of metamorphosis —deriving as they do from the museum's own nature as a store of heterogeneous artistic objects, removed from the place for which they were created and juxtaposed one with the other— affecting art's perception, and even its very definition, from the birth of the museum as a public institution in the eighteenth century. The museum, a physical space resulting from the gathering of diverse pieces, carries out a 'resemanticisation' of the pieces' intrinsic values, making them works of art through the mere fact of their exhibition in the museum, which itself becomes a kind of sacred temple of contemporary western civilisation.

Reflections on the museum's role as creator of metamorphosis, in the work of art itself and its relationship with the public, have been a constant throughout modernity, as demonstrated by the contributions of the many authors (writers, artists and theorists) who, from the outset, have questioned the function and idiosyncrasies of the museum. The viewpoints are diverse: while some praise the museum's contribution to western culture, others launch furious attacks against the institution and its role as a cemetery for works of art, the most radical proposals going as far as to suggest its destruction. Despite this variety of perspectives, however, it is possible to identify certain shared sentiments that, ultimately, highlight similar concerns about the definition of the museum as institution and its most obvious problems.

Along with these considerations, linked to the traditional museum, have emerged new ways of understanding the museum beyond its physical limits: the imaginary, imagined or virtual museum, a museum without walls that belongs to the realms of memory. The concept of the *imaginary museum*, first described by André Malraux, paves the way for a multiplicity of visions of the museum as an abstract entity, having nothing to do with the conservation of physical testaments to human art, but rather with the shaping of an open visual repertoire, one continually enriched and different for every individual, precisely what makes it so very interesting. This individual museum is inherently conditioned by the historical moment and the technological possibilities this affords, as well as by the specifics of western culture.

Physical, imaginary, imagined and virtual museums: in the following text we will attempt to analyse the art museum's role as a stage for metamorphosis, in terms of the nature of the work of art, the evolution of its interpretation and the establishment of the institution as a repository of western memory.

## 2. DECONTEXTUALISATION OF MUSEUM ARTWORKS AS A CAUSE OF METAMORPHOSIS

The museum causes an obvious initial metamorphosis: the transformation of the artwork's symbolism to give rise to a new semantics. Uprooted from the physical frameworks for which they were designed, the works assembled in the museum are deprived of part of their original values. This decontextualisation entails a loss

of purpose: a crucifix no longer serves to facilitate contact with divinity during prayer; a still life no longer decorates a palace wall. Both are venerated as works of art (testaments to a bygone age) for the simple enjoyment they produce, be it visual or intellectual.

This mutation is especially clear in the case of devotional objects. Relocated to the museum, these are deconsecrated and transformed into works of art; we might even say that they acquire a newly holy nature, insofar as they become ‘adored’ objects —not as divine images, but as works of art— in the near-sacred space of the museum. In a church, a crucifix is, first and foremost, an image of devotion; we can admire its formal characteristics (the quality of the carving, its expression and so forth) but it is, primarily, a representation of divinity: it is Christ crucified. In the museum, in contrast, the idea of sculpture prevails over devotional and religious values, as what we see are ‘images of things, different to the things themselves, and which take from this specific difference their reason for being’<sup>2</sup>. This conversion is inevitable; without it, the museum as we understand it today would make no sense, as highlighted by André Malraux:

If statues could reacquire their original soul, the museums would create the most extensive oration the Earth has known; if we were to share the feelings of the first spectators of an Egyptian effigy, of a Roman crucifix, we would be unable to leave them in the Louvre<sup>3</sup>.

The decontextualisation of the pieces in a museum gives rise to a second metamorphosis, concerning the definition of art itself: the objects become works of art through the mere fact of being exhibited in the museum. In the words of Santos Zunzunegui, ‘this recipient of the secularised sacred acts as a site of aesthetic ‘crystallisation’, a space where the common transmutes into art’<sup>4</sup>. The key, as Malraux points out, is in observation, which acts as a transformative element converting objects into works of art, in a process similar to the one that would take place in the early twentieth century with the *readymades*, which also became works of art under their author’s gaze:

At the start of this century [the twentieth], artists took note of something to which Maurice Denis’ famous phrase owes its fortune: ‘Before being a Virgin (...) a painting is a surface covered in colours arranged in a particular order.’ (...) Which is to say: we

---

2. MALRAUX, André: *Le Musée Imaginaire*. Paris, Gallimard, Col. Folio Essais, 1965, p. 198. The first French edition of Malraux’s *Imaginary Museum* was published in 1947 and the second in 1951 (as part of the *Voix du silence*). A revision of the latter, modified by Malraux himself, came to light in 1965. It has not proved possible to obtain Spanish translations of this edition, much more complete than its predecessor, with existing translations corresponding to the 1951 version, such as the one produced by the Buenos Aires publisher Emecé in 1956, translated by Damián C. Bayón & Elva de Lóizaga (MALRAUX, André: *Las voces del silencio: visión del arte*. Buenos Aires, Emecé, 1956). We have therefore decided to work with the original French edition of 1965, edited by Gallimard, and to offer our own translation of the text. We apologise in advance for any possible inaccuracies we may have introduced.

3. *Idem*, p. 12.

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

call canvas, sculpture, work of art —and not God, divinity, crucifix, effigy or Black Madonna— that which we view in such a manner<sup>5</sup>.

This question, of the decontextualisation of works of art in museums, seems to have been a constant in theoretical considerations of the institution ever since its inception<sup>6</sup>. To some extent, art museums can be defined as a gathering of a collection of artistic objects torn from their places of origin; here, then, is the fundamental principle of all museum spaces, with the possible exception of certain specific practices such as house museums, where objects remain more or less in context. This operation, the extraction of the works of art from their original locations, is the cause, according to Santos Zunzunegui, of both the museum's exaltation as a privileged space of perception and the traditional criticism of the museum experience, 'which eradicates a work of art's original locus, changing both its initial purpose and its original conditions of reception'<sup>7</sup>. Architecture loses its role as framework, as described by the poet Paul Valéry, for whom the decontextualisation of works of art by the museum was the root of the institution's failure:

I perceive, all at once, a vague clarity. It insinuates within me a response; it steals slowly over my impressions and demands to be pronounced. Painting and Sculpture, the Demon of Explanation tells me, are abandoned children. Their mother is dead, their mother Architecture. While she lived she gave them shelter, utility and limits. Their liberty to err was denied. They had their space, their well-defined light, their alliances... While she lived, they knew what they wanted...<sup>8</sup>

In the museum, the works of art are found not only out of context but also *en masse*, forming a 'strange, ordered disorder'<sup>9</sup>, in the words of Valéry, who coincided with Malraux in employing a musical image to portray the museum as an improbable gathering of artworks. For the Asiatic world —which, Malraux claims, would only recently have encountered the museum— this must have been 'an absurd concert, with the sounding and mixture, without interval or end, of contradictory melodies'<sup>10</sup>. Valéry, in a similar manner, stated that the intellectual effect produced by the museum, through the mediation of the gaze, was like that of an ear obliged to 'listen to ten orchestras at once'<sup>11</sup>. Certainly, an overabundance of works of art can often have an overwhelming effect. There comes a point where one's

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

6. Quatremère de Quincy's reflections on the loss of significance of works of art, as a consequence of the pillaging seen during the French imperialist politics of the early nineteenth century, are already established as classics. According to Ángeles Layuno, Quatremère de Quincy 'levelled an allegation against the works removed from their original context, from the purpose and the value for which they were created, thereby losing, if not their substance, their spirit and their significance' (LAYUNO ROSAS, María Ángeles: 'El museo más allá de sus límites. Procesos de musealización en el marco urbano y territorial', *Oppidum*, 3 (2007), pp. 133–164, especially p. 134).

7. ZUNZUNEGUI, Santos: 'Arquitecturas de la mirada', *Revista de Occidente*, 117 (1991), pp. 31–46, particularly p. 32.

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

9. *Idem*, p. 137.

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

11. VALÉRY, Paul: *op. cit.*, p. 138.

gaze is exhausted by such an array of masterpieces, and no longer knows where to turn within this ‘tumult of frozen creatures, where each demands, to no avail, the non-existence of every other’<sup>12</sup>. This translates into a considerable difficulty when it comes to perceiving any one work in its totality.

Marinetti, in fact, had already advanced this criticism, of the amalgamation of works of art in the museum, in his ‘Futurist Manifesto’ published in 1909, where—in the violent style typical of the movement—he compared museums with mass graves: ‘Museums, cemeteries!... Truly identical in their sinister promiscuity of unknown bodies, public dormitories where one sleeps eternally alongside other despised or unknown beings’<sup>13</sup>. The powerful, expressive comparison of the museum to the necropolis is a recurrent theme in historiography, a classic resort for those who wish to belittle museums as mere warehouses, full of testimonies to an irrecoverable past<sup>14</sup>. Futurism called for nothing less than the destruction of these institutions of the past:

Forward, you great fire-raisers with your blackened fingers! Here! There! Burn the libraries with the fire of your lightning! Divert the course of canals to flood the cellars of the museums! Let the glorious canvases swim hither and yon! Take up your hammers and pickaxes! Dig out the foundations of the venerable cities!<sup>15</sup>

While perhaps Paul Valéry was not entirely mistaken in his mistrust of that ‘assembly of independent but competing marvels’<sup>16</sup> produced in museums, it is certain that without this process of decontextualisation and juxtaposition, many of the works of art we can admire today would no longer exist. Rejecting the gathering of works of art in museums means rejecting the institution’s role in the construction of our collective memory, of our *imaginary museum*, as we shall go on to see.

### 3. THE MUSEUM’S ROLE IN THE EVOLUTION OF THE PERCEPTION OF WORKS OF ART AND THE DEFINITION OF THE CONCEPT OF ART

Since its creation, the museum has contributed enormously to modifying our relationship with the work of art, favouring a more direct link to paintings and sculptures, which had formerly been the exclusive domain of kings, nobles and

12. *Idem*, p. 137.

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

14. For Valéry, for example, museums had ‘something of the temple and the gallery, the cemetery and the school’ (VALÉRY, Paul: *op. cit.*, p. 137).

15. GÓMEZ DE LA MATA, G. & HERNÁNDEZ, N. (ed.): *op. cit.*, p. 133. The Spanish translation in this edition of the *Manifiestos* (here re-translated into English) is not entirely exact: the original phrase ‘Et boutez donc le feu aux rayons des bibliothèques!’ should be translated as ‘Set fire to the shelves of the libraries!’ and not ‘Burn the libraries with the fire of your lightning!’ as it was actually translated.

16. VALÉRY, Paul: *op. cit.*, p. 138.

ecclesiastical hierarchies. The museum replaces the satisfaction of possession with the simple pleasure afforded by contemplation, given that ‘we do not possess the works whose reproductions we admire (almost all being found in museums) and we know that we will never possess them’<sup>17</sup>. In fact, our contact with works of art occurs largely through the mediation of the museum (and the exhibition halls), the space par excellence for artistic ‘consumption’.

We must not lose sight of the fact that the work of art has itself evolved with the passage of time. As Malraux recalls, ‘Works of art are resurrected in our world of art, not in their own’<sup>18</sup>. The *Victory of Samothrace* serves to illustrate this new dimension of the work of art. The sculpture of today is not the same one that was created around 190 BC, for various reasons: firstly, because it has lost its head and arms; secondly, because it has been removed from its original environment; and thirdly, and most importantly of all, because today we are able to contemplate it in a privileged space, that magnificent stairway of the Louvre transformed into an effective, impressive and sensationalist exhibitory space.

The *Victory* has acquired a new semantics, no longer representative of the Greek sanctuary of the isle of Samothrace from which it originates —very few of the tourists who photograph it every day in the Louvre would be able to specify its original function— but of the entirety of Greek art, of which it becomes a symbol in the eyes of the contemporary visitor. The potency of the image is partly due to the fact that it is incomplete, a fact which awakens in us a Ruskinian taste for ruins; in fact, the hypothetical proposals for the sculpture’s reconstruction lack the expressive force of the mutilated statue. The sculpture also owes much of its power to the scenographic placement it enjoys today, having experienced several relocations: one need only contemplate old photographs of one of its first tentative locations, in a courtyard of the Louvre in 1879, to perceive the importance of surroundings.

The museum, and by extension the public’s relationship to the work of art, have also experienced changes since the institution’s beginnings. Museums frequented by a nineteenth-century Parisian, such as the poet and art critic Charles Baudelaire —a great lover of art from his infancy, his father being appointed as curator of the Musée du Luxembourg— are different to those a European would have seen in 1950, and even more radically distinct to those we know today, above all in terms of museographical tendencies and the arrangement of the works of art. The museum of the nineteenth and early twentieth centuries was characterised by an enormous profusion of works of art, which occupied almost all of the available space. The result was such an accumulation, with paintings crowding above each other at various heights, that the visitor would have had genuine difficulty in assimilating everything on display; it is easy, therefore, to understand Paul Valéry’s impression, who left ‘with my head shattered and my legs trembling from this temple of the noblest pleasures’<sup>19</sup>. Baudelaire, however, who had experienced the same class

---

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

18. *Idem*, p. 257.

19. VALÉRY, Paul: *op. cit.*, p. 140.



of museum as Valéry, appeared not to share this aversion for the accumulation of pieces, Martinovski indicating that ‘according to the testimonies of his contemporaries, Baudelaire rarely passed by the Louvre without spending at least a handful of hours within’<sup>20</sup>.

In the 1940s and 1950s, following the Second World War, museology was refined. The new tendencies came to favour quality over quantity: the aim was no longer to exhibit everything, but to carefully select what would be exhibited, to allow a greater comprehension of the artistic object and create a more agreeable visit. The museums would ‘empty’ their walls to leave a single row of paintings located at eye height. It was in this setting of incipient ‘revolution’ that André Malraux, who would later become Minister of Culture with Charles de Gaulle, wrote his essay *The Imaginary Museum*, whose first edition dates to 1947 but which was completed and modified in 1951 and 1965. In the second half of the twentieth century, the museum advanced towards a modern museology, with designs stripped of any element that might impede contemplation of the artworks. Little by little, a museography emerged that would reach its minimal expression in the *white cube* experiences of the sixties and seventies, one of whose paradigms was Paris’ Centre Pompidou.

The museum as institution contributed decisively to the definition of the concept of art. The birth of the museum as a public space enabled the intellectual transformation of diverse objects into works of art, whose contemplation had previously been the exclusive privilege of the more affluent classes. Through the simple fact of being in the museum, the object is enhanced in status, becoming worthy of inhabiting the most elevated position in western culture. When we enter an art museum, we implicitly accept that we are going to contemplate masterpieces; even in the case of museums of ethnology, the everyday objects of our forebears are bestowed with an aura of importance that makes them superior to those we have seen in the homes of our grandparents, however similar they might be.

The museum of the modern era advances towards the abolition of traditional limits and the integration of artistic manifestations from other cultures, in parallel with the progressive questioning of the Eurocentrism established by the European powers in the imperialist era. In the twentieth century, art museums opened their doors to African, Oceanic and Pre-Columbian art, among others. Western art would no longer hold a monopoly in our museums. This integration of non-occidental arts, which conceptually redefined museums, occurred alongside the revision of the concept of beauty as an unambiguous characteristic, a viewpoint that reached its climax with the avant-garde. In this context, movements such as Futurism would be fervent supporters of the destruction of traditional models of beauty:

We affirm that the beauty of the world has been enriched by a new form of beauty: the beauty of speed. A racing car, with its box<sup>21</sup> that glistens with fat pipes resembling

20. MARTINOVSKI, Vladimir: *Les Musées Imaginaires*. C. Baudelaire, W.C. Williams, S. Janevski, V. Urosevic, J. Ashbery et Y. Bonnefoy. Paris, L’Harmattan, 2009, p. 32. Given that no Spanish translation exists, we have proposed our own translation of the fragment (here re-translated into English).

21. A more accurate translation of the original ‘coffre’ would not be ‘box’ but rather ‘boot’ or ‘trunk’.

a serpent with explosive breath... a roaring automobile, which seems to ride on grape-shot, is more beautiful than the Victory of Samothrace<sup>22</sup>.

This calling into question and redefinition of the beautiful, and consequently of the very notion of the work of art, would lead to various experiments in the complete trivialisation of art. Duchamp, with his *Fountain* of 1917, a *readymade* consisting of a urinal (one of the most prosaic objects of everyday life) acquired the status of work of art because the artist pronounced it as such. Duchamp's experiment is related to performance art by its explicit desire to create controversy: the artist submitted the piece for an exhibition on whose board of selection he sat, and whose organisers had promised to exhibit any work given to them providing the author assumed the associated costs. This act's importance resides in its throwing open the doors to the inclusion of the banal in museums: all manner of quotidian objects could henceforth metamorphosise into high art through the transformative miracle of the museum. *Readymades*, *objets-trouvés* and assemblies exploded onto the artistic scene of the twentieth century with such force that, on occasion, they gave rise to 'banal and even mediocre results', in the words of Simón Marchán<sup>23</sup>. The theoretical development of Duchamp's work was reflected in a text published in May 1917 in the art magazine *The Blind Man*, of which Duchamp never acknowledged authorship, but which critics consider as a genuine account of his motives and a reaction to the piece's rejection by the selection committee:

Whether or not Mr. Mutt has produced the *Fountain* with his own hands is irrelevant. He has chosen it. He has taken a normal element of our existence and displayed it in such a manner that its determination of purpose disappears beneath the new title and novel perspective; he has found a new imagining for the object<sup>24</sup>.

Through experiments like Duchamp's, the work of art ceased to be a representation (until then, a portrait of Louis XIV had represented Louis XIV) to instead become an idea in itself. As André Malraux points out, 'Until the nineteenth century, all works of art were the image of something that existed or sometimes did not exist, before being works of art'<sup>25</sup>. This artistic proposal, furthermore, results in a conceptual leap of great magnitude: the displacement of interest from the object to the artist, the true protagonist of the work. On presenting a urinal as sculpture, Duchamp brought attention to himself as a creative artist, possessed of the capacity to simply decide that a urinal is art: a decision not without its consequences, as 'by declaring as artistic those realities which originally were not, [Duchamp]

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

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

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

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

drove both a reduction of artistry in the artistic (...) and an 'aestheticisation' of the non-artistic<sup>26</sup>.

The tendency to cast the artist in the starring role, in place of the work of art itself, would result, in the late twentieth and early twenty-first centuries, in the appearance in museums of works like *My Bed*: an installation by Tracy Emin, consisting of her own unmade bed, used prophylactics and underwear, which reached the final shortlist of the controversial Turner Prize. We currently live in a period of a near-absolute abolition of limits on what is 'museum-worthy': any artistic manifestation, whatever its characteristics (although with certain restrictions) can form part of the modern museum.

#### 4. THE METAMORPHOSIS OF MEMORY: THE IMAGINARY, IMAGINED AND VIRTUAL MUSEUM

In his essay *The Imaginary Museum*, first published in 1947, André Malraux developed the concept of a museum having neither walls nor chronological, geographic or aesthetic limits: a subjective museum, which would be different for each individual<sup>27</sup>. Malraux refers not to any physical museum, but rather to an abstract entity composed of our artistic memory, of the works we love and have seen first-hand in real museums or reproduced in books; an open, inexhaustible museum that is perpetually enriched. The formative process of this reservoir depends on the incredibly subjective criterion of a given individual's personal taste, as Malraux himself acknowledged when he announced the gestation of another of his imaginary museums: that of world sculpture<sup>28</sup>.

The imaginary museums that historiography reveals to us are highly varied, indicative of the interest the topic has provoked among theorists. The imaginary museum belongs to the domain of the abstract and the incorporeal; its postulates reside in an area of the imagination that skirts the territory of dreams, to the extent that the imaginary museum shares a place in the collective memory with the utopian designs of architects such as Boullée<sup>29</sup>, who in the late eighteenth century proposed his own imaginary museum, in this case focusing not on the content but the container, or with thought experiments such as Le Corbusier's 'Museum

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

27. According to Bernard Deloche, 'Samuel Quiccheberg's theatre of memory (sixteenth century), Cassiano dal Pozzo's *Museo Cartaceo* (seventeenth century), the *Thesaurus* by Albertus Seba (eighteenth century), Diderot's *Encyclopédie* and furthermore the *Musée de Sculpture* by the Count of Clarac (nineteenth century)' were the antecedents of Malraux's concept of the imaginary museum. (DELOCHE, Bernard: '¿Es el museo virtual un competidor real para el museo institucional?', *Mus-A*, 5 (2005), pp. 16–21, especially p. 17).

28. 'I have attempted to gather within it those sculptures that affect me emotionally and directly (...). Without a doubt, any other's selection would have been different to my own.' (MALRAUX, André: *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale*. Paris, Gallimard, 1952, p. 16). (Author's translation).

29. Whose design would be, in the words of Ángeles Layuno, 'an architecture utopian, sublime, monumental and symbolic' (LAYUNO ROSAS, María Ángeles: *Museos de arte contemporáneo en España. Del 'palacio de las artes' a la arquitectura como arte*. Gijón, Trea, 2004, p. 34).

of unlimited growth'<sup>30</sup> or the 'modern museum' of Auguste Perret<sup>31</sup>. The imaginary and imagined museum are, then, two faces of a single coin: one assembles the worldwide, inexhaustible repertoire of humanity's artistic creation, while the other constitutes the idealised representation of the perfect museum space.

The imaginary museum, by definition, is as numerous as are individuals, and as open as the human mind itself, but is conditioned by the technological possibilities of the period in which each individual has lived. Today, of course, we find ourselves in a very different situation to that of the mid-nineteenth century, in which Baudelaire and other *salonniers* wrote their artistic critiques of the 'Salon of painting and sculpture' held in the Louvre. As indicated by various authors, among them Malraux<sup>32</sup> and Martinovski<sup>33</sup>, Baudelaire would have visited only three or four major museums: primarily the Louvre, but also the Luxembourg, the Versailles Museum and the Galerie d'Orléans. It appears he knew the Louvre well, that he visited it regularly and that, once inside, he admired not only its masterpieces but also the paintings of lesser stature. His artistic culture, however, would primarily have consisted — apart from the works he had seen in said museums— of photographs, engravings and copies of masterpieces from the history of art, which were reproduced in books of engravings. His artistic culture, although rich, is that of a nineteenth-century individual, with all the limitations that entails. It is for this very reason that the virtual dimensions of his imaginary museum are restricted: his museum is bounded by the list of known artists in the cultural environment of mid-nineteenth-century Paris.

Baudelaire's imaginary museum is reflected in his famous poem 'The Lighthouses', from his anthology *The Flowers of Evil*, along with the musings he recorded in his writings as an art critic (above all in the Salons). Although explicit references to the concept of the museum are scarce, his texts reveal a specific conception of the imaginary museum. 'The Lighthouses' describes the specific expression of what Baudelaire considered the Olympus of artistic creation. The poem's first eight quartets extol the merits of a number of artists: Rubens, Leonardo da Vinci, Rembrandt, Michelangelo, Puget, Watteau, Goya and Delacroix. As can be seen in the following fragment dedicated to Rubens, each quartet describes, rather than a specific work, the abstraction of the qualities that make the artist worthy of consideration as a 'lighthouse' in the history of art, through the use of 'powerful poetic images, containing the quintessence of the corresponding plastic artist's body of work'<sup>34</sup>; 'Rubens, river of oblivion, garden of sloth,/cushion of naked flesh of no

30. Le Corbusier wondered, throughout his life, how to create a functional museum that would respond to the necessities of the modern world. In his project for a *Musée des artistes vivants* (1931) the architect outlined what he would later develop as the 'Museum of unlimited growth'. The sketch of this hypothetical museum was described by Le Corbusier himself as 'the image of an idea serenely born'. (BOLAÑOS, María (ed.): *La memoria del mundo. Cien años de museología (1900–2000)*. Gijón, Trea, 2002, pp. 132–135, particularly p. 132).

31. The architect Auguste Perret asked, in 1929, what the modern museum should be, and in response outlined a key idea: 'a building that is at once a site of delight and festivity and a place of study'. (*Idem*, pp. 79–83, especially p. 80).

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

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

34. MARTINOVSKI, Vladimir: *op. cit.*, p. 37. (Author's translation).

use to love/ but where life comes and goes and trembles without repose,/ as the air in the heavens and the water in the sea<sup>35</sup>.

Some decades later, in the early twentieth century, the avant-garde movements would react against aesthetic tradition, proposing new artistic forms and stridently rejecting the physical museum — but also, implicitly, the concept of the imaginary museum as a repository of western memory. One of the museum's most violent detractors was Futurism, founded by Marinetti and his 'Futurist Manifesto' published in *Le Figaro* in 1909. For Marinetti and the Futurists, the museum was a cemetery, an inert space containing only cadavers, a battlefield 'of painters and sculptors, destroying one another with lines and brushstrokes in the same museum'<sup>36</sup>. For Marinetti, the useless admiration of the past was tantamount to 'spilling our sensitivity into a funerary urn, rather than launching it forward with violent gestures of creation and action'<sup>37</sup>. Futurism rejected the museum, being a symbol of tradition, as it did the library and the academy. This was only to be expected, as the Futurist movement was based on the exaltation of the modern world, of speed and the machine. The museum had no future in Futurism, as every work became a thing of the past the second it became part of a museum. Marinetti's imaginary museum is a burnt, flooded place, laid entirely to waste.

A similar point of view to Marinetti's, although less violent, is found in the basis of Paul Valéry's theory concerning museums. For him, it represented a 'community of dead visions'<sup>38</sup>, an absurd gathering of 'incompatible units of pleasure'<sup>39</sup>. Valéry made no attempt to hide his negative opinion of the institution, his essay 'The Problem with Museums' beginning with the words 'I do not much care for museums'<sup>40</sup>. The author describes a visit to a certain museum, which is not specified but may well have been the Louvre, the paradigm of the French museum. The experience appears to have caused the poet genuine mental and physical discomfort, revealed by expressions such as the 'intolerable impression'<sup>41</sup> of the halls of sculpture, the 'holy horror'<sup>42</sup> that overcame him when he entered the halls of paintings or 'the sadness, the boredom, the admiration (...)'<sup>43</sup> that accompanied him during his explorations. To decontextualisation and juxtaposition, as reasons for the museum's failure in Valéry's eyes, we must add a third of equal importance: the museum would replace enjoyment with erudition. The museum's ambition, of cataloguing the entire artistic culture of a society, would destroy any possibility of pleasure.

Nevertheless, this accumulation of artworks in the museum, plucked from their original setting, makes their survival possible. With the Roman Empire vanished, and the worship of its gods forgotten, the museum prevents the disappearance

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

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

37. *Idem*, pp. 132–133.

38. VALÉRY, Paul: *op. cit.*, p. 138.

39. *Idem*, p. 139.

40. *Idem*, p. 137.

41. *Ibidem*.

42. *Ibidem*.

43. *Idem*, p. 138.

of the sculptures of Venus, Mercury and Baco, transformed into works of art by means of the pedestal and the display case. If the physical museum possesses this capacity for salvation, how much more astounding is the power of the imaginary museum, which favours the conservation of humanity's artistic heritage thanks to the preservative abilities of memory —both collective and individual— and saves the works from the oblivion of time? As Malraux affirms, "The Imaginary Museum brings back the temple, the palace, the church and the garden that have been lost; yet it frees them from the necropolis"<sup>44</sup>. The possibilities of the imaginary museum are even more important when we consider its lack of limits: alongside the physical museum, which is by definition partial —given that it gathers only a fraction of humanity's art— the imaginary museum has the capacity to encompass it all.

The imaginary museum takes various forms; some belong to the arena of memory, but others possess a physical dimension. The theme of the imaginary museum as a repertoire for works of art, beyond theoretical constructs, is manifest in real experiments such as Marcel Duchamp's *boîtes-en-valise*<sup>45</sup>. Concerned with the preservation of his works, between 1936 and 1968 Duchamp developed various versions of a portable museum containing reproductions of his own creations, including copies of his paintings and miniatures of his sculptures and *readymades*, such as the *Fountain*. It seems the creation of this portable museum came to obsess Duchamp, who created no less than 312 versions: the first twenty-four were made by Duchamp himself and contained an original work (colourised black and white reproductions), while the remainder, collected in successive series, were the work of a variety of assistants.

Duchamp's *imaginary museum* is unusual in that it comprises, rather than an assembly of works by other creators, those of his own hand, in an exercise of auto-reflection that can be seen as a form of *readymade* containing the essence of his artistic creation. In addition, the design represents a calling into question of the museum's protective role, which had been revealed as imperfect: let us not forget that the bombardments of the Second World War had endangered a large part of the European artistic heritage preserved in museums. It deals, finally, with questions of singularity and originality as universal artistic values: the *boîte-en-valise* is not a unique object —given that there are more than three hundred examples— nor an original one —as the majority of examples consist of reproductions— but it is an artistic object all the same. This multiplicity of aspects makes the *boîte-en-valise* a complex and multifaceted phenomenon, an evocative reflection on the conservation of works of art and the role of memory.

Evidently, imaginary museums have also evolved over time, not only as a result of the progress of the museum itself, but also thanks to the many possibilities offered by the development of disciplines such as photography. As Malraux puts it:

---

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

45. The phenomenon of the *boîte-en-valise* has been analysed in detail by Ecke Bonk (BONK, ECKE: *Marcel Duchamp: The Portable Museum*. London, Thames and Hudson, 1989).

Today, a student has colour reproductions of most masterpieces at his disposal, and can discover countless secondary paintings, the ancient arts, Indian and Chinese sculptures, Roman frescoes, and the primitive and popular arts. How many statues were reproduced in 1850? One could visit certain rooms of the Louvre, which one recalled as best one could; we now have available to us more significant works, to supplement the failures of our memory, than could be held by the greatest museum<sup>46</sup>.

Photography, in parallel with the expansion of the imaginary museum —thanks to the opportunities for diffusion that it creates— has driven a change in scale of the artworks in our personal museums, thanks in no small measure to art books. In this medium, the size of an image depends on subjective criteria (its importance in the history of art, the editor's personal tastes and the restrictions of the space) and do not always reflect their real dimensions: 'In an album, in an art book, the majority of pieces are reproduced in the same format; (...) Works lose their scale'<sup>47</sup>. Photography allowed the variation in size of paintings and sculptures, which we imagine as larger or smaller than they are in reality: who has not been surprised by the diminutive proportions of the *Giaconda* in the Louvre, or the enormous scale of *A Burial at Ornans* in the Musée d'Orsay, after having seen them reproduced time and time again in books? In contrast, stamps, coins and miniatures are enlarged in reproductions, to the point of creating 'true fictitious arts', in Malraux's words<sup>48</sup>, objects that photographic enlargement allows us to apprehend in great detail. A considerable proportion of the works that make up our imaginary museum possess dimensions, in our memory, that differ from reality, a loss of scale that is nothing more than a secondary effect of the diffusion of art through photography.

The scope of the diffusion of works of art —and, by extension, of our imaginary museum— increased enormously in the late twentieth century with the arrival of the Internet, which has permitted direct and effectively unlimited access to art from any corner of the world. In the words of Simón Marchán, 'in our times the borders of the imaginary museum have stretched to almost unimaginable limits relative to those glimpsed by historicism or the lucid premonitions of A. Malraux'<sup>49</sup>. Physical distances no longer exist: everything is available in a single click. We are even able to wander the halls of certain museums as if we were actually there. The contemplation of works of art on the Internet cannot replace the pleasure obtained from a first-hand viewing, but does permit the destruction of barriers in the creation of the imaginary museum. In the same way as photography enabled the democratisation of art in the twentieth century, as a 'medium of diffusion destined to bring to light the indisputable masterpieces for those who could not permit themselves the engraving'<sup>50</sup>, the Internet has multiplied the worldwide collection of works of art beyond measure, compiling a catalogue in constant expansion.

---

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

47. *Idem*, p. 96.

48. *Ibidem*.

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

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

New technologies and the development of the virtual have enabled new forms of understanding the concept of the museum, which modify the individual's relationship with the work of art and enrich the perspectives of the imaginary museum. With the help of computers, smartphones and tablets as intermediaries, many museums now offer virtual visits, designed not as a substitute for the real experience (direct contact with the work continues to be —for now— irreplaceable) but as a prior or posterior complement to the visit. Similarly, ever-increasing numbers of museums have an active presence on the Internet, through their own websites —which often act as mission statements or introductory letters for the museum— and social networks. There are many variants of the cyber-museum, which Bernard Deloche defines as 'a digitised museum, in the form of a CD-ROM or website, which supplements or completes the institutional museum'<sup>51</sup>. The possibilities offered by the technological age surpass this notion of the cyber-museum, in reality encompassing any process that implies the act of exhibition — a critical word, according to Deloche, in the definition of the true virtual museum:

The virtual museum exists and, it must be stressed, has nothing to do with a technological wonder as such, but, instead, a virtual extension of today's museum (...). We can surely say that we are in a 'virtual museum' anywhere we encounter a process of exhibiting images. Storing and displaying images can be achieved in many ways, and to diverse ends: the traditional photo album, the projection of slides, etcetera. We need not ask, therefore, when and how the virtual museum was built —or even whether it is necessary to build it or simply to imagine it— as it already exists<sup>52</sup>.

## 5. IN CONCLUSION

The museum is by no means a neutral environment, but the stage for a series of metamorphoses and transformations driven by its own conceptual definition as a juxtaposed assembly of diverse artistic manifestations transplanted from their original locations. This process of decontextualisation makes the museum a 'space in which narratives of history and of culture are created and disseminated, (...) a means to etch into the public consciousness the role played, and position held, by art'<sup>53</sup>. The nature of the works of art, decontextualised and juxtaposed, is affected by a process of 'resemanticisation' occasioned by the exhibitory act itself. This is especially evident in the case of devotional objects, which lose their function on their relocation to the museum: being vehicles for the communion between the faithful and divinity, they come to represent testaments to past civilisations that the western world holds as integral to the construction of its cultural identity.

---

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

52. *Idem*, p. 188.

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



These transformations are not only relevant as generators of novel values in relation to the work of art, but also make important contributions to the definition of the collective memory. This is evidenced by the manifold meditations of artists, theorists and literates on the museum as a setting for metamorphosis, which have accompanied the growth of the institution since its creation as a public space in the eighteenth century. Often critical of—but never indifferent to—the museum’s role in the modern world, the reflections of the various authors referenced here highlight the museum’s importance as an institution of the western world and its role in the construction of our collective culture. Behind the most radical and belligerent positions (such as the call for the museum’s destruction by avant-garde movements like Futurism), can be seen a criticism of the more negative aspects of an entity too often anchored by tradition, obsolete and incapable of adapting to changing times, an image from which today’s museums strive to free themselves, opting to remodel themselves as more active organisms, better connected to society.

Alongside the traditional museum, understood as a building housing a collection, recent decades have witnessed the birth of other varieties of museum beyond physical limits: the imaginary and imagined museum, the cyber-museum and the virtual museum all represent new ways to understand the museum as a space within memory, an inexhaustible experience composed of the individual and collective visual legacy of contemporary society. This is possible through the works of art conserved in museums but also (and primarily) thanks to the possibilities offered by the development of photography and the Internet, which have increased access to artistic manifestations to unimaginable limits, abolishing physical distances to an extent that Malraux could not have hoped to foresee when he composed his *Imaginary Museum*. In the current era of the image, the traditional concept of the museum falls apart: it can no longer be defined as a receptacle of masterpieces created by man, but rather as an unlimited repository of the collective and individual memory of humankind, as ‘the expression of a human adventure, the enormous range of invented forms’<sup>54</sup>, in Malraux’s words.

---

54. MALRAUX, André: *Le musée imaginaire de la sculpture...* p. 17. (Author’s translation).

## BIBLIOGRAPHY

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

# FAME AND PRESTIGE: NECESSARY AND DECISIVE ACCOMPLICES IN THE CASE OF HILMA AF KLINT

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

Vicenç Furió<sup>1</sup>

Received: 28/6/2013 · Approved: 31/10/2013

<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.1.2013.8462>

### Abstract

This article examines Swedish artist Hilma af Klint's problematic status as a pioneer of abstract art. Her case allows us to reflect, simultaneously, upon two types of contacts crucial to the process by which artists achieved recognition in the twentieth century: on the one hand, their network of personal contacts, and, on the other, their network of institutional contacts such as museums. The basis of this study is the difference in the positions adopted by the MoMA, in the exhibition *Inventing abstraction, 1910–1925*, and Stockholm's Moderna Museet, in the display *Hilma af Klint: A Pioneer of Abstraction*. Studying the positions of her proponents and detractors leads to the conclusion that, thus far, Hilma af Klint has had the accomplices *necessary* for her work to be exhibited, to achieve recognition and even, within the art world, to enjoy a degree of fame. It remains to be seen —and sociological analysis suggests a negative outcome in the short term— whether she will, in future, have sufficiently *decisive* accomplices to earn the prestige of being widely considered as a pioneer of abstract art.

### Keywords

Hilma af Klint; fame; recognition; reputation; sociology of art; museums; MoMA; Moderna Museet Stockholm

### Resumen

Este artículo examina el problemático reconocimiento como pionera del arte abstracto de la artista sueca Hilma af Klint. Su caso permite reflexionar simultáneamente sobre dos tipos de contactos importantes en el proceso de reconocimiento del artista del siglo xx. Por un lado, la red de contactos personales, y, por el otro, la red de contactos institucionales como son los museos. El punto de partida son

---

1. Faculty Member, Art History, University of Barcelona ([furio@ub.edu](mailto:furio@ub.edu)).

las diferentes posiciones mantenidas por el MoMA en la exposición *Inventing abstraction, 1910–1925*, y por el Moderna Museet de Estocolmo en la muestra *Hilma af Klint: a Pioneer of Abstraction*. El estudio de las posiciones de defensores y detractores permite concluir que, hasta ahora, Hilma af Klint ha tenido los cómplices *necesarios* para que su obra sea expuesta, conocida e incluso, dentro del mundo del arte, hasta cierto punto famosa. Está por ver, y el análisis sociológico sugiere a corto plazo resultados negativos, si en el futuro consigue los cómplices *decisivos* para obtener el prestigio de ser considerada mayoritariamente como una pionera del arte abstracto.

### Palabras clave

Hilma af Klint; fama; reconocimiento; reputación; sociología del arte; museos; MoMA; Moderna Museet de Estocolmo

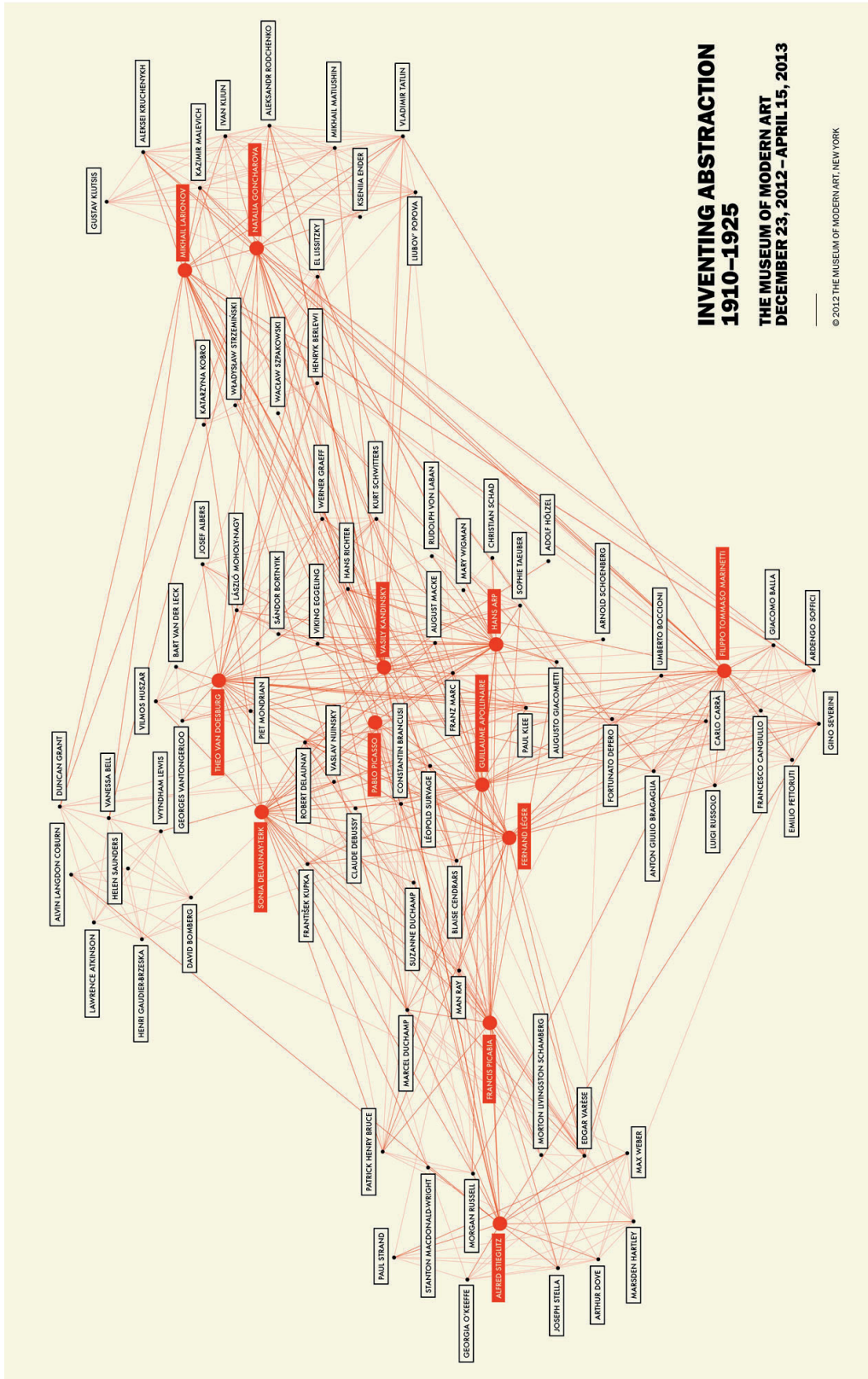


FIGURE 1. DIAGRAM IN THE EXHIBITION INVENTING ABSTRACTION, 1910-1925. HOW A RADICAL IDEA CHANGED MODERN ART, MOMA, 2012

**ALTHOUGH THE PRINCIPAL CASE STUDY** in this article revolves around the evaluation of Swedish artist Hilma af Klint's work, a more general objective is to draw attention to one of the elements that shape the processes of recognition in the visual arts, and whose role is rarely highlighted to a sufficient degree: the influence of personal contacts and networks of institutional contacts. 'Agents', 'processes', 'politics', 'tastes' and 'market' are some of the terms used by theories developed to explain artists' success or establishment, or indeed their descent into obscurity<sup>2</sup>. These are useful terms, which point to specific realities or spheres of social action, but their use may also sidestep the identification of their protagonists.

In one of my studies into artistic recognition, I emphasised how an adequate network of contacts is, in this context, a fundamental factor, both for explaining the initial phase of an artist's recognition and for understanding those moments in which their name, and the appreciation of their work, are disseminated at a higher level:

Fledgling artists tend to seek the support of other, more renowned practitioners to obtain their approval and attempt to penetrate their circle. On arriving in Paris in 1920, Joan Miró visited Picasso. Salvador Dalí did the same on his first journey to the French capital in 1926, and three years later, through Miró, came into contact with surrealist circles. Some of the recognition achieved by various Catalan artists less famous than the aforementioned is due precisely to their relationships with them. Examples might include Apel·les Fenosa, who enjoyed the support of Picasso, or Àngel Planells, to whom Dalí lent his assistance. The increase in recognition and appreciation of the work of the ceramicist Josep Llorens Artigas, from the 1950s onwards, is not independent of his collaboration with Joan Miró.<sup>3</sup>

These processes, of course, take shape through the interrelation of many factors, but there are always some that weigh more heavily than others. We can identify these, and can demonstrate that beneath terms like 'agents', 'institutions' and 'market' hide specific people, particular gallery owners and museums, and a network of contacts deserving of more detailed illumination.

Certain important exhibitions have, in fact, paid attention to this area in recent years. In the entrance to the exhibition *Inventing abstraction, 1910–1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*, unveiled in New York's MoMA in late 2012<sup>4</sup>, a large wall displayed a diagram clearly designed to attract visitors' attention (FIGURE 1). The diagram presented more than a hundred names of artists linked to abstract art

---

2. Two recent Spanish studies analysing the mechanisms through which art and artists are recognised are FURIÓ, Vicenç: *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*. Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona (Colección Memoria Artium), 2012—which reviews diverse articles concerning artists and works ranging from classical sculpture to modern art—and PEIST, Nuria: *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Madrid, Abada, 2012, based on the analysis of a group of avant-garde artists who became known between 1900 and 1960.

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

4. *Inventing abstraction, 1910–1925. How a Radical Idea Changed Modern Art* was commissioned by Leah Dickerman and took place in the MoMA between December 2012 and April 2013.

between 1910 and 1925, joined by lines representing the personal contacts between them. Highlighted in red were those artists with more than twenty-four documented connections, namely Kandinsky, Apollinaire, Picasso, Arp, Léger, Sonia Delaunay, Van Doesburg, Tristan Tzara, Picabia, Marinetti, Larionov, Goncharova and Alfred Stiegliz. On one hand, the diagram recalled and made reference to the famous visual scheme with which Alfred Barr had attempted to explain the evolution of the first modern art, a scheme reproduced in the exhibition catalogue of *Cubism and Abstract Art*, held in the MoMA in 1936<sup>5</sup>. On the other, the diagram owes a debt to more recent theories, such as those of the networks of intellectual connections studied by the American sociologist Randall Collins in his monumental *Sociology of Philosophies*<sup>6</sup>. With this graphical summary, those responsible for the exhibition at the MoMA hoped to highlight the idea —undoubtedly an accurate one— that abstraction was not simply the fruit of four geniuses working in isolation, but also of the relationships, communications and exchanges of ideas established between a numerous group of artists and intellectuals who worked concurrently in diverse fields, and often in considerably distant centres and countries.

One of the best-connected artists in the scheme is Picasso, who, curiously, never made abstract art, but sits in the centre of the diagram, from which we might deduce that he represented a key figure for the majority of artists of his day: artists who, despite their varied tendencies, all hoped to obtain his approval and support. We have already seen how Miró and Dalí, on arriving in Paris, went to visit Picasso.

Monarchs and popes, nobles, influential artists and humanists, and the *staff* who oversaw the art academies were, in the past, the individuals responsible for building the reputations of artists. With the inception of modern art we must add art critics, art dealers and gallery owners, the collectors of this new art and, in a secondary phase, the directors of major museums, the authors of landmark monographs and the exhibition curators and organisers. Certain names are widely known, such as Henry Kahnweiler and Gertrude Stein, who supported Picasso; Leo Castelli, the main champion of Jaspers Johns and other practitioners of pop art; and the collector Charles Saatchi, whose name immediately evokes Damien Hirst and the Young British Artists. Nevertheless, only a minority of these have acquired any real visibility, when we consider that all of the twentieth-century artists who achieved widespread recognition had the support of agents and institutions, without whom it is doubtful they would ever have enjoyed such success.

When focusing on the art of the twentieth century, it is the art dealers and gallery owners who are the best-known agents. I have cited some of the names that flourished at the beginning of the century and during pop art's peak in the 1960s. Curiously, however, the names of the gallery owners who contributed to

---

5. The exhibition *Cubism and Abstract Art*, organised by Alfred H. Barr, was held in the MoMA in the months of March and April of 1936. Barr's diagram was reproduced on the catalogue's jacket. In the catalogue *Inventing Abstraction* is a study of this diagram: Glenn D. Lowry, 'Abstraction in 1936: Barr's Diagrams', p. 359–363.

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

the recognition of internationally renowned artists between the two World Wars have achieved far less visibility.

Edward Hopper did not achieve his first commercial and critical success until forty-two years of age. When he did so, it was with an exhibition of watercolours held in 1924 in the Rehn Gallery. This would be the gallery that represented the artist for the rest of his life. It is difficult, therefore, not to credit the gallery owner Frank Rehn with some responsibility for Hopper's subsequent reputation. It was Rehn who sold the painting *House by the Railroad* to the collector Stephen Clark, who in 1930 donated it in turn to the Museum of Modern Art, where it became the first painting to form part of the museum's permanent collection. Hopper's acknowledgement as an important American painter took place in the early 1930s<sup>7</sup>.

Salvador Dalí became internationally established between the late 1930s and early 1940s, the gallery owner Julien Lévy playing a key part in this process. It was Lévy who aided Dalí's entry into the United States, and who organised his first private exhibition there in 1933, followed by five more until 1941. The mounting of the 'Sueño de Venus', for the New York World's Fair held in 1939, was also promoted by Lévy, as was the design of the showcases the following year<sup>8</sup>.

As for collectors, we once more find only a handful of recognisable names, like those of Gertrude Stein in the early twentieth century or Charles Saatchi at the start of the twenty-first. Marcel Duchamp never had dealers or an organised market for his works, but he did have Louis and Walter Arensberg, a pair of collectors always attentive to his output, allowing him to work in freedom without needing to concern himself with the demands and vagaries of the art market<sup>9</sup>. From their first meeting with the artist, the Arensbergs were devoted patrons of Duchamp, explaining his ability to remain strategically distant from the market. What was once their collection of Duchamp's works, in fact, is today found in the Philadelphia Museum of Art, said institution owning the world's most comprehensive collection of Duchamp's art. One particular name stands out among the collectors who, between them, acquired a large part of Constantin Brancusi's body of work: the American lawyer, John Quinn. On Quinn's death, his collection of Brancusi's numbered twenty-nine works: a collection that, in 1926, encountered a distinct lack of buyers, eventually being acquired by none other than Marcel Duchamp, who thereby established himself as a dealer-cum-collector of his friend's work.

While from 1933 until the early 1940s Dalí's work was successfully promoted by Julien Lévy's gallery, his two key collectors were, firstly, the English patron Edward James and, from the 1940s, the married couple of Reynolds and Eleanor Morse. The Morses were assiduous buyers of Dalí's work until his death, and his greatest collectors, to the extent that in 1971 they founded Cleveland's Dalí Museum with their collection, later relocated to Saint Petersburg (Florida). Without Edward James,

7. *Edward Hopper*, Catalogue of the exhibition held in the Museo Thyssen, Madrid, 2012, p. 62. For more information see LEVIN, Gail: *Edward Hooper. An Intimate Biography*. New York, Rizzoli, 2007, pp. 185–187 and 227ff.

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

9. For the role of the Arensbergs, collectors of Duchamp, and John Quinn, Brancusi's foremost collector, see PEIST, Nuria: *op. cit.*, pp. 111–118.



Julien Lévy and the Morses, who knows whether the work of this artist from Empordá would have achieved the fame it enjoys today<sup>10</sup>?

Any mention of Dali's success naturally implies a consideration of Gala, yet Gala is not the only romantic partner to play a prominent role in an artist's recognition. A complete study of this topic would yield a great many examples. The individual who provided Frida Kahlo with the majority of her contacts —contacts that enabled her to achieve substantial visibility in the art world of the late 1930s and throughout the 1940s— was her husband, Diego Rivera; nor is it idle speculation to ask what Jackson Pollock might have achieved without the support of his wife, Lee Strasberg, also an artist, who sacrificed her painting career for his sake while they were together. Louise Bourgeois acquired her international recognition thanks to the impulse of feminism throughout the 1970s and the retrospective dedicated to her by the MoMA in 1982. In her early career, however, it was her husband who supported her and introduced her to New York's art scene: the art historian and exhibition organiser, Robert Goldwater. Eva Hesse acknowledges that when she met her future husband, the sculptor Tom Doyle, she was seeking the influence of an individual more artistically mature than herself, and it was in fact he who put Eva in contact with the relevant network of artists of the day<sup>11</sup>. Bill Viola's current recognition and renown owes much to the work of his wife, Kira Perov, also an artist, but above all a curator, cultural manager and his official representative. Kira has managed the Bill Viola Studio since 1978<sup>12</sup>. The posthumous fame of certain artists also owes a great deal to their partner's or family's efforts towards diffusion. Following the death of Robert Smithson, his wife, the artist Nancy Holt, organised his archive and took charge of the publication of his writings<sup>13</sup>, which made it possible for Smithson's work to be studied by authors such as Rosalind Krauss and Craig Owens, in the 1970s and 1980s, and advanced as a paragon of post-modernism.

From the 1960s, the modern curator entered the art world in force, organising countless exhibitions and fairs, Harald Szeemann being among the most famous names. Less well-known, however, is David Ross, the first major exhibitor of video art, and director of a number of American museums. He organised Bill Viola's first solo exhibition, and also his first major retrospective, in the Whitney, *Bill Viola: a 25-Year Survey*<sup>14</sup>. David Ross, along with the artist's wife, Kira Perov, have been two supporters of unquestionable importance in the career of today's most famous video artist. The key individual when considering the bibliography on Richard Estes is John Artur. In the first ten years of his career, Estes had his photorealistic work displayed in important museums and collections, and in this sense his painting enjoyed a certain international diffusion within the market circuit. However, in the

10. GIBSON, Ian: *op. cit.*, 422ff. and 532ff.

11. See PEIST, Nuria: *op. cit.*, pp. 256–257.

12. A brief biographical outline of Kira Perov can be found on Bill Viola's official website: <http://www.billviola.com/biograph.htm>. Her biography, in fact, is found in the same entry that features Viola's own biography. From time to time, she is interviewed about her husband's video artworks concerning questions of technique and arrangement. See [http://www.eai.org/resourceguide/preservation/installation/interview\\_perov.html](http://www.eai.org/resourceguide/preservation/installation/interview_perov.html)

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

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

decade of 1968 to 1978, no articles of consequence were published about his work, only sporadic reviews<sup>15</sup>. From 1978, this began to change. This date marked the start of his solo travelling exhibitions, his appearance in catalogue introductions and the monographs tackling his painting and graphical work. The principal curator and author of the bulk of these exhibitions and texts was the painter John Artur. Until the close of the 1990s, the predominance of his name in the bibliography dedicated to Richard Estes is readily apparent<sup>16</sup>, as is the scant importance assigned to Estes' work, and to photorealism in general, in some of the more recent books, written by prestigious authors, that summarise the history of twentieth century art<sup>17</sup>.

Decades before the figure of the curator or organiser of exhibitions was institutionalised, Homer Saint-Gaudens (1880–1958) already played a very similar role. The director of Pittsburgh's Carnegie Institute from 1922, he and Mrs. Margaret Palmer, his representative in Spain, were key figures in the recognition achieved in the United States by Hermen Anglada Camarasa, Marià Andreu and Joan Junyer, to name but a few. By 1910, Anglada Camarasa was already a renowned artist in many European countries, but it was Gaudens who encouraged her participation in a collective exhibition at the Carnegie in Pittsburgh, allowing the Catalan artist to make contact with representatives of the Van Dyck Galleries, who organised various exhibits for her in several American cities, as a result of which her fame spread also throughout the United States<sup>18</sup>. Joan Junyer met Homer Saint-Gaudens in Paris, who suggested he enter the competition for 1929's Carnegie Prize. Junyer ended up taking second place, but through the competition acquired valuable contacts allowing him to exhibit in various American cities in the 1930s. In 1945, works by Junyer related to the world of dance came to be exhibited in the MoMA itself<sup>19</sup>. From 1929 to 1939 Marià Andreu took part in the Carnegie Institute's contests, winning prizes on two occasions<sup>20</sup>. At the time, meeting Homer Saint-Gaudens and Margaret Palmer, and participating in the exhibitions organised by the Carnegie

15. ARTHUR, John & ESTES, Richard: 'Una conversación', in *Richard Estes*. Exhibition catalogue, Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, 2007, p. 44.

16. Some examples of the texts John Artur has dedicated to Estes: *Richard Estes: The Urban Landscape, 1978–79* (Museum of Fine Art of Boston, Toledo, Kansas City and Washington DC); *Richard Estes: A Decade*, Adam Stone Gallery, New York, 1983; *Richard Estes 1990*, 1990 (Museum of Art of Tokyo, Osaka and Hiroshima); *Richard Estes: The Complete Prints*, American Federation of Arts of New York, 1992 (travelling exhibition through various American museums between 1992 and 1995). In the catalogue from the exhibition of the artist's work held in Madrid's Museo Thyssen-Bornemisza in 2007, cited in the previous note, John Artur's presence can still be felt: two of the articles in the catalogue are his.

17. He is not cited, for example, in the 700 page volume of FOSTER, H., KRAUSS, R., BOIS, Y.A. & BUCHLOCH, B.: *Arte desde 1900*. Barcelona, Akal, 2006 (2004). It is significant, in the contrasts of recognition evident in Estes' case, that John Artur is a painter, curator and advisor for private collections, galleries and museums, rather than an academic author who counts among the illustrious names of the critics and historians of contemporary art.

18. FONTBONA, Francesc & MIRALLES, Francesc: *Anglada-Camarasa*. Barcelona, Polígrafa, 1981, pp. 172ff., and FONTBONA, Francesc: 'La fama de Anglada-Camarasa', in *Anglada Camarasa (1871–1959)*. Fundació Mapfre, 2002, pp. 13–27.

19. GARCÍA, Josep Miquel & DURÁN, Fina: *Joan Junyer*. Barcelona, Ed. Mediterrànea, 2004, pp. 32ff. and 80–86.

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

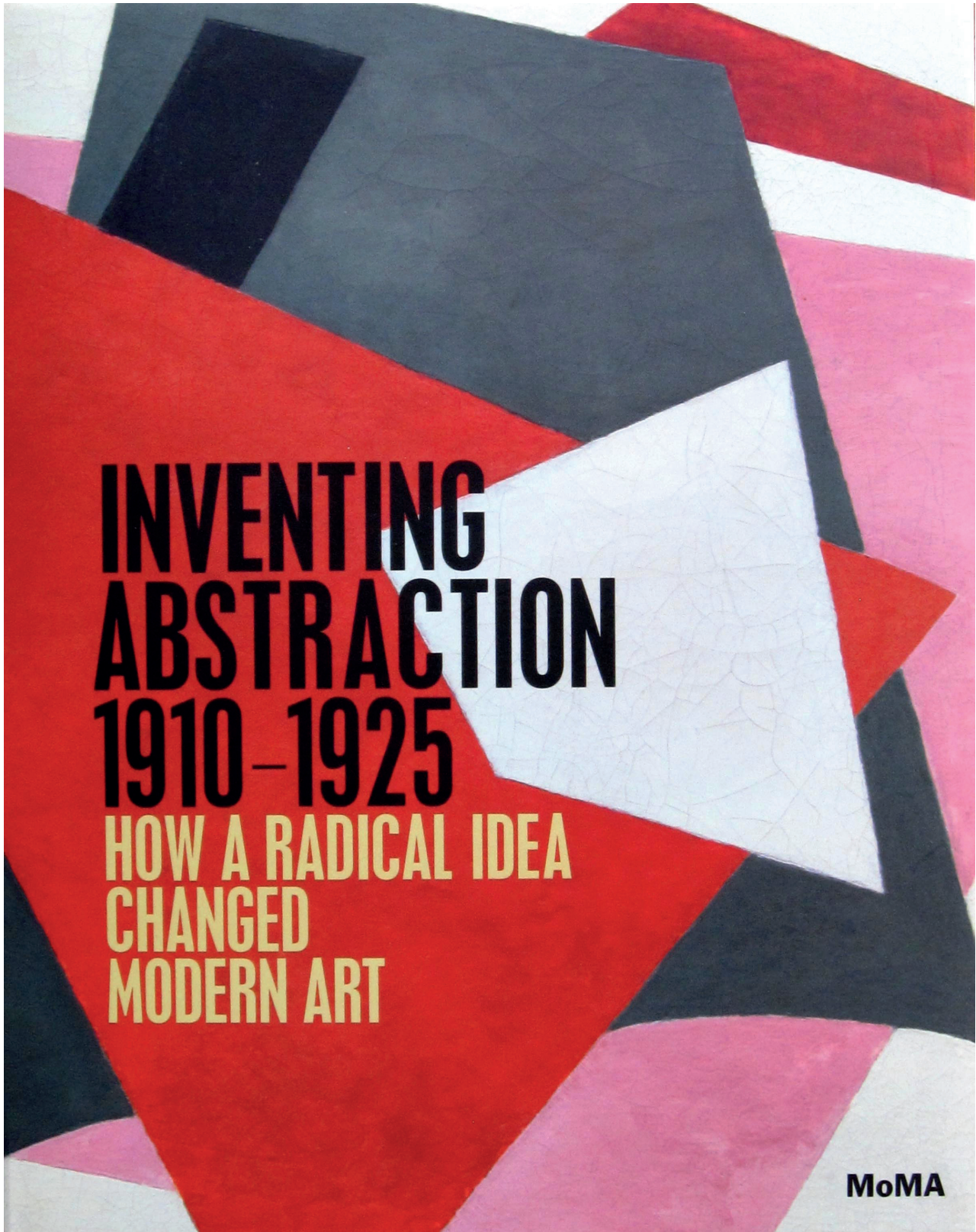


FIGURE 2. COVER OF THE CATALOGUE *INVENTING ABSTRACTION, 1910-1925* MoMA, 2012.

Institute, was one of the main channels available to Spanish artists for securing recognition in the United States<sup>21</sup>.

Thus far I have referred to dealers, collectors, curators, the artists themselves and, on occasion, their partners, as accomplices in the success enjoyed by many creators. I will now focus in more detail on the case of Hilma af Klint, for whom this article is named, as this will permit us to simultaneously consider two types of contacts crucial to the process of recognition of artists in the twentieth century. On one hand, these artists' networks of personal contacts, and on the other, their institutional contacts — in a word, museums. I refer the reader once more to the interesting diagram (see FIGURE 1) displayed at the entrance to the exhibition, cited earlier, *Inventing abstraction, 1910–1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*, held at the MoMA<sup>22</sup>. I will now refer to this important exhibition and its catalogue (FIGURE 2), and to the fact that neither the display nor the volume of studies published for the occasion cite the Swedish artist Hilma af Klint, an artist who, in contrast, is championed as a pioneer of the abstract in another exhibition, entitled *Hilma af Klint: A Pioneer of Abstraction*, held at almost the same time in Stockholm's Moderna Museet (FIGURE 3)<sup>23</sup>.

The MoMA's exhibition of the roots of abstraction highlights Picasso's role and preserves Kandinsky's well-established position, alongside other pioneers of the movement such as František Kupka, Francis Picabia and Robert and Sonia Delaunay. Another of the display's strong points is the highly relevant role it attributes to Guillaume Apollinaire, for providing the phenomenon with a new name to distinguish it from Cubism and for his defence of ground-breaking approaches. Finally, the exhibition also distances itself from the view of abstract art (and painting in particular) as a process consisting of little more than an internal purification of the medium, as if it were an isolated language, highlighting instead the mixed nature it shares with other media such as music, poetry, photography and dance. Abstraction was an innovation shared by different artists in diverse creative fields.

Yet in this magnificent exhibition, and in the catalogue that accompanied it, one name is absent: that of the Swedish artist Hilma af Klint. It is surprising, and even intriguing, that an exhibition which aims to pontificate on the beginnings of abstraction makes not the slightest mention of af Klint. This could reflect the impossibility of offering a complete vision, an all-encompassing account, but could also be a deliberate exclusion. Recent events surrounding Hilma af Klint's work are most interesting, especially when observed from a sociological viewpoint attentive to the mechanics of establishing artistic recognition, the precise viewpoint that justifies my analysis of this case. Hilma af Klint (1862–1944) was a painter of landscapes and portraits in the late nineteenth and early twentieth century (FIGURE 4). She also, however, created a separate class of paintings, decidedly different,

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

22. Exhibition and catalogue cited in note 3.

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



FIGURE 3. COVER OF THE CATALOGUE *HILMA AF KLINT: A PIONEER OF ABSTRACTION* Moderna Museet, Stockholm, 2013.

composed of circles, ovals and spirals, which portrayed forces from beyond that she claimed she, as a medium, could perceive, in addition to making reference to ideas based on Theosophy and other variously esoteric tendencies. Af Klint, however, chose not to display these works to the public, and stipulated in her will that they were not to be exhibited until twenty years after her death. Yet in reality, the bulk of this secret production was only made public very recently, the paintings being exhibited for the first time in the spring of 2013, in a major exhibition dedicated to the artist by Stockholm's Moderna Museet, organised by Iris Müller-Westermann. It would seem that prior to 1915 af Klint had already painted more than two hundred of these apparently abstract compositions (*apparently* because some of the designs seem to derive from and hint at organic and botanical elements, and because there are authors who doubt that her work represents abstract art in a strict sense), some of which she had created as early as 1906: in other words, before Kandinsky. I must add, as it is an important detail, that although the full magnitude of this work was only recently revealed, a number of her pieces had already been displayed in an exhibition held in 1986 in Los Angeles<sup>24</sup>, with specific works later appearing in distinguished exhibitions in Stockholm, Frankfurt, New York, London and Paris.

The two exhibitions, at the MoMA and the Moderna Museet in Stockholm, practically coincided in time (December 2012 to April 2013 in the case of the MoMA, and February to May 2013 in Stockholm). The key question, naturally, is whether the MoMA —whose power and influence in shaping the canon of modern art, despite being less than it was decades ago, continues to be considerable— was unable, or unwilling, to present af Klint's work, and for what reasons. I began to take an interest in this question in early April 2013, at which point my only sources were newspapers, in one of which it was claimed that the MoMA chose not to include Hilma af Klint's works in the exhibition due to the reticence of the organisers<sup>25</sup>. It is clear that, had they been included, this would have dramatically changed the story of abstract art's origins and those who were the true pioneers of this revolution.

As an art historian, it seems obvious to me that the case of Hilma af Klint must be studied to assess whether or not her work should be included in the exciting story of the invention of abstraction. If so, where, and how? If, on the other hand, the answer is negative, we must explain why. It is difficult to justify her exclusion based on her belief that she saw the spirit world, as there is ample documentation of the irrationalist roots, and the influence of spiritualism and other esoteric doctrines, in the first avant-gardes and in abstract art in particular. Alberto Luque, for example, in his book *Arte y esoterismo*, thoroughly documented the early avant-gardes' ideological links with occultism<sup>26</sup>.

Fundamental to any assessment of the MoMA's exclusion of Hilma af Klint's work is an understanding of the organisers' motives, which are mentioned in neither of the two catalogues. Certain reviews and newspaper articles hint at these

24. *The spiritual in art: Abstract painting, 1890–1985*, display organised by Maurice Tuchmann and Judi Freeman, Los Angeles County Museum of Art, 1986.

25. VICENTE, Àlex: 'La mujer que inventó la abstracción', *El País*, March 3<sup>rd</sup>, 2013.

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



FIGURA 4 HILMA AF KLINT IN HER STUDIO, C. 1895  
From Moderna Museet catalogue.

motives, but I wished to verify them through one of the agents directly involved, to which end I wrote to the one of the organisers of the exhibition in Stockholm. Jo Widoff kindly informed me that those responsible for the New York exhibition chose not to display Hilma's works as she had not formed part of the network of connections that was the exhibition's fundamental concept. Jo also indicated that, like myself, the Museet had been surprised to learn that Hilma had not even been cited in the MoMA's catalogue.

The MoMA's argument is interesting and deserving of discussion. Firstly, however, I believe it is fair to say that it would have been more honest for the MoMA to at least make some reference to Hilma, accompanied by their reasons for choosing not to include her. The result of this deliberate silence is that, today, Hilma af Klint simply goes unacknowledged by the New York museum in relation to the invention of abstraction: she does, however, enjoy this recognition on the part of the Moderna Museet in Stockholm.

The MoMA's explanation gives rise to a number of questions. One of these is whether the concept of an artist's voluntary avoidance of such networks, and their consequent exclusion from the dominant history of art, might be extrapolated to other artists. Here I refer not to those writers or painters who, in life, were unable to publish or to exhibit, or who attempted to do so and were denied, only achieving recognition posthumously. Of these, there exist countless examples. I speak, rather, of creators, above all in the field of visual arts, who chose to remain outside the artistic networks of their time, and who, despite their wishes and their absence from these networks, art history has incorporated *a posteriori* into those movements with which they refused to identify.

The second question to be resolved is whether Hilma af Klint was really so radically disconnected from her contemporaries who collaborated in the invention of abstraction. The catalogue of Stockholm's Moderna Museet states that af Klint twice made contact with Rudolf Steiner, in 1908 and 1920. In the first she invited him to her studio and, one assumes, showed him her work, but Steiner was critical of her activity as a medium, and it is claimed that this affected her in a deeply negative manner<sup>27</sup>. In any case, while Hilma af Klint's relationship with Theosophy and its leaders is well documented, there is no trace of any connection with artists working towards or in abstraction. Hilma af Klint is absent from the diagram that headlined the exhibition in the MoMA, but it seems this absence is warranted. Curiously, on searching the MoMA's catalogue for the names Steiner and Blavatsky, in the hopes of some allusion to the artist via the channel of Theosophy, it transpires that these, too, are missing, and not one chapter of the New York catalogue deals with the spiritualism and esotericism of the pioneers of abstract art. It appears, then, that it is precisely this problem that the MoMA marginalises or excludes<sup>28</sup>.

---

27. *Hilma af Klint. A pioneer...* pp. 41 and 50.

28. It is, in fact, a common tendency among art historians to look down on this relationship or consider it irrelevant. In a recent interview, Maurice Tuchman affirms that 'spiritual is still a very dirty word in the art world' (RACHLIN, Natalia: 'Giving a Swedish Pioneer of Abstraction Her Due', *The New York Times*, 29/04/2013). It would be interesting to identify the networks of museums and other sectors of the art world that have aligned themselves



Hilma af Klint's exclusion by both the MoMA and canonical art history is a fact that fits perfectly with one of the ideas argued by Nuria Peist in her book *El éxito en el arte moderno*<sup>29</sup>. According to the author, for a modern artist to become established it is essential that said artist has formed part of what she calls the initial artistic nucleus during the first phase of recognition: in other words, that they have acquired sufficient visibility in the network of relationships formed by artists, dealers, critics, collectors and similar agents. If the MoMA did indeed dismiss Hilma af Klint for not belonging to this initial network, this reinforces the truth behind the mechanisms of recognition and establishment advanced by Nuria Peist, albeit through an example of non-recognition. It would be interesting to compile, if they exist, other cases similar to that of the Swedish artist, to be able to complete or extend this theory. Perhaps Hilma af Klint will remain in the 'realms of consolation', as Gerard Mauger puts it. If this were the case, one might attempt to identify and analyse the agents, institutions, arguments and channels of diffusion of those who have fought for Hilma af Klint's recognition, but who, perhaps, are losing, or will lose, the battle.

If the diagram of contacts reproduced here went further, and added—in addition to the lines of communication between artists— museums' alliances and positions of power, one line, possibly a broken one, would connect the MoMA to the Moderna Museet in Stockholm. Such a diagram should also feature another indicator to show that the position the MoMA occupies, and its degree of power, are far beyond those of Stockholm's museum, and, as a result, that the New York account of events has many more spokespeople and greater diffusion.

In the MoMA's version of the birth of abstract art, Picasso and Apollinaire ascend in importance, Kandinsky maintains his position and Hilma af Klint is ignored. The Stockholm exhibition will travel to other European cities in 2013: firstly Berlin and later Malaga. Its visitors, then, will be able to evaluate whether its title, *Hilma af Klint: A pioneer of abstraction*, seems an accurate one, and, thereby, whether or not the MoMA's exhibition has deprived us of part of the story. Yet the public who visit exhibitions through cultural interest have far less weight in the construction of an artist's recognition and establishment than those agents and institutions who

---

with and against the early avant-gardes' links to occultism, as here too there are sociological conclusions to be drawn. The first exhibition deserving of mention is that of 1986 in the Los Angeles County Museum, *The spiritual in art: Abstract painting 1890–1985*, organised primarily by the aforementioned Maurice Tuchmann, which, we should recall, included the exhibition of works by Hilma af Klint. Another landmark exhibition concerning abstract art was that created in 1996 in the Guggenheim Museum, organised by Mark Rosenthal, *Abstraction in the Twentieth Century: Total Risk, Freedom, Discipline*, The Solomon R. Guggenheim, 1996. The exhibition and its catalogue aimed to depict the historical development of abstraction in its rich variety of forms, but Hilma af Klint is not cited in the chapter dedicated to 'the pioneers', nor indeed in any other, and references to Theosophy, Blavatsky and Steiner are minimal. In 2007, Bang Larsen considered that in recent years the theme of occultism had intensified in the world of art (BANG LARSEN, Lars: 'The other side', *Frieze*, No. 106, April 2007, pp. 114–119), a position also held by PASI, Marco: 'A gallery of changing gods: Contemporary art and the cultural fashion of the occult', CESNUR, 2010). Alberto Luque, however, doubts this supposed intensification (LUQUE, Alberto: 'Un dudoso reciente auge del esoterismo en el arte'. <http://konstelacio.blogspot.com.es/2013/06/un-dudoso-reciente-auge-del-esoterismo.html> consulted 03/06/2013). Luque also points out that between 1986 and 2013 the biography dedicated to Hilma af Klint has seen little growth, with hardly half a dozen studies not written in Swedish.

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

actively participate in these debates, especially when evaluations are made from dominant positions.

In my opinion, the acceptance of Hilma af Klint as a pioneer of abstract art and an artist of the first order, as well as evaluations that choose not to concede her this role, are opinions corresponding to the positions of power of museums and other implicated agents. A clear identification of the two parties —that is, which museums, exhibitions, organisers, art historians and critics are in favour and which against— would permit an advance in our comprehension of the two competing versions and in the analysis of the direction they have taken and might take in future. It is significant, for example, that the Hilma af Klint exhibition in Spain will take place in Málaga's Museo Picasso, and not the grand centre of twentieth-century art that is the Museo Reina Sofía. In all likelihood, the Moderna Museet in Stockholm and the Museo Picasso of Málaga have formed an alliance through shared interests and compatible positions in the network of modern art museums: interests and positions quite different to those of the MoMA or the Reina Sofía<sup>30</sup>.

Although this part of the article —the section dedicated to Hilma af Klint's recognition— is a *work in progress*, and although when published we will naturally have more information available than what we have thus far been able to employ, its sociological analysis allows us to make certain observations that, if correct, could become predictions. At this time, the museums scheduled to exhibit the Swedish artist's work in 2013 are not decisive institutions, not members of the upper echelons of the aforementioned museum network. We might expect, from a gender perspective, that support for Hilma af Klint and her art as pioneers of abstraction will increase<sup>31</sup>. As for the statement that the position of museums in the international network is a critical factor —and that this position and the struggles it implies tend to be concealed— I can provide a pair of observations to reinforce this

---

30. In very approximate terms, we might consider that, in the world of museums of modern and contemporary art, upon the pinnacle of power and influence sit the MoMA, London's Tate Modern and Paris' Centre Georges Pompidou. In this uppermost level, but not quite atop the peak, are the Guggenheim and the Whitney Museum of New York, the MOCA in Los Angeles, the Stedelijk Museum in Amsterdam and the Museo Reina Sofía in Madrid. Below these would sit a whole host of others: to cite a few, this group would include the Museu D'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Oporto's Museo de Arte Contemporaneo, the Van Abbemuseum in Eindhoven, the Museum van Hedendaagse Kunst in Antwerp, Basel's Museum für Gegenwartskunst, the Hamburguer Kunsthalle in Hamburg, the Moderna Galerija of Ljubljana or Stockholm's Moderna Museet, among others. This excludes the monographic museums dedicated to artists such as Picasso, Miró, Dalí and Tàpies, which to some extent occupy a league of their own, although they occasionally organise or collaborate in exhibitions not directly related to their core collections. What I wish to highlight here is that an exhibition organised by a museum like the Moderna Museet would be unlikely to be hosted in an institution of a higher level, but rather would tend to occupy institutions of an equivalent or lower level — provided, furthermore, that the artistic ideals promoted by its directors and other interested parties are, if not convergent, at least compatible. Within this network of strengths and positions, personal contacts between museum directors can also explain a great many actions.

31. It is premature to present statistics concerning this matter, but it currently appears to be primarily female art critics and historians who, in various journals, defend Hilma af Klint as a pioneer of abstraction. See HIGGIE, Jennifer: 'Hilma af Klint', *Frieze*, 155 (2013) (<https://www.frieze.com/issue/review/hilma-af-klint/>) [consulted 06/06/2013]; IVANOV, Alida: 'Hilma. Art History Revisited', *Art Territory*, 02/04/2013 ([http://www.artterritory.com/en/texts/reviews/2158-hilma\\_art\\_history\\_revisited/](http://www.artterritory.com/en/texts/reviews/2158-hilma_art_history_revisited/)) [consulted 06/06/2013]. RACHLIN, *op. cit.*, note 26 ([http://www.nytimes.com/2013/04/30/arts/artsspecial/Giving-a-Swedish-Pioneer-of-Abstract-Art-Her-Due.html?pagewanted=all&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2013/04/30/arts/artsspecial/Giving-a-Swedish-Pioneer-of-Abstract-Art-Her-Due.html?pagewanted=all&_r=0)) [consulted 06/06/2013]; Voss, Julia: 'The First Abstract Artist? (And It's Not Kandinsky)', *Tate Etc.*, 20/05/2013 (<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/first-abstract-artist-and-its-not-kandinsky>) [consulted 06/06/2013].

claim. The Stockholm museum's representative who confirmed the MoMA's reasons for dismissing Hilma af Klint chose not to respond when, in my subsequent email, I asked why, from the wealth of Spanish museums, Malaga's Museo Picasso was chosen to display Hilma af Klint's work in Spain. I directed the same question to the museum in Malaga. There I did obtain a response, but hardly a specific one, namely that the selection had been due to 'common interests'. This, then, was privileged information — perhaps because to reveal it would allow the precise identification of these common interests, and might also show that personal and institutional contacts are more decisive than they appear in the artistic recognition of both artists and museums.

My hypothesis, then, is that the battle for the acknowledgement and appreciation of Hilma af Klint's work has begun, and will no doubt continue through institutions and agents who occupy non-dominant or secondary positions in the current power structure of modern art. Here I should touch upon another agency of recognition: the art market. It is no small matter, in this context, that Hilma af Klint's work has thus far remained more or less outside the market: that is, through belonging in large part to a foundation, her work has not been purchased, to the best of our knowledge, by any major collectors or museums. In this sphere, too, the Swedish artist's work has failed to circulate at the highest levels. Returning to the topic of museums, I was finishing this article when I discovered an addition to the circuit of museums that would exhibit af Klint's work, in this case in 2014: Denmark's Louisiana Museum of Modern Art, situated in the north of the country, in the region of Zealand. I believe this fact is coherent with the model expounded here (observe the sequence of institutions: Stockholm's Moderna Museet, Berlin's Hamburger Bahnhof, Málaga's Museo Picasso and Denmark's Louisiana Museum). I also recently became aware —recall the contemporary nature of many of the topics I am tackling here— that works by Hilma af Klint would be displayed at the Biennale in Venice, from June to September of 2013. Venice's Biennale is, of course, a key event in the world of contemporary art, leading me to wonder whether my hypothesis might collapse. It appears, however, that the inclusion of five of af Klint's works in a pavilion of the Biennale was unrelated to any recognition of her role as a pioneer of abstraction. The Biennale's curator, Massimiliano Gioni, described the motives for her selection in the following manner:

This year's Biennale poses questions about how dreams and visions are represented: ultimately, it is an exhibition of the kingdom of the invisible and the territories of the imagination. In this field of work, Hilma af Klint is entirely fundamental as the starting point for an investigation into the many ways in which images have been used to organise the knowledge of our experience of the world.<sup>32</sup>

In other words, although a top-level platform is exhibiting five works by Hilma af Klint, it is doing so for motives of lesser import: because they fit into the theme

---

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

of 'how dreams and visions are represented', 'of the kingdom of the invisible and the territories of the imagination'. Note how the organiser Massimiliano Gioni highlights that it is *in this field of work* that the Swedish artist's output is fundamental<sup>33</sup>. Even on the web page of Málaga's Museo Picasso, the exhibition (which will doubtless attract headlines and visitors) is announced with a prominent statement that the Swedish artist's work belongs 'to the framework of Nordic mysticism' and later adds, in a conditional manner, that the artist 'could be situated alongside fundamental creators of the modern artistic avant-garde, such as the Russian Wassily Kandinsky or the Dutchman Piet Mondrian'<sup>34</sup>. I remember watching the director of Barcelona's Museo de Arte Contemporáneo, Bartomeu Marí, opining on television on the works of Hilma af Klint exhibited in Venice, which reminded him of the mandalas and other esoteric images that hung from his bedroom ceiling as a youth. The MACBA does not share the MoMA's lofty status, nor does it encompass the same chronology, yet the artistic and ideological tendencies upheld by its directors, and thus its evaluations, are probably similar. In an interview in *The Wall Street Journal*, we can read how Leah Dickerman, the individual who organised the MoMA's exhibition *Inventing Abstraction*, defends her decision to exclude Hilma af Klint as follows: 'I find what she did absolutely fascinating, but I am not even sure she saw her paintings as artworks'<sup>35</sup>.

In summary, until today —June 2013— Hilma af Klint has had the *necessary* accomplices for her work to be exhibited, to achieve recognition and, within the art world, to enjoy a certain level of fame. It remains to be seen —and sociological analysis suggests otherwise— whether in the future she will acquire the *decisive* accomplices she needs to become widely considered a pioneer of abstract art.

## POST SCRIPTUM<sup>36</sup>

I finished writing this article more than six months ago. Its sociological focus did not require me to venture an opinion on the aesthetic value of Hilma af Klint's works, or on the abstract/non-abstract debate. However, I was able to visit the artist's exhibition in Málaga's Museo Picasso in early February 2014, shortly before it closed. This direct viewing of her paintings allowed me to evaluate their aesthetic effect, while also helping refine my appreciation of their artistic value and, of course, her status

---

33. The text that appears on the placard accompanying Hilma af Klint's work in Venice is very revealing. It begins by stating that the artist 'experienced visions as a child', later adding that from 1906 she 'began to produce an extraordinary series of esoteric paintings and drawings', and concludes, in its final lines, by relating how when these paintings were finally revealed in the 1990s, 'af Klint was at last recognized as an *independent* pioneer of abstract art' (the italics are mine). It is difficult not to think that leaving this statement until last and qualifying the artist as an 'independent' pioneer is a form of compromise, avoiding any clear inclusion or exclusion.

34. <http://museopicassomalaga.org/exposicion.cfm?id=102> [consulted 06/06/2013].

35. BOMSDORF, Clemens: 'Did a Mystic Swede Invent Abstract Painting?', *The Wall Street Journal*, February 28<sup>th</sup>, 2013.

36. Accepted by the journal's editor (13/02/2014).

(or lack of) as a pioneer of abstract art. As I have dedicated not insignificant hours and effort to studying this case, I will, here, allow myself a more personal opinion.

Did Hilma af Klint, along with the other four women who formed the group of 'Las Cinco', create abstract works before 1910–11? Yes. Did she create abstract works after 1910–11? Again, yes. In both cases she alternated these with more figurative works, most likely indicating that abstraction was not her principal objective, but rather one of the many embodiments of her spiritual beliefs and practices.

Hilma af Klint was a talented artist, who broke away from the academic painting of her time and, from a particular moment in time, displayed a surprising and audacious change of register. She explored and fervently practiced a type of painting whose arrangement and aesthetic effects are truly notable (in the Museo Picasso's exhibit in Málaga, the hall housing the great paintings of the series *Los diez mayores* produces a powerful effect, similar to what we might call a 'Rothko effect'). This is a type of painting, furthermore, that bears the hallmarks of the most appreciated concepts in modern art: experimentation and innovation. There is no doubt that her case involves problematic aspects, difficult to assess, or that we are lacking in detailed information. But even in the face of these uncertainties, I believe Hilma af Klint should be included, with all her idiosyncrasies, in the collective of artists identified as pioneers of abstract art. Quite apart from this—and I wish to emphasise this point—her painting is aesthetically and historically valuable, even if we ignore the debate about who came first and simply observe her production between 1907 and 1925. I have shown that, in the short term, it will prove difficult for the majority of modern art's centres of power to accept that the artist was a pioneer of abstraction. Thus far, she has been and continues to be promoted only in secondary networks. It is my opinion, however, that if in years to come other important museums should organise exhibitions similar to the MoMA's *Inventing Abstraction*, Hilma af Klint ought to be considered. For now, I vote in her favour. However, I am not the director of the MoMA. With this, I conclude my *post scriptum*, before straying too far from sociological analysis.

# MISCELÁNEA / MISCELLANY

# DE LA ALJAMA A LA PRIMITIVA CONSTRUCCIÓN GÓTICA. REFLEXIONES A PROPÓSITO DE LA CATEDRAL DE JAÉN EN ÉPOCA BAJOMEDIEVAL

## FROM THE GREAT MOSQUE TO THE FORMER GOTHIC CONSTRUCTION. SOME OBSERVATIONS ON JAÉN'S CATHEDRAL DURING THE LATE MIDDLE AGES

Manuel Jódar Mena<sup>1</sup>

Recibido: 6/05/2013 · Aprobado: 7/10/2013  
<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.1.2013.6415>

### Resumen

Los documentos escritos, los textos cronísticos y las fuentes bibliográficas son casi los únicos medios que disponemos los historiadores para acercarnos al conocimiento sobre los orígenes constructivos de la Catedral de Jaén, intentando, a través de su correcta lectura e interpretación, recuperar esa parte del desaparecido pasado arquitectónico. Con este trabajo, se pretende, partiendo de una necesaria revisión historiográfica, reflexionar sobre algunas de las cuestiones fundamentales de la primitiva fábrica de la catedral giennense, además del destacado papel de promoción desarrollado por distintos preladados durante los siglos XIII–XV.

### Palabras clave

Catedral; Jaén; gótico; siglos XIII–XV; Crónica del Condestable Irazo

### Abstract

The only way historians have of investigating the structural origins of Jaén's Cathedral are documents chronicles and bibliographical sources. Through their analysis and interpretation it is possible to recover that part of it is lost architectural history. With this paper we aim to reveal different aspects related to the former masonry and the significant role played by some bishops during the promotion and development of this building during the 13<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> centuries.

### Keywords

Cathedral; Jaén; gothic style; 13<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> centuries; Constable Irazo Chronicle

---

1. Profesor Contratado Doctor, Universidad de Jaén ([majodar@ujaen.es](mailto:majodar@ujaen.es)).

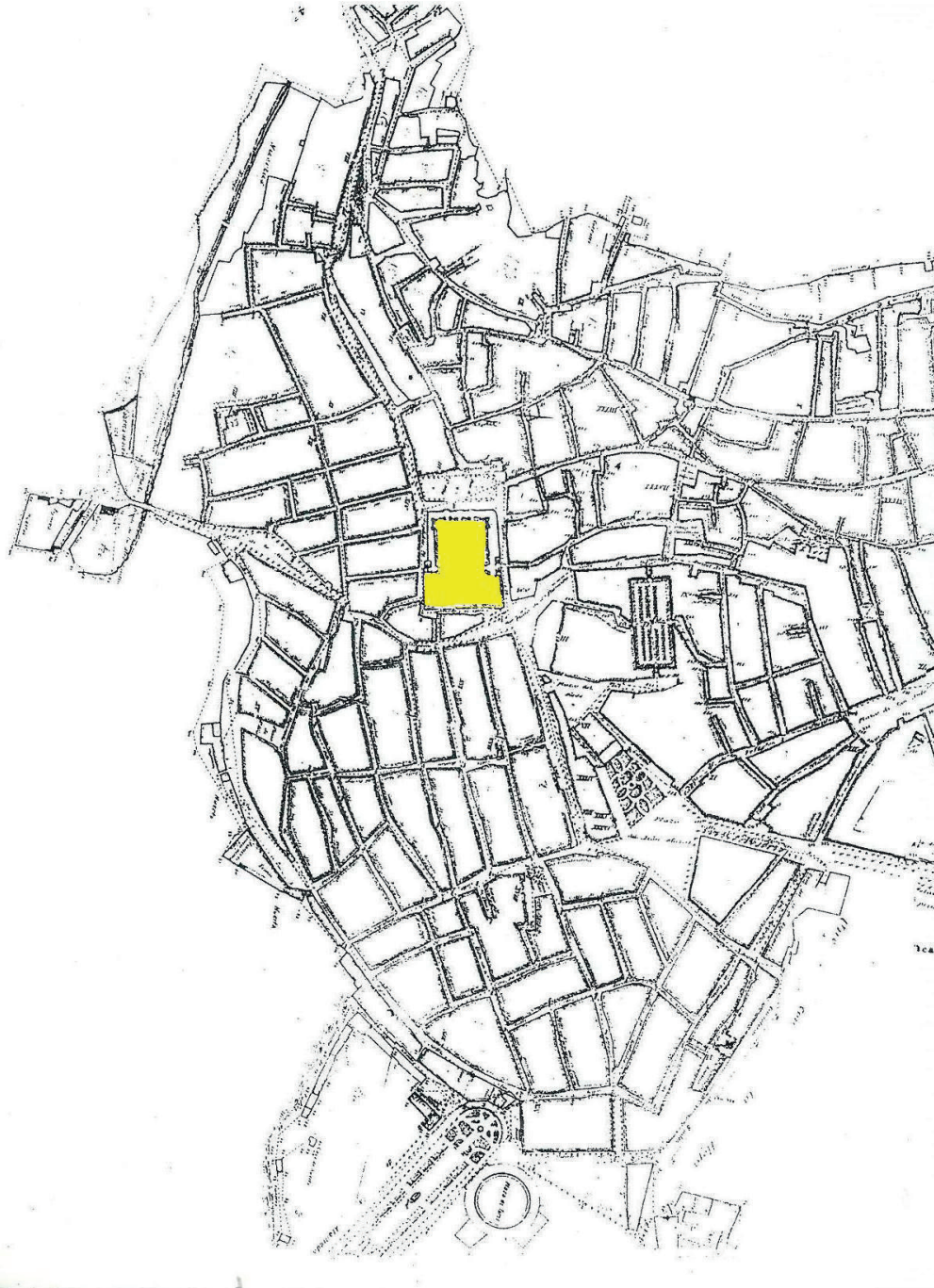


FIGURA 1. PLANO DE SITUACIÓN DE LA CATEDRAL DE JAÉN EN SU ESPACIO URBANO  
Archivo Histórico Municipal de Jaén. Plano de Jaén (1892).



## 1. LA LABOR DE DESEMPEÑADA POR LOS OBISPOS DON NICOLÁS DE BIEDMA (1368–1378) Y DON GONZALO DE ESTÚÑIGA (1423–1456)

Desde la purificación de la mezquita-catedral de Jaén (1246) hasta los inicios de la primitiva construcción gótica, con el comienzo de la prelatura de don Nicolás de Biedma —junio de 1369<sup>2</sup>—, pasaron 123 años en los cuales no existe noticia alguna sobre la adaptación y transformación del edificio islámico en catedral cristiana.

La situación de paz del reino de Jaén era un tanto efímera, puesto que los territorios fronterizos se encontraban en continuo estado de tensión como consecuencia de su estratégica posición. A esto hay que sumar los problemas acontecidos entre Pedro I, apodado el Cruel, y su hermanastro, Enrique II. Esta particular coyuntura propició una serie de conflictos bélicos en los que se vieron intencionadamente involucrados los nazaríes, encabezados por Muhammad V. Las consecuencias para la ciudad de Jaén, a raíz de las aportaciones de la Crónica de Ayala (siglo XIV), fueron funestas:

...E los moros pusieron fuego a toda la cibdad e a las iglesias, e derribaron las puertas mayores de la cibdad e gran parte de los muros, donde fue estragada e rescibió mucho daño e grand deshonra la dicha cibdad de Jaén...»<sup>3</sup> (FIGURA 1)

Con independencia de que el relato pueda aportar algunos matices un tanto exagerados, las fuentes árabes, en consonancia con las aportaciones de la crónica de Ayala, describen con cierta virulencia cómo el arrabal de Jaén fue totalmente saqueado, y cómo fueron destruidos y quemados los templos y las casas de piedad<sup>4</sup>.

El motivo principal de tales destrucciones fue el traslado del enfrentamiento entre Pedro I y Enrique II al reino de Jaén. El primero, aliado con Muhammad V, destruyó los archivos de la ciudad para hacer desaparecer los títulos de privilegios y propiedades de los aliados de su adversario, desposeyéndoles así de todas sus mercedes<sup>5</sup>. En todo caso, quien más beneficio pudo sacar de los acontecimientos fue el soberano nazarí, aprovechando su acuerdo con Pedro I para llevar a cabo, según palabras de Torres Jiménez, «su particular guerra islamista»<sup>6</sup>.

2. A pesar de que fue nombrado obispo el 26 de julio de 1368, la sede permaneció vacante hasta junio de 1369, con lo cual, materialmente es imposible que se atisbara rasgo alguna de reforma en la Catedral de Jaén con anterioridad a esta fecha.

3. ROSELL, Cayetano: *Crónicas de los reyes de Castilla [Texto impreso]: desde don Alfonso el Sabio hasta los Católicos don Fernando y doña Isabel*. Madrid. Sucesores de Hernando 1919–1931. Madrid, Atlas, pp. 582–583.

4. IBN AL-JATIB, Muhammad: *Historia de los Reyes de la Alhambra. El resplandor de la luna llena (Al-lamha al-badriyya)*. Granada, Universidad, 1998, p. 127.

5. RODRÍGUEZ MOLINA, José: *El Reino de Jaén en la Baja Edad Media. Aspectos demográficos y económicos*. Granada, Universidad, 1978, p. 140. TURATTI GUERRERO, Rafael: «La quema de los archivos de Jaén en 1368 ¿Moros de Granada o Pedro I?», en TORO CEBALLOS, Francisco & RODRÍGUEZ MOLINA, José: (coords.): *Historia, tradiciones y leyendas en la frontera: IV Estudios de Frontera, Alcalá la Real*, 2001. Jaén, Diputación Provincial, 2002, pp. 590–591.

6. TORRES JIMÉNEZ, Juan Carlos: «El ataque nazarí a Jaén de 1367–1368 y las religiosas del convento de Santa Clara», *Giennium*, (2007), p. 461.

En los textos cronísticos castellanos los hechos aparecen aglutinados en torno a los años 1367–68. Según los datos cronológicos de las fuentes árabes, probablemente estos ataques se produjeron entre el 19 y el 23 de septiembre de 1367. No obstante, a comienzos de 1368 parece que se materializaron nuevas oleadas en las que se arrasó lo poco que quedaba sin destruir<sup>7</sup>.

Con este trabajo se va a tratar de analizar hasta qué punto estos hechos condicionaron el devenir histórico, arquitectónico y urbano de la ciudad de Jaén. Probablemente, a pesar de las lagunas documentales, estos enfrentamientos se saldaron con grandes pérdidas económicas y materiales, tal y como en su momento repararon, entre otros, Rus Puerta (1601)<sup>8</sup> o Martínez de Mazas (1794)<sup>9</sup>, o como posteriormente ha asumido la historiografía tradicional.

En cualquier caso, después de los daños provocados en la mezquita-catedral, ¿merecería la pena reconstruirla? Probablemente no, sobre todo teniendo en cuenta las dificultades generadas en la adecuación del edificio islámico en templo cristiano<sup>10</sup>, eso a pesar de que, según las descripciones conservadas, ambas tuvieran igual número de naves<sup>11</sup>. En todo caso las aportaciones de Ximena Jurado (1654)<sup>12</sup>, como ha sugerido Salvatierra Cuenca<sup>13</sup>, parecen revelar la inversión del eje de su estructura arquitectónica<sup>14</sup>. No obstante, este proceso de adaptación, entre otras cosas, llevaría implícito la incorporación del coro al eje de las naves de la primitiva aljama, la adecuación de sus accesos, la construcción de las capillas, la edificación de otras dependencias (sacristía, claustro, biblioteca, archivo) y finalmente la conversión del alminar en torre campanario. Todas estas cuestiones dificultarían, incluso aún más si cabe, la remodelación de la derruida mezquita-catedral. Por estos motivos, me inclino en apoyar la hipótesis de la destrucción, hasta los cimientos,

7. *Idem*, p. 477.

8. Biblioteca Nacional de España (BNE), Manuscrito 5582. DE RUS PUERTA, Francisco: *Obispos de Jaén*. 1601. Fols. 196r., 196v.

9. MARTÍNEZ DE MAZAS, José: *Retrato al natural de la ciudad de Jaén y término de Jaén*. Barcelona, Imprenta D. Pedro de Doblas, 1794. Reimpresión: Barcelona, El Albir, 1978, pp. 169–171.

10. Respecto a la conversión de mezquitas en catedrales resulta de gran interés la comparativa con las aljamas de Córdoba, Granada o Sevilla, para lo cual, resulta de gran interés: LAGUNA PAUL, Teresa: «La aljama cristianizada. Memoria de la catedral de Santa María de Sevilla», en vv.AA.: *Metropolis Totius Hispaniae. 750 Aniversario de la Incorporación de Sevilla a la Corona de Castilla*. Sevilla, Ayuntamiento, 1998, pp. 41–71. ALMAGRO GORBEA, Antonio: «De Mezquita a Catedral. Una adaptación imposible», en JIMÉNEZ MARTÍN, Antonio (ed.): *La piedra postrera. Simposium Internacional sobre la Catedral de Sevilla en el contexto del gótico final*. Sevilla, Taller Dereçeo, 2007 pp. 24–31.

11. LEVI-PROVENÇAL, Evariste: *La Péninsule Ibérique au Moyen Age, d'après le Kitab ar-Rawod al mi'tar fi habar al-aktar d'Ibn 'Abd-al-Mun'im al-Himyari [Texto impreso]: texte arabe des notices relatives à l'Espagne, au Portugal et au Sud-Ouest de la France*. Leiden, E.J. Brill, 1938, p. 88.

12. «Avía estado esta iglesia hasta su tiempo desde que esta Ciudad de Jaén se ganó por el Santo Rey don Fernando, en la forma antigua que tenía de Mezquita en el de los Moros, y el Obispo Don Nicolás de Biedma la derribó y edificó de labor más hermosa, y capaz, y la dispuso de la manera que los cristianos tenemos en las Fábricas de los templos». DE XIMENA JURADO, Martín: *Catálogo de los Obispos de las Iglesias Catedrales de Jaén y Anales Eclesiásticos de este Obispado*. Edición facsímil. Granada, Universidad, 1991. En Madrid: por Domingo García y Morràs, 1654, pp. 364–365.

13. SALVATIERRA CUENCA, Vicente: *La formación de la ciudad de Jaén. De Ibrahim ibn Hamusk al Condestable Iranzo*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2007, p. 42.

14. Tradicionalmente las mezquitas andalusíes presentaban el muro de la quibla con una orientación N-S, mientras que las cabeceras de los templos occidentales articulaban este espacio en torno al eje E-W.

de la construcción precedente y la posterior erección, sobre el derruido solar, de la primitiva catedral gótica<sup>15</sup>.

A tenor de lo expuesto, la justificación de la destrucción de la mezquita como medida de manifestación de la supremacía de la fe cristiana sobre las tradiciones islámicas carece de fundamento. Eso a pesar de que no falten en las fuentes escritas argumentaciones cargadas de evocaciones ciertamente maurofóbicas. Como muestra puede servir la descripción que hace Núñez de Sotomayor (1661) sobre los motivos que llevaron a don Nicolás de Biedma a construir el nuevo edificio:

...Quedaron en pie aquellas paredes si antes torpemente violadas ya con asistencia de Dios ennoblecidas y desde el mismo hasta el de 1368 fueron depósito divino de Dios Sacramentado. Y por no encomendar sagradas torres a los que avían sido tan falsos y corrompidos cimientos el abrasado zelo del Ilustrísimo Señor Don Nicolás de Viedma, dignísimo obispo de Jaén las demolió sin permitir ni aún la memoria de sus fundamentos dejando sepultada la fama de aquella máquina infiel en su despreciable ruina y labrando sobre las cenizas de su olvido un templo nuevo con aclamación católica restituyo su decorosa fábrica e y su antigua forma aplaudida de la Christiandad...<sup>16</sup>.

Este tipo de relatos podría ser comparado con algunos de los encontrados en crónicas, memoriales o cantares medievales, en los que se manifiesta un cierto sentimiento de repulsa hacia lo islámico, hecho que lejos de mitigarse en las centurias siguientes, se acentuaría por diversos factores: la celebración del Concilio de Trento, los conflictos acontecidos entre los Austrias y los turcos otomanos, e incluso, en la frontera, con los problemas generados entre los conversos y los moriscos granadinos en el siglo XVII<sup>17</sup>.

Las destrucciones en la ciudad de Jaén durante los años 1367–68 se produjeron después del mandato del obispo don Alonso Pecha (1359–1368). Bajo su prelatura se celebró el primer sínodo diocesano documentado (1368). Pese a que Montijano Chica diga que las constituciones promulgadas se encuentran en el Archivo Histórico Diocesano de Jaén, en «primorosa letra gótica»<sup>18</sup>, lo cierto es que en la actualidad no queda testimonio alguno de su presencia. Existen noticias del sínodo a través de las referencias que aparecen en las sucesivas constituciones promulgadas con posterioridad<sup>19</sup> (FIGURA 2).

Su interés estribaría en la posibilidad de tener algún dato sobre la promoción de las obras catedralicias en la época en la que se publicó (1368), y el conocimiento de las ayudas económicas en materia constructiva. Además, probablemente ofrecería

15. Cuestión que desde un primer momento había sido planteada por Galera Andreu. Véase: GALERA ANDREU, Pedro Antonio: *La Catedral de Jaén*. Madrid, Everest, 1983, p. 3.

16. NÚÑEZ DE SOTOMAYOR, Juan: *Descripción panegyrica de las insignes fiestas que la S. Iglesia Catedral de Jaén celebró en la traslación del S. Sacramento a su nuevo y sumptuoso Templo por el mes de octubre de 1660*. Málaga, impreso por Mateo López Hidalgo, 1661, p. 3.

17. Sobre todos estos factores ha planteado interesantes reflexiones: TURATTI GUERRERO, Rafael: *op. cit.* p. 580.

18. MONTIJANO CHICA, Juan: *Historia de la Diócesis de Jaén y sus obispos*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1986, p. 21.

19. MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan: *Aproximación a la Historia de la Iglesia*. Jaén, Obispado, 1999, pp. 191–193.



FIGURA 2. DON ALONSO PECHA  
 Archivo Histórico Diocesano de Jaén.



FIGURA 3. DON NICOLÁS DE BIEDMA  
Archivo Histórico Diocesano de Jaén.

información sobre el aprovechamiento de las mezquitas, y el proceso de adaptación de su espacio a las nuevas necesidades de culto impuestas por la liturgia cristiana.

Los enfrentamientos entre Pedro I y Enrique II también generaron un desconcierto en la Diócesis, hasta el punto de que entre los años 1367–1368 se conservan documentos en los que firmaron como máximos responsables de la Diócesis dos personajes de forma simultánea. Por una parte don Alonso Pecha, en aquellos acuerdos favorables a Enrique II y por la otra, otro prelado, de nombre Andrés, confirmando algunos privilegios de Pedro I en el Reino<sup>20</sup>, todo ello, lógicamente, en función de los intereses particulares de los distintos bandos.

El momento en el que se llevó a cabo el comienzo de la construcción de la remodelada catedral gótica coincidiría con la incorporación de don Nicolás de Biedma<sup>21</sup> al frente de la Diócesis, es decir, a partir de junio de 1369 (FIGURA 3).

Rus Puerta describe de forma muy gráfica algunos de los cometidos principales desarrollados durante su prelatura, incidiendo especialmente en el arreglo de los desperfectos ocasionados durante el enfrentamiento entre monarcas castellanos:

Vino pues don Nicolás de Biedma a su obispado, y hallándolo en la forma que se ha referido. Puso luego todo su cuidado así en visitarlo, y consolar a sus feligreses, como en reparar las Iglesias y Templos que los moros avían destruido, principalmente su Catedral en la Ciudad de Jaén<sup>22</sup>.

No cabe duda de que el principal obstáculo que debió encontrar en el camino para recomponer los desperfectos ocasionados durante la *razzia* de los años 1367–68 fue el reunir los caudales suficientes para hacer frente a tan costosa empresa. Por otra parte, debía ser contemplada la posibilidad de que los conflictos volvieran a reproducirse. Por eso, sabedor de las dificultades a las que se enfrentaba, adoptó una serie de medidas tendentes no sólo a reducir los gastos, sino también a aumentar los ingresos, tal y como se desprende de la lectura del siguiente fragmento de *Viaje de España* de Antonio Ponz (1791):

Para su remedio en 2 de marzo de 1371 el Señor Don Nicolás de Biedma, Obispo de Jaén, con acuerdo de su Deán y Cabildo, reduxo esta Iglesia a quatro Dignidades, Tesorero, Chantre, Arcipreste y Vicario, y a ocho Canónigos, quitando las Raciones que había, respecto a la pobreza en que se hallaba por la desolación que había causado los Moros en 1368, y les concedió ciertos donativos, de los quales llevasen la mitad de los diezmos, acatando que la dicha Iglesia era la más honrada y mayor que ninguna<sup>23</sup>.

20. RIVERA, Juan Francisco: «Notas y documentos para el episcopologio de la Sede de Baeza-Jaén, los siglos XIII y XIV», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 80 (1974), p. 43.

21. Aunque fue nombrado obispo de Jaén el 26 de julio de 1368, la sede permaneció vacante hasta su incorporación en junio de 1369. *Idem*. p. 45.

22. BNE, Manuscrito 5582. DE RUS PUERTA, Francisco: *op. cit.* Fol. 196 r.

23. PONZ, Antonio: *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Edición facsímil: Madrid, Viuda de D. Joaquín Ibarra, 1791, p. 124.

Las principales acciones desarrolladas para el aumento de los caudales de la Diócesis estuvieron orientadas hacia el crecimiento de las donaciones. En este sentido, la historiografía ha valorado el esfuerzo desempeñado por Don Nicolás de Biedma en depositar en la catedral la reliquia del Santo Rostro, cuya extendida veneración<sup>24</sup> se ha mantenido intacta hasta nuestros días. A pesar de que podría ser considerado como un factor clave para el resurgir económico de la fábrica del templo mayor<sup>25</sup>, se carece de documentos que así lo confirmen. Además, los datos históricos que se disponen apuntan que hasta la segunda mitad del siglo xv no se tiene conciencia de su trascendencia, extendiéndose su particular devoción a lo largo del siglo xvi<sup>26</sup>. No obstante, podría pensarse que el propio prelado ya concibiera la enorme repercusión que podría alcanzar esta reliquia para la historia de la Catedral. En todo caso, serán los prelados sucesivos los que rentabilizarán los beneficios recibidos a través de su culto y veneración. De hecho, en los documentos conservados sobre la transformación del edificio durante el siglo xvi, la consideración acerca de la necesidad de ampliar el espacio interior a consecuencia de la enorme concentración de fieles deseosos de venerar esta reliquia, será uno de los argumentos más utilizados<sup>27</sup>.

Don Nicolás de Biedma fue la cabeza visible del obispado hasta el año 1383, coincidiendo con la fecha de su fallecimiento, si bien, tuvo que abandonar Jaén, trasladado a la sede de Cuenca entre 1381–1383<sup>28</sup>. Permaneció al frente de la Diócesis durante once años, en los cuales, en ocasiones, tuvo que simultanear diversos cometidos<sup>29</sup>, motivo más que suficiente, tal y como apuntara Chueca Goitia, para pensar en las dificultades que se encontraría durante la supervisión de la construcción de la

24. Sobre la veneración de las reliquias en época medieval me ha resultado de gran ayuda para la realización de este trabajo las siguientes aportaciones: FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina: «Del santo Mandilyon a la Verónica: sobre la vera icona de Cristo en la edad media», en vv.AA.: *Imágenes y promotores en el arte medieval: miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*. Barcelona, Universidad Autónoma, 2001, pp. 353–371. PÉREZ GONZÁLEZ, Carlos: «El culto a las reliquias en la Edad Media: historia de una tradición pagana con continuidad en la religión cristiana», en RUIZ SOLA, Aurelia & PÉREZ GONZÁLEZ, Carlos: (dirs.): *16.ª Jornadas de Filología Clásica de las Universidades de Castilla y León, Burgos, 2002*. Burgos, Universidad, 2003, pp. 167–193.

25. Al menos así lo entendía Núñez de Sotomayor, quien lo expresa en los siguientes términos: «...la preciosísima reliquia de la Santísima Verónica, tesoro celestial con que enriqueció esta iglesia dexándola perpetuamente engrandecida». NÚÑEZ DE SOTOMAYOR, Juan: *op. cit.* pp. 3–4.

26. MONTIJANO CHICA, Juan: «El Santo Rostro y la Catedral de Jaén», *Alto Guadalquivir*, 4 (1980), pp. 24–25. GALERA ANDREU, Pedro Antonio: «La Verónica, «objeto» de peregrinación en España», en vv.AA.: *Actas del VI Congreso Español de Historia del Arte. Los Caminos y el Arte. Santiago de Compostela, 1986, Santiago de Compostela*, Universidad, 1989, pp. 421–432. ARAGÓN MORIANA, Arturo: «Iconografía del Santo Rostro en la Catedral giennense» *Alto Guadalquivir*, 17 (1993), pp. 34–35. LÓPEZ PÉREZ, Manuel: *El Santo Rostro de Jaén*. Córdoba, Cajasar, 1995, pp. 47–51. LÓPEZ ARANDIA, María Amparo: «Aproximación a un tratado ilustrado sobre el Santo Rostro de Jaén», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 171 (1999), pp. 29–45.

27. Así se aprecia tras la lectura del pleito de la Iglesia de Jaén en la Chancillería de Granada con motivo de las obras llevadas a cabo por el Ayuntamiento en la Plaza de Santa María, o también en el Memorial de la torre del Alcotón. Véanse: LÁZARO DAMAS, María Soledad: «El memorial de la torre del Alcotón. Un interesante expediente para el estudio de la obra nueva renacentista de la catedral de Jaén», *Giennium*, 8 (2005), pp. 463, 483, 485, 488. GALERA ANDREU, Pedro Antonio & RUIZ CALVENTE, Miguel: *Corpus documental para la historia del arte en Jaén. Arquitectura del siglo xvi (I)*. Jaén, Universidad, 2006. Documentos 179, 381–384.

28. En este período estuvo al frente de la Diócesis el prelado don Juan Rodríguez, finalmente enviado a Sigüenza, siendo ésta la causa del regreso de Biedma a la diócesis de Jaén. RODRÍGUEZ MOLINA, José: *op. cit.* p. 46.

29. El 8 de julio de 1376 el papa Gregorio xi le encomienda las visitas del arzobispado de Sevilla y los obispados de Jaén, Córdoba, Badajoz, Plasencia, Cádiz. *Idem.* p. 45.

primitiva catedral gótica<sup>30</sup>, y como consecuencia de éstas, su escaso avance por la falta de tiempo y medios.

Si por algo se ha reconocido en la historiografía la labor de Biedma ha sido por el hecho de que en las cláusulas de su testamento se recogiera su expreso deseo de convertir a la fábrica de la catedral en heredera universal de todos sus bienes<sup>31</sup>, lo cual, supondría el espaldarazo definitivo para concretar su construcción:

Item: mando et ordino, quod dentur ómnibus confraternitatibus civitatis giennensis, unicuique quinquaginta marabotini [sic] pro orationibus et honoro, quem mihi facturae sunt, cum cereis suis in die sepulturae meae. Item: mando et ordino, quod completis funerilibus meis, et solutis debitis el legatis, quae dicta sunt, omnia bona mea, in quibuscumque rebus consistant, volo quod sint, omnia bona mea, in quibuscumque rebus consistant, volo quod sint pro fabrica et reparatione Ecclesiae giennensis, quam constituo heredem Vniversales in praedictis omnibus bonis meis et quam ego incepti aedificare<sup>32</sup>.

¿De qué forma se puede interpretar este gesto? Realmente, lejos de considerarlo como loable, detrás él se atisban ciertos intereses de reconocimiento del prestigio personal alcanzado al pasar a la historia como uno de los grandes protagonistas de tan magna obra. Pero además, el hacerlo a través de una acción de tales características, podría servir en el futuro como incentivo que impulsara este tipo de donaciones. Por otra parte, la idea de ser enterrado en el lugar más relevante del edificio, le permitiría perpetuarse en la memoria colectiva de los fieles (FIGURA 4).

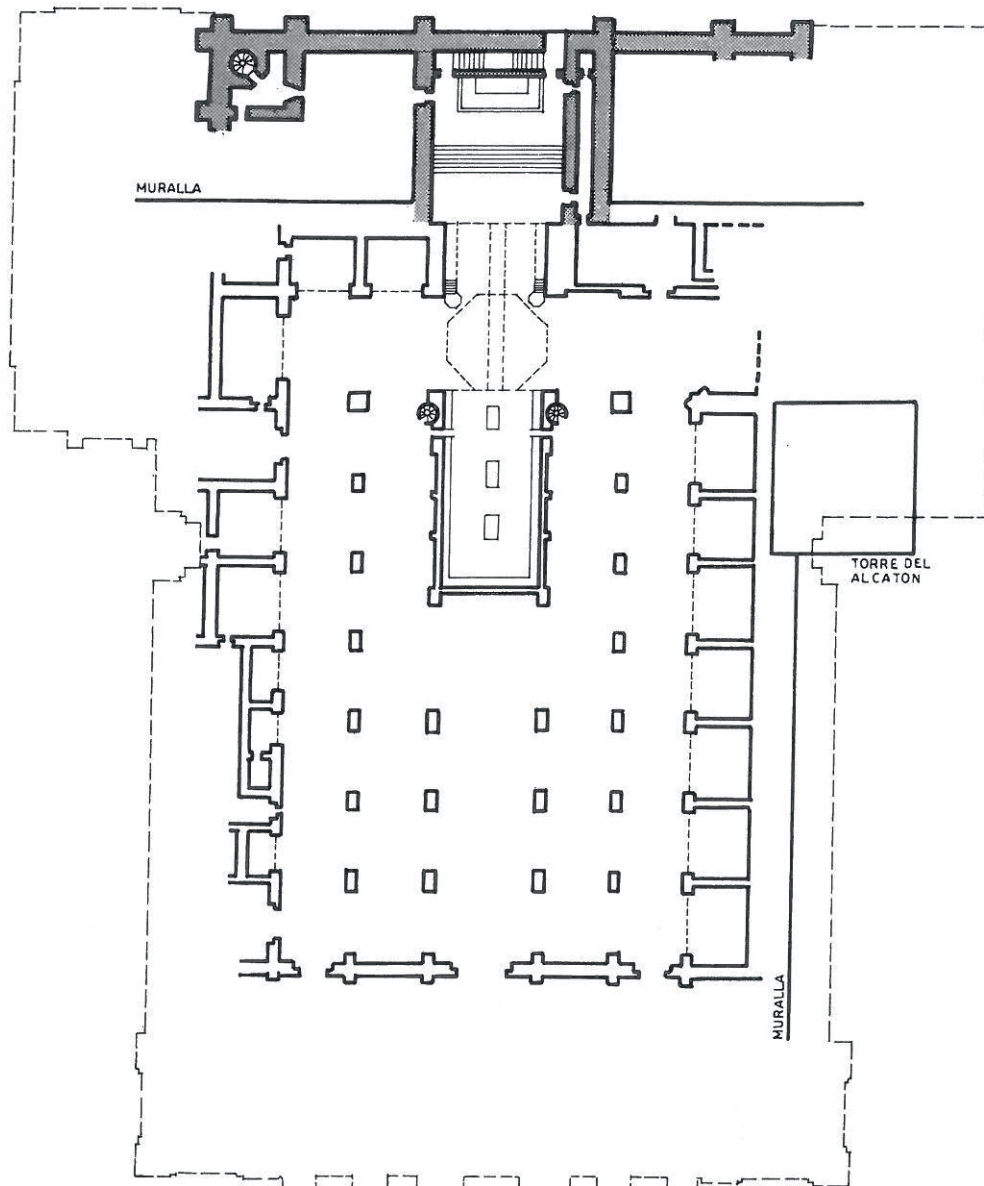
Muy pocas referencias descriptivas se conservan de la primitiva catedral erigida en tiempos del obispo don Nicolás de Biedma. Especialmente interesantes son las anotaciones de los discursos del comendador Sebastián Rodrigo de Biedma y Narváez (1655), que serán contrastadas en este trabajo con las aportaciones de Martínez de Mazas (1794) en su *Retrato al natural*, que, aún siendo mucho más parcas, se centran especialmente en sus elementos estructurales, y en el hecho de que la nueva edificación eliminara cualquier recuerdo, por mínimo que fuera, de la antigua mezquita aljama.

30. CHUECA GOITIA, Fernando: *Invariantes castizos de la arquitectura española*. Madrid, Seminarios y Ediciones, 1971, p. 151.

31. «...Por el dicho Testamento mandó dar a los Conventos de Religiosos de la Trinidad y de los Frayles menores de San Francisco, y al de las Religiosas de Santa Clara todos tres de la Ciudad de Jaén, a cada uno Trescientos maravedís de limosna y otros Trescientos al Abad y Universidad de Priores y Beneficiados de la misma Ciudad. En una cláusula del haze memoria de la obra que comenzó en esta Santa Iglesia. Avía estado esta Iglesia hasta su tiempo desde que esta Ciudad de Jaén se ganó por el Santo Rey Don Fernando en la forma antigua que tenía de Mezquita en el de los Moros y el obispo don Nicolás se derribó en muy gran parte por don Luis de Osorio, sucesor suyo, y se comenzó en ella el edificio de la obra nueva...» XIMENA JURADO, Martín de: *op. cit.*, pp. 364–365. Fecha corregida por el deán Martínez de Mazas, ante el error cometido por Ximena Jurado. MARTÍNEZ DE MAZAS, José: *op. cit.*, p. 171.

32. El texto del testamento se conserva en una copia impresa (1891) transcrita y colocada en un cuadro en las galerías altas de la Catedral de Jaén. La traducción sería la siguiente: «Otro: mando y dispongo que se dé a todas las comunidades de la ciudad de Jaén, a cada una cincuenta maravedís para oraciones y el funeral con sus ceras, que se me harán en el día de mi entierro, y, saldadas las cargas y los legados, que son referidos, todos mis bienes, de cualquier naturaleza que sean, es mi voluntad que sean para la fábrica y reparación de la Iglesia Giennense a la que instituí por heredera universal de todos mis susodichos bienes y a la que yo comencé a edificar».





RECONSTRUCCION DE LAS  
ETAPAS DE EJECUCION DE LA I.C.-  
2.- CATEDRAL GOTICA  
Últimos años de S.XV, y 1<sup>er</sup>/4 del XVI.-

FIGURA 4. CATEDRAL DE JAÉN EN ÉPOCA GÓTICA  
Según ORTEGA SUCA (1991).

Según las descripciones presentadas por Toral y Fernández de Peñaranda, en tiempos de Don Nicolás de Biedma:

Formose la Iglesia de cinco naves y por remate de ella una grande que llaman crucero. En la nave de en medio estaba el coro y enfrente un arco grande de más de diez varas de ancho y más de seis de fondo y muchas de alto y el crucero en medio y debajo de este arco la Capilla y altar mayor y retablo que estaba puesto y arrimado a la misma muralla de la Ciudad y en las esquinas que este arco formaba, a la parte de afuera enfrente del coro estaban dos púlpitos, y en el retablo dos escudos de armas como se han dicho<sup>33</sup>.

A tenor de lo expuesto, el tramo previo del acceso al espacio ocupado por el presbiterio correspondería al crucero. Se supone que, dada su falta de espacio, no sobresaldría de la línea de la fachada, puesto que era habitual que estos templos, al adaptarse al derruido solar de la mezquita que les precedía, mantuvieran la estructura rectangular original.

Teniendo en cuenta los datos con los que se cuenta, el coro de la primitiva catedral respondería al formato de *schola cantorum*<sup>34</sup>, emplazado en el eje de la nave central, pudiendo ser rodeado por los fieles por su parte delantera o trasera. De esta forma se aproximaría al modelo catedralicio hispánico (inicialmente originado en la catedral de Toledo), que a diferencia del francés (presente en las catedrales de Burgos y León) perpetúa el sistema de coro románico en la nave principal, dejando un espacio para los fieles entre éste y el altar. Además, el modelo debió evolucionar como consecuencia de la adaptación de la mezquita islámica en catedral cristiana, en cuya cabecera no había espacio suficiente como para su disposición.

En las descripciones de la primitiva construcción compiladas por Toral y Fernández de Peñaranda<sup>35</sup> también se menciona la existencia de una capilla mayor, ubicada frente al coro, a la que se accedería a través de un arco flanqueado por sendos púlpitos. Sus dimensiones oscilaban entre las 10 varas de fondo (8,87 metros) y las 6 de ancho (5,32 metros), lo que podría hacer pensar que su espacio era infinitamente más reducido al edificado en las primeras décadas del siglo XVI<sup>36</sup>. En su interior había un retablo<sup>37</sup>, con sus correspondientes escudos de armas. Lindaba directamente

33. «Formose la Iglesia de cinco naves y por remate de ella una grande que llaman crucero. En la nave de en medio estaba el coro y enfrente un arco grande de más de diez varas de ancho y más de seis de fondo y muchas de alto y el crucero en medio y debajo de este arco la Capilla y altar mayor y retablo que estaba puesto y arrimado a la misma muralla de la Ciudad y en las esquinas que este arco formaba, a la parte de afuera enfrente del coro estaban dos púlpitos, y el en el retablo dos escudos de armas como se han dicho». TORAL Y FERNÁNDEZ DE PEÑARANDA, Enrique: «El comendador don Sebastián Rodrigo de Biedma y Narváez y su descripción de las obras de la catedral nueva de Jaén», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 102 (1980), pp. 60–61.

34. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: «Los coros catedralicios españoles», en YZQUIERDO PERRÍN, Ramón (ed.): *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*. A Coruña, Fundación P. Barrié de la Maza, 2001, pp. 32–35.

35. TORAL Y FERNÁNDEZ DE PEÑARANDA, Enrique: *op. cit.*, p. 61.

36. Referente a la capilla mayor labrada en tiempos de don Alonso Suárez, apunta Martínez de Mazas lo siguiente: «...era cuadrada y cerrada, de 48 pies de largo y 38 de ancho, sin que le acompañase otro edificio por los costados ni por detrás, porque el muro principal de la iglesia estaba separado». MARTÍNEZ DE MAZAS, José: *op. cit.*, p. 185.

37. DE ULIERTE VÁZQUEZ, M.<sup>a</sup> Luz: *El retablo en Jaén (1580–1800)*. Jaén, Ayuntamiento, 1986, pp. 82–83; 296–298. JÓDAR MENA, Manuel: «El derecho de patronazgo y la capilla mayor de la Catedral de Jaén: aportaciones documentales de la casa de Santisteban del Puerto», en RAMALLÓ ASENSIO, Germán (coord.): *Actas del Congreso: El*

con la muralla, siendo éste el obstáculo principal que ocasionaba esas condiciones de estrechez, oscuridad y humedad que acrecentarían con el tiempo su deterioro, haciéndonos creer esto que, en cierta manera, el detonante de su transformación sería su grave peligro de derrumbe.

Además, según apunta Martínez de Mazas, existía un claustro, de forma contraria a la tradición, emplazado en el flanco norte<sup>38</sup>, ocupando parte del espacio de la posterior lonja. Probablemente su ubicación coincidiría con el lugar donde se hallaba el *sahn* de la otrora mezquita, disponiendo de una estructura irregular, condicionada por la forma del patio de la antigua aljama. Se desconoce en qué momento desaparecería. Galera Andreu ha apuntado la posibilidad de que perdurara parcialmente hasta el siglo xvii<sup>39</sup>, cuando definitivamente fueron eliminados la mayor parte de los resquicios de la calificada en las fuentes como «obra antigua».

De «las otras dependencias necesarias» que cita Martínez de Mazas se carece de información alguna. Además, a pesar de que mencione la existencia de documentación escrita relativa a las reformas realizadas en el edificio durante esta etapa<sup>40</sup>, nada se sabe al respecto, ni tampoco han sido citadas en algún otro trabajo, con lo cual, estas aportaciones son poco probable que puedan enriquecer el conocimiento sobre la primitiva construcción catedralicia.

Tampoco es posible añadir datos nuevos sobre los maestros que intervinieron en la primitiva fábrica gótica de finales del siglo xiv. Posiblemente algunos procederían de otros reinos, incluso y aunque de forma más remota, pudieron haber participado algunos mudéjares, bastante instruidos en determinados oficios artísticos, que, lógicamente, habrían dejado elementos materiales con una marcada impronta, tal y como ocurrió, por ejemplo, en la catedral de Toledo. La cuestión de los artífices fue recogida por Martínez de Mazas en su *Retrato al natural*, incidiendo en las dificultades para encontrar artistas que, trabajando en el estilo gótico, llegaran a realizar edificaciones semejantes a las producidas en este tiempo en Castilla<sup>41</sup>, considerada, en este caso, como paradigma de la arquitectura de la época.

La precariedad de los recursos económicos de la catedral gótica a finales del siglo xiv y durante la primera mitad del siglo xv se arrastró a lo largo de varias centurias. Esto no empañó la intensa labor de promoción acometida por los obispos de la Diócesis. Un ejemplo de ello lo vemos en la figura de don Gonzalo de Estúñiga (1423–1456), quien consiguió que el papa Calixto iii promulgara una bula, finalmente

---

*Comportamiento de las Catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Murcia, 2002. Murcia, Universidad, 2003, pp. 473–482.

38. Así lo han destacado, entre otros, Ulierte Vázquez o Galera Andreu al referirse a las limitaciones impuestas tanto por la muralla como por las Casas del Cabildo. Véanse: DE ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz: *op. cit.*, p. 72. GALERA ANDREU, Pedro Antonio: *Las Catedrales de Vandelvira*. Úbeda, El Olivo, 2006, p. 6.

39. GALERA ANDREU, Pedro Antonio: *op. cit.*, p. 3.

40. MARTÍNEZ DE MAZAS, José: *op. cit.*, p. 170.

41. «...Dos siglos antes se estuvo meditando un edificio que fuese digno de una Catedral tan ilustre, y se aplicaron las manos a ella desde el famoso Obispo Don Nicolás de Biedma; pero no había entonces Maestros que entendiesen de dar buenas formas, solidez y distribución a los Edificios públicos ni privados, a lo menos no los había en esta tierra, como se hecha de ver en quantos perseveran del siglo xiv y xv. Ya nos contentáramos con que se huviera fabricado una buena obra de estilo gótico como las que hay en Castilla; pero tampoco había caudales para ello, ni lo permitían las frecuentes entradas de los moros de Granada». *Idem*. pp. 168–169.

concedida con fecha 14 de febrero de 1458, con la que se otorgarían indulgencias a los que visitasen y colaboraran económicamente con las dos catedrales del obispado Baeza-Jaén «ad reparationem et restaurationem dictarum ecclesiarum»<sup>42</sup>. Lógicamente, su relevancia hemos de entenderla en función de la difícil coyuntura en la que se encontraba la Diócesis, limitada por la falta de medios y determinada por su problemática condición de tierra fronteriza. En cualquier caso, no se ha de considerar como un hecho aislado, dado que a lo largo de la historia otras construcciones catedralicias, tales como las de Segovia, Toledo, o el Burgo de Osma, fueron impulsadas por la concesión de privilegios de parecida naturaleza.

## 2. LA CRÓNICA DEL CONDESTABLE MIGUEL LUCAS DE IRANZO (1458-1471)

La catedral de Jaén aparece citada en la crónica del Condestable Miguel Lucas de Iranzo a través de la narración de varios acontecimientos de la vida de su protagonista<sup>43</sup>. Su cronista, por medio de breves pinceladas descriptivas, nos aproxima al conocimiento del estado en el que se encontraba la seo giennense en una época, durante la prelatura de don Alonso Vázquez de Acuña (1457-1474), en la que carecemos de otras fuentes escritas que nos aporten información al respecto, de ahí la verdadera relevancia de su análisis<sup>44</sup> (FIGURA 5).

En tiempos del Condestable las plazas surgidas en torno a los templos parroquiales de la ciudad de Jaén se convierten en auténticos espacios de representación:

Y como se puso el sol, fueron fechos muy grandes fuegos, e en todas las plaças e a las puertas de las iglesias de la dicha çibdad; en las quales asavan muchas aves e cabritos, e casi los toçinos enteros; e comían e bevían todos lo que querían. Especialmente, en la plaça de Santa María<sup>45</sup>.

Entre ellas, lógicamente, el lugar más emblemático era aquel en el que se encontraba el templo mayor, la Plaza de Santa María, convirtiéndose en este momento, a través de las distintas transformaciones urbanísticas, en un enclave en el que confluían los poderes civil y religioso, representados y enfrentados, a través de una serie de obras arquitectónicas: el primero, en las casas del cabildo o las residencias

42. Sobre la Bula, que se conserva en el Archivo Secreto Vaticano nos ofrece información MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan: «*Novam Ecclesiam egregia structura facere*. Documentos episcopales y pontificios para la construcción de la Catedral de Jaén I (Siglos xv-xvi)», *Giennium*, 2 (1999), pp. 342-343.

43. Las referencias que aparecen en la Crónica sobre la Catedral de Jaén aparecen entre los acontecimientos narrados entre los años 1461-1468. CUEVAS MATA, Juan, DEL ARCO MOYA, José & DEL ARCO MOYA, Juan: *Relación de los Hechos del muy magnífico e más virtuoso, el Señor don Miguel Lucas, muy digno Condestable de Castilla*. Jaén, Universidad y Ayuntamiento de Jaén, 2001. A partir de ahora me referiré a ella como: *Crónica del Condestable*.

44. MORALES GILA, Paula: «La catedral de Jaén en la época del condestable don Miguel Lucas de Iranzo», en SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio & COLOMA MARTÍN, Isidoro (coords.): *Correspondencia e integración de las artes: 14.º Congreso Nacional de Historia del Arte*. Vol. 1 Madrid, Ministerio de Educación, Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural, 2003, pp. 337-344.

45. *Crónica del Condestable*, 1465, p. 212.



FIGURA 5. DON ALONSO VÁZQUEZ DE ACUÑA  
Archivo Histórico Diocesano de Jaén.

de los linajes más destacados de la época, y el segundo, a través de la catedral o el palacio episcopal.

Es éste un momento decisivo para la historia constructiva de la catedral, dado que el flanco sur, tradicionalmente limitado por el recinto murario y por la disposición de las casas del cabildo, comenzará a ser transformado<sup>46</sup>, convirtiéndose estos cambios en una futura válvula de escape para el trazado de la renovada edificación a lo largo de la centuria siguiente. Por otra parte, se inicia un proceso de revitalización de los espacios adyacentes al templo mayor, con la posibilidad, una vez que fueran derruidas las murallas medievales, de generar nuevos ejes que conectaran las distintas *collaciones* y arrabales de la ciudad<sup>47</sup>.

Respecto a las aportaciones concernientes a la estructura de la catedral que se pueden destacar tras la lectura de la Crónica, es necesario aludir a las referencias expresas a sus accesos (puertas y portadas), con datos que aportan información no sólo sobre sus nombres, sino también sobre su emplazamiento concreto. Así en los *Hechos del Condestable* se cita preferentemente la Puerta del Perdón, siendo ésta, tal y como se comenta en el pleito entre los cabildos municipal y catedralicio del año 1516, la portada principal de la Catedral gótica<sup>48</sup>, motivo más que suficiente para ser citada y utilizada en un mayor número de ocasiones que el resto de las entradas del templo.

Según el plano publicado por Chueca Goitia, elaborado por Juan de Aranda en función del estado en el que se encontraba la catedral con anterioridad a las transformaciones acometidas en el siglo xvii<sup>49</sup>, se hallaría localizada a los pies de la nave central, presentando un tamaño mayor al de las otras dos portadas de esta fachada, situadas, respectivamente en las naves colaterales más cercanas a los muros del evangelio y de la epístola. A todas ellas se accedía a través de la Plaza de Santa María. La estructura de triple portada se mantuvo en la renovada fachada materializada por Eufasio López de Rojas, pudiendo así ser considerada como uno de los caracteres de la primitiva construcción medieval perpetuados en la construcción catedralicia. Martínez de Mazas alude en su obra a la antigua portada principal en los siguientes términos:

La fachada principal de la plaza de Santa María es obra de mayor grandeza y extensión... Adornan a este cuerpo ocho medias columnas, las quatro del medio pareadas, que sirven de división a las tres puertas principales, que dan entrada a las tres naves

46. «Notorio es que la plaça de Santa María, do acostunbravan jugar a las cañas, estava muy mala e muy áspera de munchas peñas e piedras; en tal manera que muchos cavallos e cavalleros caían e se lisiavan allí. La qual mandó allanar e despedregar de una parte e de otra. E por la más ensanchar, mandó derribar unas paredes que estavan delante de las casas de Cabildo, e arrancar unos árboles que estavan allí; por manera que está agora la más llana e la más gentil plaça del mundo». *Crónica del Condestable*, 1463, p. 100.

47. Otrosí mando desfazer e quitar unas carneçerías que estavan saliendo por la puerta de Santa María de la dicha çibdad; e mandolo todo allanar e linpiar, porque estavan muy mal e ocupavan la entrada e salida». *Crónica del Condestable*, 1463, p. 101.

48. «...consintieren que el dicho edificio e agua fuese por (roto) pequeña de los (roto) e de la puerta del perdón, que es la principal de la iglesia». GALERA ANDREU, Pedro Antonio & RUIZ CALVENTE, Miguel: *op. cit.*, p. 290.

49. CHUECA GOITIA, Fernando: *op. cit.*, p. 153. Aportaciones que pueden contrastarse comparando la planta que conserva el ideario vandelviriario. Véase: DEL ARCO MOYA, Juan: «La planta de la Catedral de Jaén de Juan de Aranda», *Códice*, 20 (2007), pp. 37-44.

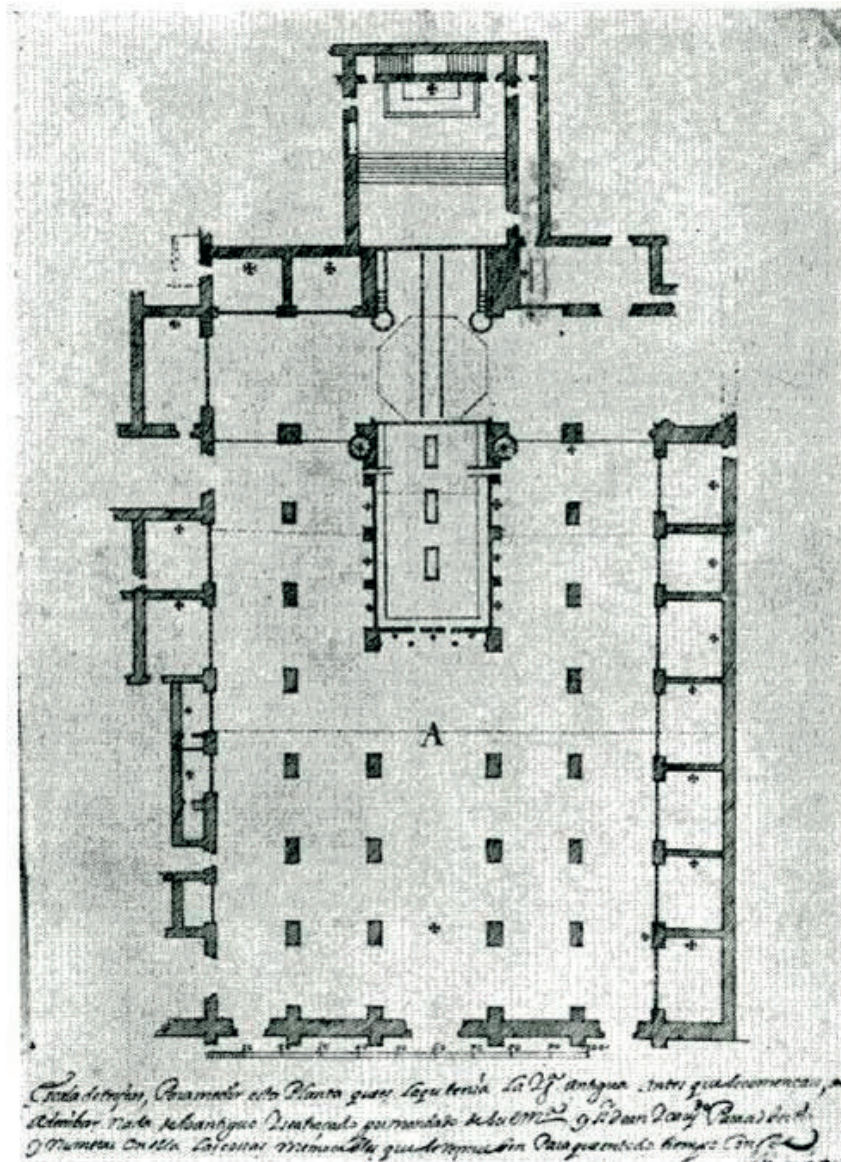


FIGURA 6. PLANTA DE LA PRIMITIVA FÁBRICA GÓTICA DE LA CATEDRAL DE JAÉN CHUECA (1971), p. 153.

de la Iglesia. La del medio, que se llamó en lo antiguo del Perdón, como en otras Catedrales, es más capaz y más alta que las otras»<sup>50</sup> (FIGURA 6).

Nieto Cumplido, al referirse a la de la Catedral de Córdoba, compara la Puerta del Perdón con la del atrio de las basílicas romanas, convirtiéndose en un acceso solemne y protocolario, especialmente reservado a los obispos o a los miembros del Concejo durante funerales o celebraciones matrimoniales de personajes relevantes, visitas reales o incluso ritos procesionales<sup>51</sup>. De la misma manera ocurrió en el caso de Jaén, a tenor de la lectura de los acontecimientos más destacados en la Crónica de Miguel Lucas de Iranzo.

Se supone, a raíz de las aportaciones los *Hechos del Condestable*, que tanto las puertas de la fachada principal como las del trascoro se abrirían en momentos puntuales, siendo ésta la manera por la cual el Condestable y la Condesa, los miembros de «su corte» y los personajes más destacados de la ciudad accederían al crucero y abandonarían el templo mayor para dirigirse a su casa-palacio:

...E así llegados a la iglesia mayor, en la manera e orden susodicha, entraron todos por la Puerta del Perdón e por las puertas del coro, e salieron al crucero, donde estava puesta la tumba. (...) E acabado esto la orden que se tobo en volver... por la mema orden que levaron a la ida, por la nave que viene del Sagrario e junto con el coro; e en pos del todos se entraron en la nave mayor; e por la mesma parte que vino se bolvió; e salieron todos por orden, por la puerta del Perdón, por do entraron. E así vinieron a Palaçio<sup>52</sup>.

La única referencia espacial que aporta la Crónica respecto a la citada portada hace alusión a su ubicación, frente al altar de Nuestra Señora de la Consolación, que tal y como recogen los estatutos catedralicios de 1478<sup>53</sup>, se encontraba alineada en el muro del trascoro: «Y su merced oyó misa con el dicho Juliano; e su muger en el altar de Santa María de la Consolación que está de frente a la puerta de la dicha iglesia»<sup>54</sup>.

Al revelar el cronista que la llamada Puerta del Sagrario<sup>55</sup> servía para dar nombre a una de las naves del templo<sup>56</sup>, se piensa debiera tratarse de otra de las puertas de la fachada principal, concretamente la correspondiente a la nave del evangelio. Esta puerta aún mantiene esta denominación en el año 1510<sup>57</sup>.

50. MARTÍNEZ DE MAZAS, José: *op. cit.*, pp. 209–210.

51. NIETO CUMPLIDO, Manuel: *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, Obra social y cultural Cajasur, 1998, p. 604.

52. *Crónica del Condestable*, 1464, pp. 200, 202.

53. RODRÍGUEZ MOLINA, José: «Estatutos de la Catedral de Jaén: recopilación de 1478», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 85–86 (1975), p. 50.

54. *Crónica del Condestable*, 1466, pág. 250.

55. También citada por Lázaro Damas, aunque sin precisar nada a propósito de su emplazamiento. Véase: LÁZARO DAMAS, María Soledad: «La Catedral medieval y la obra nueva tardogótica. Los proyectos de los obispos Osorio y Fuente del Sauce», en DEL ARCO MOYA, Juan (coord.): *Andrés de Vandelvira. Vida y obra de un arquitecto del Renacimiento*. Jaén, Ayuntamiento, 2006, p. 78.

56. «E salía la dicha procesión por la nave del Sagrario, e ivan fasta la puerta de la iglesia que está en la dicha nave; e bolví por la nave de la capilla del Señor Sant Lucas». *Crónica del Condestable*, 1464, pág. 149.

57. «El pilar se faga e comience desde la esquina del (...), entrando por la puerta de la iglesia mayor, que está en derecho del Sagrario...» GALERA ANDREU, Pedro Antonio & RUIZ CALVENTE, Miguel: *op. cit.*, p. 298.



Otro de los accesos citados en la Crónica es la llamada Puerta de los Capellanes<sup>58</sup>. A pesar del posible equívoco que pudiera suponer el hecho de que así se aluda a una de las capillas del templo, no se cree que el texto se refiera a su puerta, sino a que la nave donde se encontraba, probablemente la de la epístola, tuviera una portada que recibiría el mismo nombre.

Igualmente en los *Hechos del Condestable* se menciona la llamada Puerta del Álamo, sobre la cual, sólo existe una parca reseña:

La misa acabada, el dicho señor condestable salió de la iglesia por la puerta del Álamo e fuese a su posada sin mirar a los otros que estaban puestos a la puerta de la posada del obispo<sup>59</sup>.

Sin cualquier otra referencia espacial, las únicas consideraciones que se podrían realizar no pasarían de ser meras hipótesis. Lázaro Damas piensa que es una de las puertas laterales que integraban la fachada principal<sup>60</sup>. Mientras que Morales Gila la sitúa en el muro del evangelio, en la esquina de la actual calle Campanas<sup>61</sup>, apoyándose en las siguientes afirmaciones de Martínez de Mazas:

Por el otro lado (se refiere al flanco norte) había dos puertas que salían a la calle, una de ellas contigua a una capilla pequeña, que pudo ser la de Santa Lucía y la otra a varios lugares que allí se notan que serían los comunes, y el pequeño huerto o la entrada a la torre y habitación de campaneros<sup>62</sup>.

Si la Puerta del Álamo fuera uno de los dos accesos citados por Martínez de Mazas en el flanco norte, el segundo bien pudiera ser la puerta Bermeja, que aunque no aparezca en la Crónica del Condestable, sí que es aludida en la documentación de comienzos del siglo XVI<sup>63</sup>, y así se hace eco de ella la propia historiografía<sup>64</sup>.

El flanco sur, condicionado por la estructura de la muralla, carecía de acceso alguno. Lo único que había era un viejo postigo que pensamos se emplearía para la entrada y salida de materiales durante las obras realizadas en el interior del edificio, pero que, coyunturalmente, sería la única manera de llegar a los arrabales de la ciudad. No obstante, a mediados del siglo XVI, ya se consideraba una necesidad abrir una portada por el lateral del mediodía, tal y como ocurría en la mayor parte de las catedrales españolas:

58. «E así las levó a la iglesia catedral de Santa María, donde a las puertas del capellán mayor del dicho señor condestable, de muy ricas vestimentas ornados estava. Y dadas las acostumbradas bendiçiones, los novios a sus mujeres de braço tomando, entraron por la iglesia fasta una capilla que es del dicho capellán mayor la misa muy solemne e devotamente se dixo». *Crónica del Condestable*, 1463, p. 113.

59. *Crónica del Condestable*, 1463, p. 107.

60. LÁZARO DAMAS, María Soledad: *op. cit.*, p. 78.

61. MORALES GILA, Paula: *op. cit.*, p. 344.

62. MARTÍNEZ DE MAZAS, José: *op. cit.*, pp. 189–190.

63. GALERA ANDREU, Pedro Antonio & RUIZ CALVENTE, Miguel: *op. cit.*, pp. 290, 298.

64. Lázaro Damas se refiere a ella como una de las tres puertas de la fachada principal. En cambio, Galera Andreu, pensamos de forma más acertada, la vincula con uno de los posibles accesos al claustro, situado en este flanco norte. Véanse: GALERA ANDREU, Pedro Antonio: *op. cit.*, pág. 6; LÁZARO DAMAS, María Soledad: *op. cit.*, p. 78.

...ninguna iglesia catedral en este rei/no está sin puerta del mediodia si no es la dicha iglesia mayor/ haziéndose la dicha puerta se çierra el postigo viejo de la dicha/ obra por donde suelen entrar y salir de los dichos arrabales/ a esta çibdad<sup>65</sup>.

También en el exterior de la catedral se ha de destacar la existencia de la referida en *los Hechos del Condestable* como «torre del reloj». En el año 1457 era la única con la que contaba el templo mayor<sup>66</sup>. Se piensa que rivalizaría en altura con los cercanos baluartes del núcleo defensivo, precisamente por eso considero que pudo ser codiciada por los rivales de Miguel Lucas, entre los que se encontraba el obispo don Alonso Vázquez de Acuña, para ser utilizada como lugar de refugio y presidio temporal<sup>67</sup>.

Al respecto de su ubicación, Lázaro Damas la sitúa cerca de la que considera uno de los tres accesos de la fachada principal, la antes citada puerta Bermeja<sup>68</sup>. La historiografía, probablemente como consecuencia de las interpretaciones de las noticias recogidas por Martínez de Mazas, ha vinculado su existencia a la del convertido espacio del claustro<sup>69</sup>.

En cualquier caso, también se disponen datos, procedentes de los Estatutos catedralicios (1478) compilados por Rodríguez Molina, que resultan un tanto contradictorios a este respecto<sup>70</sup>, dado que su vinculación espacial con las casas del cabildo y la claustra, podrían hacer pensar que su emplazamiento se hallara en línea con la nave de la epístola, en el ángulo formado por el flanco sur de la plaza de Santa María, en el cruce entre la calle Almenas y la Carrera de Jesús. Particularmente, me inclino por considerar que se encontraba situada en el extremo opuesto, en el ángulo que formaba la Plaza de Santa María y la calle Campanas. El libro de visitas de la catedral de Jaén del año 1539, al describir pormenorizadamente la estructura de las capillas del templo, así parece corroborarlo<sup>71</sup>. Además todo apunta a que esta torre equilibraría la presencia de la existente en el flanco opuesto, que ya estaba proyectada

65. Archivo Histórico Diocesano de Jaén (AHD), Memorial de la Torre del Alcotón. Legajo 25. Fol. 9v.

66. «El anciano pertiguero Juan de León, se pasó toda la tarde del 3 de Agosto de 1457 avisando a los señores del Cabildo de Iglesia; ya a unos en el Torreón de los Abades, ya a otros en las Casas del Deanato; a estos en la Torre del Obispo, y a aquellos en los estrechos callejones, próximos a las murallas, donde tenían sus viviendas. Además, la campana del Cabildo, dio, desde la torre única del templo, los toques de aviso y citación mandados por los Estatutos». CAZABÁN LAGUNA, Alfredo: «De cómo entró en Jaén el Sr. D. Alonso Vázquez de Acuña», *Don Lope de Sosa*, 3, 1913, p. 258.

67. «...como el señor condestable oyó misa e se vino a su posada, luego los del obispo tomaron la iglesia mayor e atrancaron muy bien las puertas, e tomaron lo de arriba, e la torre del reloj, e pusieron gente en ella». *Crónica del Condestable*, 1463, pp. 108–109.

68. LÁZARO DAMAS, María Soledad: «La Catedral...», p. 78.

69. GALERA ANDREU, Pedro Antonio: *La Catedral...*, p. 4; GALERA ANDREU, Pedro Antonio: *Las catedrales...*, p. 6.

70. «Si fuera procesión que sean obligados de venir a ella a lo menos ante la procesión entre la segunda estación que se faze desde la puerta de la Torre del Reloj, que es cerca del Consistorio en la claustra fasta la Capilla de Sant Juan». RODRÍGUEZ MOLINA, José: «Estatutos de...», pp. 83–84.

71. Al referirse a la capilla de Santa Ana, emplazada en la nave del evangelio, nos aporta los siguientes datos: «Junto a la dicha capilla de don Luis de Torres/ está la capilla de Sancta Ana, sobre la qual/ está fundada la torre de las campanas». LÁZARO DAMAS, María Soledad: «La catedral de Jaén según el libro de visitas de 1539», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 170 (1998), p. 99.

a finales del siglo XVI<sup>72</sup>, aunque su materialización no se produjera hasta que Eufasio López de Rojas no completara la estructura de la actual fachada principal.

A pesar de que Gómez Moreno vincule la «torre del reloj» con el primitivo alminar, el hecho de que en 1513 se aluda a los pretiles y almenas que la coronaban<sup>73</sup>, además de las acertadas reflexiones de Galera Andreu respecto a su emplazamiento, justo en un ángulo del recinto defensivo de Jaén<sup>74</sup>, hacen decantarme por la hipótesis del reaprovechamiento de alguna de las torres del primitivo recinto defensivo<sup>75</sup>. Si así se corroborara, su apariencia debiera corresponderse con las de cualquier baluarte defensivo. Es por esto que no sorprenden los comentarios de Martínez de Mazas a propósito de su robustez y fortaleza estructural<sup>76</sup>. Por otra parte, y como era frecuente en los alrededores de las puertas y torres de las ciudades, la presencia de una intensa actividad comercial, igualmente es constatada en las noticias aportadas en el *Retrato al natural de la ciudad de Jaén*<sup>77</sup>.

La función que en estos momentos desempeñaba no debió de ir más allá de la de convocar a los fieles. A raíz de la información proporcionada por Rodríguez Molina estaría conformada, al menos, por dos campanas con tamaños diferenciados<sup>78</sup>, utilizadas de forma ritual para el llamamiento a los creyentes a que participaran en las distintas actividades litúrgicas, pero también, para convocar a los miembros del cabildo catedralicio<sup>79</sup>.

Al margen de su apariencia, como ya se ha comentado anteriormente, más próxima a la de una torre de un recinto defensivo que a la de un alminar reaprovechado como torre campanario, he de añadir que en su interior, y según los datos de Martínez de Mazas, existía una habitación destinada a los campaneros<sup>80</sup>. Además la documentación escrita informa de las reparaciones efectuadas por el maestro Diego Martínez (1513), artífice del chapitel que la coronaba<sup>81</sup>, originalmente encargado al maestro Pedro Guerra<sup>82</sup>. Fue finalmente derribada a mediados del siglo

72. «Todavía para dar más hermosura a la fachada de la catedral faltaba que se cortasen las casas del ayuntamiento que llegaban a tocar con la torre del mediodía. Ya anteriormente se habían concedido cortar otra parte de las dichas casas para alargar la Iglesia y edificar la torre de aquel lado». MARTÍNEZ DE MAZAS, José: *op. cit.*, p. 194.

73. GÓMEZ MORENO, Manuel: «La sillería del coro de la Catedral de Jaén», *Arte Español*, 3 (1941), p. 3.

74. En un Privilegio Real de 1432 se recoge la siguiente descripción: «En un canto de la ciudad, y por tal guisa que el Adarve e torres de la cerca están encorporadas en ella, las quales torres se mandan por la dicha iglesia e las tienen el obispo e canónigos de ella. E que so aquellas torres estaba una de las puertas de esa Cibdat, la qual dicha Iglesia diz que es asaz fuerte de todas partes contra la dicha cibdat». Citado por: GALERA ANDREU, Pedro Antonio: *La Catedral...*, p. 4.

75. Así lo ha pensado también Lázaro Damas. Véase: LÁZARO DAMAS, María Soledad: «La Catedral medieval...», p. 78.

76. MARTÍNEZ DE MAZAS, José: *op. cit.*, p. 182.

77. *Idem.*, p. 194.

78. «A las primeras Viésperas fecha la señal acostumbrada por la campanilla pequeña de la torre tenga luego el campanero una campana de las dos más pequeñas que están en la torre... Primeramente, a las Viésperas primeras que fagan señal e luego el campanero escomençe a tañer la más pequeña campana que oviere en la torre e luego sy compañera... espere la señal del coro para tañer a entrada e fecha la señal comience a tañer el campanero una de las campanas menores de la torre e luego la otra su compañero». RODRÍGUEZ MOLINA, José: «Estatutos de ...», pp. 46-47.

79. CAZABÁN LAGUNA, Alfredo: *op. cit.*, p. 258.

80. MARTÍNEZ DE MAZAS, José: *op. cit.*, p. 182.

81. Así lo destaca Gómez Moreno en función de las noticias recogidas de los libros de fábrica que hoy se encuentran en paradero desconocido. GÓMEZ MORENO, Manuel: *op. cit.*, p. 4.

82. «Pedro Guerra, cantero, tiene odio al dicho obispo (se refiere a don Alonso Suárez de la Fuente del Sauce)

xviii, momento en el cual ya se distinguía la torre nueva, construida posiblemente en la centuria anterior, de la vieja<sup>83</sup>.

De los apuntes descriptivos del interior del conjunto catedralicio aportados por los *Hechos del Condestable*, sobresalen, por su carácter eminentemente representativo, dos espacios: el crucero y el coro. El primero de ellos es un lugar especialmente reservado para la celebración de acontecimientos distinguidos, de ahí que sea donde se encuentre emplazado el estrado<sup>84</sup> desde el que el Condestable y la Condesa, acompañados en ocasiones por personas destacadas, participaban en las más variadas celebraciones litúrgicas<sup>85</sup>: esponsales, funerales...

Las notas encontradas sobre el coro, permiten reforzar la hipótesis anteriormente planteada sobre su emplazamiento en la nave central, a la manera de *schola cantorum*<sup>86</sup>, aprovechando el espacio existente entre el altar mayor y el crucero<sup>87</sup>. Además poseía varios accesos que permitían su comunicación con las naves laterales<sup>88</sup>, citándose sus puertas (las más pequeñas), y las que formaban parte del tras-coro, donde tradicionalmente había dispuestos distintos altares, que aún aparecen mencionados en los libros de las visitas del año 1539<sup>89</sup>. Cazabán Laguna, parafraseando al padre Francisco de Bilches<sup>90</sup> (1653), publica unos breves apuntes descriptivos, de la época del prelado don Alonso Vázquez de Acuña (1457), confirmando lo mencionado acerca de sus accesos, e incidiendo en los problemas de iluminación del templo, anteriormente mencionados:

...llevaron al coro a Gonzalo Cano. Era el coro pequeño, oscuro como toda la Iglesia, de techo bajo, y tenía las dos puertecillas de entrada por la espalda, a más de la que, abierta al ancho de la nave, daba al Presbiterio<sup>91</sup>.

Curiosamente, a pesar de que, según la tradición, este espacio haya estado reservado a hombres consagrados a la vida religiosa (diáconos, presbíteros, obispos...), en los *Hechos del Condestable* se revela cómo, en ocasiones, es utilizado por el Condestable, la Condesa, regidores, alcaldes o jurados de la ciudad<sup>92</sup>. Se piensa que éste

---

porque al tiempo que se hacía e labrava el campanario e chapitel de la dicha iglesia mayor de Santa María le mandó que no entendiese en la dicha obra e se la hizo quitar». GALERA ANDREU, Pedro Antonio & RUIZ CALVENTE, Miguel: *Corpus documental...*, p. 300.

83. GALERA ANDREU, Pedro Antonio: *Las Catedrales...*, p. 6.

84. *Crónica del Condestable*, 1461, p. 41.

85. Las celebraciones más destacadas acontecidas en el crucero de la Catedral en tiempos del Condestable han sido compendiadas en: MORALES GILA, Paula: *op. cit.*, p. 339.

86. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: *op. cit.*, pp. 32-35.

87. *Crónica del Condestable*, 1461, p. 41.

88. Tal y como también ha reparado Morales Gila. Véase: MORALES GILA, Paula: *op. cit.*, p. 340.

89. Concretamente se mencionan: el altar de los Ángeles, el altar de San Sebastián, el altar de Nuestra Señora de la Consolación, el altar de Santa Marta y el de San Gregorio. LÁZARO DAMAS, María Soledad: «La Catedral de...», p. 119.

90. DE BILCHES, Francisco: *Santos y santuarios del Obispado de Jaén y Baeza*. Jaén, Impresión Domingo García Morras, 1653.

91. CAZABÁN LAGUNA, Alfredo: *op. cit.*, p. 259.

92. *Crónica del Condestable*, 1464, p. 202. Morales Gila alude al acceso de los laicos al coro a partir de la Edad Media, reparando, en el caso de Jaén, en el paso de personas notable entre las que se encontraban los Condestables de Castilla. MORALES GILA, Paula: *op. cit.*, p. 341.

pudo ser motivo más que suficiente para que, tal y como se recoge en el Sínodo de 1492<sup>93</sup>, se prohíba expresamente a todo laico «cualquier condición que sea» profanar espacio tan sagrado.

La sacristía también es mencionada en la *Crónica del Condestable* como el espacio empleado por los celebrantes para cambiarse antes y después de la celebración, aludiéndose a ella con el término: «vistario»<sup>94</sup>, sin aportarse ninguna referencia más a propósito de su emplazamiento, su tamaño, su estructura o sus elementos ornamentales. A través del memorial de la torre del Alcotón (1540) se sabe que la primitiva sacristía catedralicia, se hallaba incrustada en el flanco sur, aprovechando parte de las estructuras del recinto defensivo<sup>95</sup>. Probablemente de la lectura de este documento el deán Martínez de Mazas extrajo como conclusión el pequeño tamaño y los graves riesgos de derrumbe que presentaba<sup>96</sup>.

Las referencias encontradas en los *Hechos del Condestable* respecto a la capilla mayor hacen pensar que ésta se mantiene tal cual había sido construida en tiempos de don Nicolás de Biedma a finales del siglo XIV, formada por un espacio rectangular de reducidas dimensiones, a causa de las limitaciones impuestas por el recinto defensivo, y al que se accedía a través de un gran arco, tal y como se extrae del siguiente fragmento: «agora es arco principal por do entran a la capilla mayor y hincase de rodillas en las gradas»<sup>97</sup>.

Finalmente me referiré a la información recogida en los *Hechos del Condestable* sobre algunas de las capillas y altares que componían la estructura del templo catedralicio. Ambos se describen correctamente guarnecidos, sin que aparentemente existiera en ellos uno de los problemas denunciados en el Sínodo de 1492, la costumbre de componerlos utilizando ropas de cama o mantelerías<sup>98</sup>, todo lo contrario, eran aderezados por medio de telas con las mejores calidades y de variados motivos ornamentales<sup>99</sup>.

En primer lugar aludiré los altares mencionados, concretamente el de Santa María de la Consolación<sup>100</sup>, frente a la Puerta del Perdón, como se destacaba anteriormente, aún vigente entre las dos puertas del trascoro catedralicio en 1539, y el de Santa Lucía<sup>101</sup>, situado en la claustro.

93. «...algunos legos acostumbran sobirse ençima de las gradas de los altares mayores; e otros munchos ocupan las sillas de los asientos del coro... Por ende, hordenamos e mandamos que de aquí adelante ningunt lego de qualquier condición que sea, non sea osado de oír misa nin los otros divinales ofiçios en lo alto de las gradas de los dichos altares, nin menos, ninguno suba en los dichos púlpitos; e que, asimismo, non sean osados de ocupar los asientos del coro». Archivo Histórico Diocesano de Jaén. *Sínodo Diocesano del Obispo don Luis de Osorio (1492)*. Título LXXII. Sin foliar.

94. *Crónica del Condestable*, 1463, p. 107.

95. LÁZARO DAMAS, María Soledad: «El Memorial...», pp. 461, 469, 472.

96. MARTÍNEZ DE MAZAS, José: *op. cit.*, p. 195.

97. *Crónica del Condestable*, apéndice, p. XIII.

98. AHDJ, *Sínodo Diocesano del Obispo don Luis de Osorio (1492)*. Título LXXII. Sin foliar.

99. Como muestra pueden servir los siguientes fragmentos: «E adereçándose çinco altares con sus frontales negros, y cada dos candeleros con sus velas y con sus alfombras en las gradas». *Crónica del Condestable*, 1464, p. 197. «Ante el altar de Nuestra Señora de la Consolación... entre las dos puertas del coro, estava puesto un pabellón de seda muy rico». *Crónica del Condestable*, 1468, p. 308.

100. *Crónica del Condestable*, 1464, pp. 198, 201; 1465, pp. 214, 250.

101. *Crónica del Condestable*, 1464, p. 152.

Las fuentes documentales e historiográficas consultadas no permiten confirmar la localización en el templo catedralicio giennense de la claustra o el claustro. Ni siquiera es posible saber si éstos se refieren a espacios emplazados en el exterior o el interior del mismo, debido fundamentalmente a las múltiples contradicciones existentes al respecto.

He realizado una exhaustiva consulta terminológica de ambos términos a través de los diccionarios de la Real Academia Española (RAE)<sup>102</sup>, diccionarios histórico-artísticos, arquitectónicos<sup>103</sup>, y de Autoridades<sup>104</sup>. En general, el vocablo «claustra» se vincula con «claustro», debido al empleo del término latino, plural de *claustrum*, desaconsejado por la Academia, pero que en ningún caso introduce ningún matiz semántico que permita diferenciarlos conceptualmente.

Llegados a este punto, cualquier referencia lingüística que se haga del término *claustra* en la catedral giennense que no se refiera a una galería que cerca un patio principal, ha de ser considerada como errónea desde el punto de vista filológico. Podría aceptarse su empleo, si se identifica con el mencionado claustro catedralicio, probablemente emplazado en el espacio correspondiente con la lonja, en paralelo a la calle Campanas, o en su defecto, si se confirmara la existencia de un posible pórtico o nártex, a los pies del templo, en el espacio que hoy ocupa el trascoro, tal y como parece apuntar en sus descripciones el deán Martínez de Mazas<sup>105</sup>.

Del resto de las capillas citadas en los *Hechos del Condestable*, se han de resaltar los datos que se poseen sobre su vinculación en el templo mayor con su propietario, asociando a ellas un marcado patrocinio, que debiera conferirle un cierto carácter funerario. Prueba de ello lo son las capillas del Señor San Lucas<sup>106</sup> (propiedad de Miguel Lucas de Iranzo), la de la Condesa<sup>107</sup>, Teresa de Torres, o la de su padre, Carlos de Torres<sup>108</sup>. Se corrobora así la pujanza no sólo del Condestable Iranzo, sino también la de la familia Torres en la ciudad de Jaén durante las últimas décadas del siglo xv. En la documentación del año 1539 aún persiste una capilla, en la nave del evangelio, propiedad de Luis de Torres, hijo de Miguel Lucas de Iranzo y Teresa de Torres, emplazada junto al sagrario<sup>109</sup>. En todas ellas existe un altar, generalmente

102. Todas las ediciones consultadas (1780, 1783, 1791, 1803, 1817, 1822, 1832, 1837, 1843, 1852, 1869, 1884, 1899, 1914, 1925, 1927, 1936, 1939, 1947, 1950, 1956, 1979, 1983, 1984, 1989, 1992, 2011) a través de la red en la página de la RAE: <http://www.rae.es>.

103. GARCÍA SALINERO, Fernando: *Léxico de alarifes de los siglos de oro*. Madrid, Real Academia Española, 1968, p. 81; PANIAGUA, José Ramón: *Vocabulario básico de arquitectura*. Madrid, Cátedra, 1978, p. 99; MORALES Y MARÍN, José Luis: *Diccionario de términos artísticos*. Zaragoza, Octavio y Félez. S.L., 1982, p. 79; PEVSNER, Nikolaus; FLEMING, John; HONOUR, Hugh: *Diccionario de Arquitectura*. Madrid, Alianza, 1984, p. 184; CALZADA ECHEVERRÍA, Andrés: *Diccionario clásico de Arquitectura y Bellas Artes*. Barcelona, Serbal, 2003, p. 225.

104. Claustra. La cerca o cercado, que contiene en sí alguna Iglesia, Convento, Monasterio y Casa de Religión. Es voz poco usada, porque ya se dice más comúnmente Claustro. Es del latino, claustrum. *Diccionario de Autoridades*. Real Academia Española. Madrid, Gredos, 1976-1979. Vol. 2, p. 27.

105. MARTÍNEZ DE MAZAS, José: *op. cit.*, pp. 187-189.

106. Se piensa que emplazada en la nave de la epístola. De ella se aportan datos respecto a las ofrendas realizadas en festividades particulares, como lo era la celebración del día de Todos los Santos. *Crónica del Condestable*, 1464, pp. 149-151.

107. *Crónica del Condestable*, 1464, p. 198.

108. Al estar emplazada junto al sagrario, pensamos que se encontraba en la nave del evangelio. *Ibidem*.

109. Es posible que fuera la misma capilla que en décadas anteriores fuera propiedad de su abuelo, Carlos de Torres. No obstante, su labor fue más allá, como se aprecia con la fundación de nuevas capellanías a comienzos del

con unas gradas. Este elemento mobiliario es un signo claro de su utilización como un espacio en el que es posible desarrollar determinadas actividades de culto. Así se aprecia cuando por ejemplo tienen lugar las celebraciones matrimoniales de algunos de los criados del Condestable en la llamada capilla del Capellán mayor<sup>110</sup>. En su interior, en ocasiones concretas, se emplazaban determinados objetos preferentemente de madera (hachas y candeleros) con finalidades meramente rituales.

Otras capillas mencionadas son la de Santiago<sup>111</sup>, con la información de su vinculación espacial con la capilla del señor San Lucas, a la que se encontraba anexa, estando posiblemente localizada en la nave de la epístola. La capilla del Sagrario<sup>112</sup>, limítrofe con la de Carlos de Torres, y finalmente la capilla del cabildo, que Morales Gila sitúa en la nave de la epístola, identificándola con la capilla de San Pedro de Osma<sup>113</sup>. Precisamente sobre ella, Cazabán Laguna, recogiendo los datos citados por Francisco de Bilches, comenta su existencia ya en el año 1457, vinculada particularmente con las reuniones del cabildo catedralicio, incidiendo en el tema de su denominación como consecuencia de los canónigos sorianos venidos a la Diócesis, una vez finalizada la conquista:

...a la hora de misa del jueves 4 (agosto 1457) estaban ya en la capilla de San Pedro de Osma, situado cerca del presbiterio cerrado de la catedral vieja, en donde el cabildo se reunía. (...) En el espacio de la capilla de San Pedro de Osma, cuyo era un altar existente desde que a Jaén vinieran los primeros obispos, naturales de Soria<sup>114</sup>.

Veintiún años después, en los estatutos catedralicios compilados en tiempos del obispo don Iñigo Manrique, su localización se relaciona con la anteriormente citada claustro catedralicio<sup>115</sup>.

En esta segunda década del siglo xv cobra cada vez más fuerza la consideración de la Catedral como relicario del Santo Rostro, de ahí que en la Crónica del Condestable se refieran los momentos expresos en los que se mostraba, para su veneración, tan insigne reliquia, convirtiendo su exhibición en un elemento de distinción social, dado que en ocasiones sólo podía ser contemplada por las personalidades más relevantes del momento<sup>116</sup>.

---

siglo xvi. AHDJ, Capellanías. Fundación de dos capellanías en la capilla de Santa María Magdalena, del mayorazgo de Torres, en la catedral de Jaén. Citado en: LÁZARO DAMAS, María Soledad: «La Catedral de...», p. 98; LÁZARO DAMAS, María Soledad: «La Catedral medieval...», p. 85.

110. Prueba no sólo de la interpretación de un papel, casi a la altura de un virrey que protege y apoya a los miembros de su «corte», sino de la propia jerarquización espacial. Así frente a las celebraciones matrimoniales de Miguel Lucas y Teresa de Torre, desarrolladas en el altar mayor de la Catedral, los criados, carentes de su condición, celebran sus esponsales en emplazamientos secundarios, como parece ser que así lo era la capilla del Capellán mayor. *Crónica del Condestable*, 1463, p. 113.

111. *Crónica del Condestable*, 1464, p. 198.

112. *Ibidem*.

113. MORALES GILA, Paula: *op. cit.*, p. 343.

114. CAZABÁN LAGUNA, Alfredo: *op. cit.*, p. 258.

115. «Fueron feneçidos los dichos estatutos, miércoles diez días del mes de Junio, año del nacimiento de Nuestro Señor Jhesucristo de mill e quatrocientos e setenta e ocho años... estando en la capilla de Sant Pedro de Osma, que es en la claustro de dicha iglesia, ayuntados a cabildo». RODRÍGUEZ MOLINA, José: «Estatutos de...», p. 142.

116. *Crónica del Condestable*, 1461, pág. 50; 1464, p. 195.

La complicada historia constructiva de la catedral giennense y las carencias documentales de la época a la que me he referido dejan aún bastantes interrogantes sin resolver. En cualquier caso, a través de este artículo se ha pretendido plantear una serie de aportaciones derivadas de la incorrecta lectura historiográfica, fruto de la repetición de planteamientos e hipótesis, que, ante la falta de nuevas noticias al respecto, han sido reiterados en un sinnúmero de trabajos, sin haberse realizado el más mínimo cuestionamiento crítico (FIGURA 7).

De esta forma, las aportaciones de este trabajo pretenden aclarar algunas de las dudas planteadas al respecto del proceso de transformación de la aljama en Catedral, y la peculiar historia de algunos de sus elementos originales: su coro, cuya emplazamiento, a la manera de *schola cantorum*, permite vincularlo al de la catedral de Toledo, sus accesos y su primitiva torre, relacionados con los problemas emanados del emplazamiento de la muralla, o la problemática terminológica al respecto de los conceptos de claustro y claustro.

Por otro lado, las atinadas intervenciones de los preladados que dirigieron la Diócesis en este momento fueron cruciales para el devenir de una fábrica medieval, demostrando con sus actuaciones el deseo de manifestar el reconocimiento del prestigio personal alcanzado, pasando a la historia como algunos de los grandes protagonistas de tan magna obra, que, pese a sus desapariciones y evidentes transformaciones, no ha perdido el más mínimo interés en la comunidad científica.



## PLANTA DE LA CATEDRAL DE JAÉN

- A. Coro
- B. Presbiterio
- C. Crucero
- D. Antesacristía
- E. Sacristía
- F. Sala Capitular
- G. Sagrario
- H. Fachada Principal
- I. Portada Sur
- J. Portada Norte

### CAPILLAS

1. Capilla de Santo Domingo de Guzmán
2. Capilla de San Juan Nepomuceno y San Sebastián
3. Capilla de San Jerónimo
4. Capilla de la Virgen de los Dolores
5. Capilla de la Virgen de las Angustias
6. Capilla de Santa Teresa
7. Capilla de San Benito
8. Capilla de Santiago
9. Capilla Mayor o del Santo Rostro
10. Capilla de San Fernando
11. Capilla de San Eufrasio
12. Capilla de la Inmaculada
13. Capilla del Niño Jesús
14. Capilla de San Miguel Arcángel
15. Capilla de San Pedro Pascual
16. Capilla del Cristo del Refugio y Virgen de la Correa.
17. Capilla de San José

- |  |  |
|--|--|
| <span style="color: #800080;">■</span> Finales S. XV - Principios S. XVI | <span style="color: #008000;">■</span> 1667 - 1702 |
| <span style="color: #008080;">■</span> Vandelvira, 1551 - 1575           | <span style="color: #FF0000;">■</span> 1701 - 1726 |
| <span style="color: #808080;">■</span> 1635 - 1660                       | <span style="color: #000000;">■</span> 1726 - 1802 |

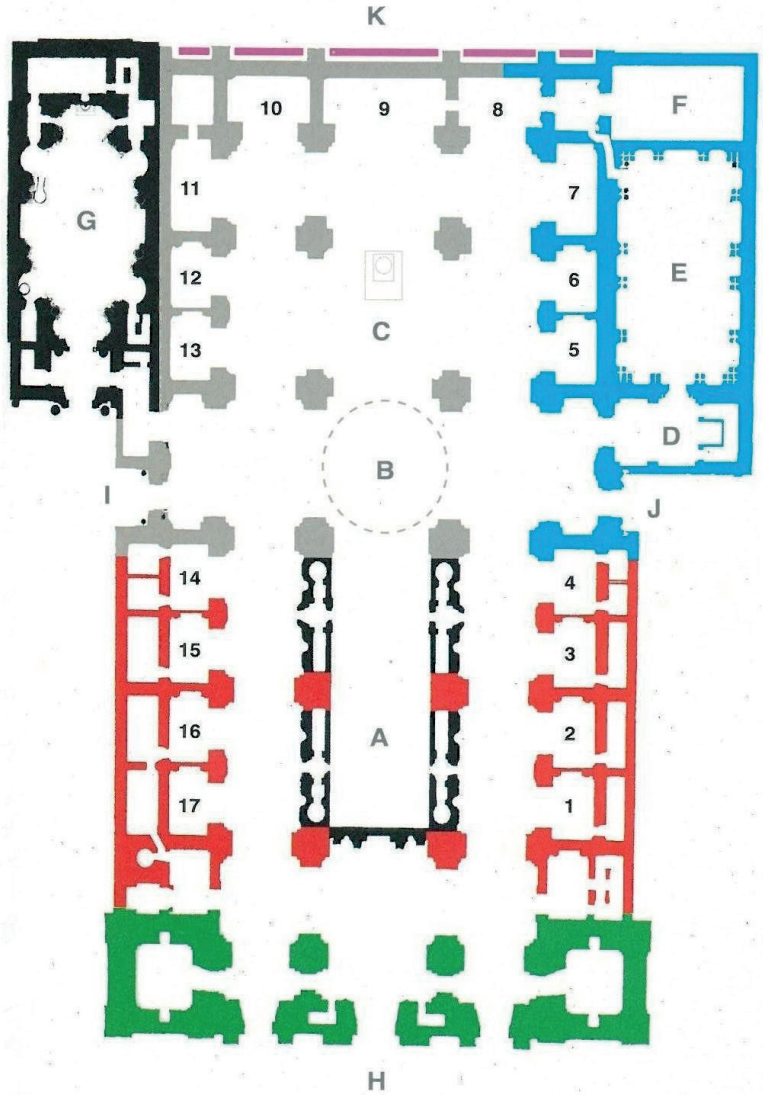


FIGURA 7. PLANTA ACTUAL DE LA CATEDRAL DE JAÉN  
GUERRERO & SERRANO (2011), pp. 122-123.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALMAGRO GORBEA, Antonio: «De Mezquita a Catedral. Una adaptación imposible», en JIMÉNEZ MARTÍN, Antonio (ed.): *La piedra postrera. Simposium Internacional sobre la Catedral de Sevilla en el contexto del gótico final*. Sevilla, Taller Dereçeo, 2007 pp. 24-31.
- ARAGÓN MORIANA, Arturo: «Iconografía del Santo Rostro en la Catedral giennense» *Alto Guadalquivir*, 17 (1993), pp. 34-35.
- DEL ARCO MOYA, Juan: «La planta de la Catedral de Jaén de Juan de Aranda», *Códice*, 20 (2007), pp. 37-44.
- DE BILCHES, Francisco: *Santos y santuarios del Obispado de Jaén y Baeza*. Jaén, Impresión Domingo García Morras, 1653.
- CAZABÁN LAGUNA, Alfredo: «De cómo entró en Jaén el Sr. D. Alonso Vázquez de Acuña», *Don Lope de Sosa*, 3, 1913, p. 258.
- CALZADA ECHEVERRÍA, Andrés: *Diccionario clásico de Arquitectura y Bellas Artes*. Barcelona, Serbal, 2003.
- CHUECA GOITIA, Fernando: *Invariantes castizos de la arquitectura española*. Madrid, Seminarios y Ediciones, 1971.
- CUEVAS MATA, Juan, DEL ARCO MOYA, José & DEL ARCO MOYA, Juan: *Relación de los Hechos del muy magnífico e más virtuoso, el Señor don Miguel Lucas, muy digno Condestable de Castilla*, Jaén, Universidad y Ayuntamiento de Jaén, 2001.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina: «Del santo Mandilyon a la Verónica: sobre la vera icona de Cristo en la edad media», en VV.AA.: *Imágenes y promotores en el arte medieval: miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*. Barcelona, Universidad Autónoma, 2001, pp. 353-371.
- GALERA ANDREU, Pedro Antonio: *La Catedral de Jaén*. Madrid, Everest, 1983.
- «La Verónica, «objeto» de peregrinación en España», en VV.AA.: *Actas del VI Congreso Español de Historia del Arte. Los Caminos y el Arte. Santiago de Compostela, 1986*. Santiago de Compostela, Universidad, 1989, pp. 421-432.
- *Las Catedrales de Vandelvira*. Úbeda, El Olivo, 2006.
- GALERA ANDREU, Pedro Antonio & RUIZ CALVENTE, Miguel: *Corpus documental para la historia del arte en Jaén. Arquitectura del siglo XVI (I)*. Jaén, Universidad, 2006.
- GARCÍA SALINERO, Fernando: *Léxico de alarifes de los siglos de oro*. Madrid, Real Academia Española, 1968.
- GÓMEZ MORENO, Manuel: «La sillería del coro de la Catedral de Jaén», *Arte Español*, 3, Madrid, 1941, pp. 3-6.
- GUERRERO VILLALBA, Carmen & SERRANO ESTRELLA, Felipe: *Conoce la Catedral*. Jaén, Universidad, 2011.
- IBN AL-JATIB, Muhammad: *Historia de los Reyes de la Alhambra. El resplandor de la luna llena (Al-lamha al-badriyya)*. Granada, Universidad, 1998.
- JÓDAR MENA, Manuel: «El derecho de patronazgo y la capilla mayor de la Catedral de Jaén: aportaciones documentales de la casa de Santisteban del Puerto», en RAMALLÓ ASENSIO, Germán (coord.): *Actas del Congreso: El Comportamiento de las Catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos, Murcia, 2002*. Murcia, Universidad, 2003.

- LAGUNA PAUL, Teresa: «La aljama cristianizada. Memoria de la catedral de Santa María de Sevilla», en VV.AA: *Metropolis Totius Hispaniae. 750 Aniversario de la Incorporación de Sevilla a la Corona de Castilla*. Sevilla, Ayuntamiento, 1998, pp. 41-71.
- LÁZARO DAMAS, María Soledad: «La catedral de Jaén según el libro de visitas de 1539», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 170 (1998), pp. 95-127.
- «El memorial de la torre del Alcotón. Un interesante expediente para el estudio de la obra nueva renacentista de la catedral de Jaén», *Giennium*, 8 (2005), pp. 463-488.
- «La Catedral medieval y la obra nueva tardogótica. Los proyectos de los obispos Osorio y Fuente del Sauce», en DEL ARCO MOYA, Juan (coord.): *Andrés de Vandelvira. Vida y obra de un arquitecto del Renacimiento*. Jaén, Ayuntamiento, 2006, p. 76-85.
- LEVI-PROVENÇAL, Evariste: *Le Péninsule Ibérique au Moyen Age, d'après le Kitab ar-Rawod al mi'tar fi habar al-aktar d'Ibn 'Abd-al-Mun'im al-Himyari [Texto impreso]: texte arabe des notices relatives à l'Espagne, au Portugal et au Sud-Ouest de la France*. Leiden, E.J. Brill, 1938.
- LÓPEZ ARANDIA, María Amparo: «Aproximación a un tratado ilustrado sobre el Santo Rostro de Jaén», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 171 (1999), pp. 29-45.
- LÓPEZ PÉREZ, Manuel: *El Santo Rostro de Jaén*. Córdoba, Cajasur, 1995.
- MARTÍNEZ DE MAZAS, José: *Retrato al natural de la ciudad de Jaén y término de Jaén*. Barcelona, Imprenta D. Pedro de Doblas, 1794. Reimpresión: Barcelona, El Albir, 1978.
- MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan: *Aproximación a la Historia de la Iglesia*. Jaén, Obispado, 1999.
- «*Novam Ecclesiam egregia structura facere*. Documentos episcopales y pontificios para la construcción de la Catedral de Jaén I (Siglos xv-xvi)», *Giennium*, 2 (1999), pp. 342-343.
- MONTIJANO CHICA, Juan: «El Santo Rostro y la Catedral de Jaén», *Alto Guadalquivir*, 4 (1980), pp. 24-25.
- *Historia de la Diócesis de Jaén y sus obispos*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1986.
- MORALES GILA, Paula: «La catedral de Jaén en la época del condestable don Miguel Lucas de Iranzo», en SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio & COLOMA MARTÍN, Isidoro. (coords.): *Correspondencia e integración de las artes: 14.º Congreso Nacional de Historia del Arte*. Vol. I. Madrid, Ministerio de Educación, Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural, 2003, pp. 337-344.
- MORALES Y MARÍN, José Luis: *Diccionario de términos artísticos*. Zaragoza, Octavio y Félez. S.L., 1982.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: «Los coros catedralicios españoles», en YZQUIERDO PERRÍN, Ramón (ed.): *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*. A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, pp. 25-41.
- NIETO CUMPLIDO, Manuel: *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, Obra social y cultural de Cajasur, 1998.
- NÚÑEZ DE SOTOMAYOR, Juan: *Descripción panegyrica de las insignes fiestas que la S. Iglesia Catedral de Jaén celebró en la traslación del S. Sacramento a su nuevo y sumptuoso Templo por el mes de octubre de 1660*. Málaga, impreso por Mateo López Hidalgo, 1661.
- ORTEGA SUCA, Antonio. *La Catedral de Jaén: unidad en el tiempo*. Jaén. Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, 1991.
- PANIAGUA, José Ramón: *Vocabulario básico de arquitectura*. Madrid, Cátedra, 1978.
- PÉREZ GONZÁLEZ, Carlos: «El culto a las reliquias en la Edad Media: historia de una tradición pagana con continuidad en la religión cristiana», *16.ª Jornadas de Filología Clásica de las Universidades de Castilla y León, Burgos*, 2002, RUIZ SOLA, Aurelia & PÉREZ GONZÁLEZ, Carlos (dirs.): Burgos, Universidad, 2003, pp. 167-193.

- PEVSNER, Nikolaus, FLEMING, John & HONOUR, Hugh: *Diccionario de Arquitectura*. Madrid, Alianza, 1984.
- PONZ, Antonio: *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Edición facsímil: Madrid, Viuda de D. Joaquín Ibarra, 1791.
- RIVERA, Juan Francisco: «Notas y documentos para el episcopologio de la Sede de Baeza-Jaén, los siglos XIII y XIV», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 80 (1974), pp. 9-74.
- RODRÍGUEZ MOLINA, José: *El Reino de Jaén en la Baja Edad Media. Aspectos demográficos y económicos*. Granada, Universidad, 1978.
- «Estatutos de la Catedral de Jaén: recopilación de 1478», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 85-86 (1975), pp. 9-186.
- ROSELL, Cayetano: *Crónicas de los reyes de Castilla [Texto impreso]: desde don Alfonso el Sabio hasta los Católicos don Fernando y doña Isabel*. Madrid. Sucesores de Hernando 1919-1931. Madrid, Atlas, 1953.
- SALVATIERRA CUENCA, Vicente: *La formación de la ciudad de Jaén. De Ibrahim ibn Hamusk al Condestable Iranzo*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2007.
- TORAL Y FERNÁNDEZ DE PEÑARANDA, Enrique: «El comendador don Sebastián Rodrigo de Biedma y Narváez y su descripción de las obras de la catedral nueva de Jaén», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 102 (1980), pp. 57-70.
- TORRES JIMÉNEZ, Juan Carlos: «El ataque nazarí a Jaén de 1367-1368 y las religiosas del convento de Santa Clara», *Giennium* (2007), p. 455-481
- TURATTI GUERRERO, Rafael: «La quema de los archivos de Jaén en 1368 ¿Moros de Granada o Pedro I?», en TORO CEBALLOS, FRANCISCO & RODRÍGUEZ MOLINA, JOSÉ: (coords).: *Historia, tradiciones y leyendas en la frontera: IV Estudios de Frontera, Alcalá la Real, 2001*. Jaén, Diputación Provincial, 2002, pp. 579-592.
- DE ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz: *El retablo en Jaén (1580-1800)*. Jaén, Ayuntamiento, 1986.
- DE XIMENA JURADO, Martín: *Catálogo de los Obispos de las Iglesias Catedrales de Jaén y Anales Eclesiásticos de este Obispado*. Edición facsímil. Granada, Universidad, 1991. En Madrid: por Domingo Garcia y Morràs, 1654.

# CARPINTERO Y MAESTRO CONSTRUCTOR EN LA ARQUITECTURA GÓTICA VALENCIANA (SIGLOS XIV–XV)

## CARPENTERS AND BUILDING MASON IN THE GOTHIC ARCHITECTURE IN VALENCIA (14<sup>TH</sup>–15<sup>TH</sup> CENTURIES)

Teresa Izquierdo Aranda<sup>1</sup>

Recibido: 28/02/2013 · Aprobado: 18/06/2013  
<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.1.2013.5350>

### Resumen

Desde finales del siglo XIII hasta el último cuarto del siglo XV, la corporación de oficio de carpinteros de Valencia englobaba todas aquellas especialidades vinculadas con el trabajo en madera, por ello incluso los albañiles estaban agrupados en este colectivo. En principio, las labores desempeñadas en la construcción proporcionaban el punto de encuentro, aunque la creciente especificidad profesional y las favorables condiciones económicas de mediados del siglo XV estimularon las aspiraciones de autonomía de ciertos brazos. En este artículo analizaremos en concreto las relaciones entre la carpintería y la *obra de vila* para esclarecer las causas de su emancipación y efectuar un seguimiento de la trayectoria social y profesional del oficio.

### Palabras clave

carpintería; oficios de la construcción; corporaciones de oficio; arquitectura gótica; desarrollo técnico

### Abstract

Since the end of the 12<sup>th</sup> century until the last quarter of the 15<sup>th</sup> century, the carpenters' guild in Valencia enclosed all workers with activities related to wood craft, thus even masons were grouped in this collective. Initially, the tasks performed at the construction place provided the meeting point for all of them, but the increasing specialization of their professions and the favourable economical conditions in the mid-15<sup>th</sup> century stimulated some branches to become autonomous. In this article we will analyse in depth the relationship between carpentry and building in order to enlighten the causes of their emancipation, and we will follow the social and professional course of the trade.

### Keywords

carpentry; building trades; guilds; Gothic architecture; technical development

---

1. Doctora en Historia del Arte. Universidad de Valencia ([teresa.izquierdo@uv.es](mailto:teresa.izquierdo@uv.es)).



FIGURA 1  
Pere Antoni Beuter, *Primera parte de la Crónica General de Toda España y especialmente del Reyno de Valencia*, 1546.

## 1. INTRODUCCIÓN

La construcción constituía el punto de encuentro entre maestros de obra de especialidades distintas. En principio, la materia de trabajo distinguía al carpintero del cantero o *pedrapiquer*, pero a nivel laboral la afinidad de los empeños del albañil, el *operarius operis ville*, con la carpintería llevó, desde un primer momento, a la inserción de este sector en la disciplina del oficio de carpintero<sup>2</sup>. Así, ya en las primeras ordenanzas aprobadas en 1424 se contemplaba al obrero de villa entre los brazos de la corporación<sup>3</sup>. Porque, a pie de obra, el carpintero no era un simple operario especializado, de su incumbencia era la construcción e instalación de las estructuras auxiliares oportunas y de retirarlas una vez asentada la fábrica<sup>4</sup>. Desde esta perspectiva, no resulta extraño que para aclarar la condición del carpintero medieval en la construcción, se haya subrayado la usual colaboración entre el carpintero, encargado de diseñar la estructura, y el albañil, responsable de los trabajos de cimentación y la mazonería<sup>5</sup> (FIGURA 1).

2. PACEY, A.: *Medieval Architectural drawing. English craftsmen's methods and their later resistance (c. 1200–1700)*. Stroud, Tempus, 2007, p. 87.

3. IZQUIERDO ARANDA, T.: *La fustería a la València medieval (1238–1520)*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2014. Las primeras referencias a la corporación datan de 1290, no obstante, las primeras ordenanzas aprobadas de carácter propiamente profesional datan de 1424. Estos primeros estatutos inauguraron una activa política corporativa encaminada a normalizar la profesión. El 10 de abril de 1424 elevaron a Alfonso el Magnánimo un nuevo código estatutario, en el que se obligaba «a todo carpintero, cajero, cofrero, maestro de hacha, obrero de villa, botero, aladrero, tornero, y cualquier otra persona de cualquier ley o condición sea que en adelante obrasen de madera o usaran el hacha o la sierra en la Ciudad de Valencia y contribución de aquella, aunque no sea cofrade de la dicha cofradía o limosna paguen y sean considerados de pagar por cada año a la caja». Era el primer listado de los componentes del oficio, en el que se intentaba delimitar las especialidades que debían ceñirse a la disciplina corporativa, además de establecer el pago de una cuota anual que se convirtió en una auténtica licencia laboral, que lo capacitaría para trabajar en la capital y en su término. Con esta medida, se subrayaba el radio de implantación económica y jurídica de la corporación.

4. COLLURA, M.: *Architettura in legno*. Palermo, Editore Lo Monaco, 1968, p. 123.

5. SOLÍS, J.A. «La economía de la construcción en la Edad Media», en GRACIANI, A. (ed.): *La técnica de la arquitectura en la antigüedad*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, p. 140.

Un caso significativo de su participación en las obras se advierte en el transcurso de la construcción de la catedral de Exeter entre 1316 y 1342, período en el que el maestro Tomás de Witney no sólo se encargó de finalizar el levantamiento de la nave central, de coordinar los diseños de la tracería de los ventanales y de la galería entre el altar y el coro, sino que participó en la ejecución de la armadura para la que incluso aconsejó la especie apropiada<sup>6</sup>. Un ejemplo más cercano lo ofrece el viaje emprendido en octubre de 1415 por el maestro de las obras de la catedral de Barcelona Bartomeu Gual, al desplazarse a Valencia acompañado por el carpintero Joan Ayigues y un sobrino suyo para ver el modelo de la seo valenciana. La presencia del carpintero se comprende por el interés de examinar los técnicos empleados a pie de obra y por la eventual reproducción a escala de la obra elegida como inspiración<sup>7</sup>. Este tipo de colaboraciones eran lógicas entre los maestros responsables de la realización del proyecto, por lo que se extendían indistintamente entre artífices de distintas especialidades. Esta interpenetración generó una circunstancia característica de la arquitectura medieval: esa versatilidad manifiesta de maestros capaces de llevar a cabo operaciones de muy diverso calibre<sup>8</sup>.

En la obra el carpintero era un trabajador capaz de desplegar un amplio abanico de operaciones. Se encargaba de elaborar cimbras, andamios, de construir porches y tarimas, de grúas para la elevación de materiales, además de realizar reparaciones e intervenciones esporádicas de carácter menor, como la reparación de útiles. Por ello, si en Valencia la corporación de San Lucas congregaba a carpinteros y albañiles, en otras ciudades de la Corona de Aragón, como Girona, la cofradía de los Santos Cuatro Coronados reunía a maestros de casas, picapedreros, carpinteros y escultores<sup>9</sup>. Del mismo modo, en Zaragoza la popularmente conocida como «cofradía de los cinco oficios» englobó a carpinteros, torneros, boteros, canteros y albañiles hasta su disolución en 1619<sup>10</sup>. En la capital aragonesa esta tendencia se corroboró además en la asociación fundada en torno a 1503 por los artífices musulmanes a raíz de la expulsión de los moriscos de Castilla, bajo el amparo de Fernando el Católico<sup>11</sup>. Este «Oficio de maestros e obreros de casas e cualesquiera obras de aljez, rajola e fusta, de puertas, ventanas e otras obras de fusta» englobaba cuarenta maestros

6. Thomas de Witney (1270-1342) trabajó como maestro de obra en las catedrales de Winchester, Wells y Exeter, era reconocido como carpintero por su intervención en el diseño del Pilgrim's Hall de Winchester (1310). Sobre la figura de este artífice véase MORRIS, R.K.: «Thomas de Witney at Exeter, Wells and Winchester», in KELLY, F. (ed.): *Medieval Art and Architecture at Exeter Cathedral*. London, British Archaeological Association, 1991, pp. 57-84.

7. MONTERO, E.: «El sentido y uso de la *mostra* en los oficios artísticos. Valencia, 1390-1450», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 94 (2004), pp. 239-240. La referencia a la visita se toma de CARRERAS CANDI, F.: «Les obres de la catedral de Barcelona», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres*, 7 (1914), p. 313.

8. SERRA DESFILIS, A.: «Promotores, tradiciones e innovación en la arquitectura valenciana del siglo XV», *Goya*, 334 (2011), pp. 64-68.

9. DOMÈNECH I CASADEVALL, G.: *Els oficis de la construcció a Girona, 1419-1833. Ofici i confraria. Mestres de cases, picapedrers, fusters i escultors a Girona*. Girona, Institut d'Estudis Gironins, 2001, pp. 13-15.

10. REDONDO, G.: *Las Corporaciones de artesanos de Zaragoza en el siglo XVII*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1982, pp. 91-92. EXPÓSITO SEBASTIÁN, M.: «El gremio de albañiles de Zaragoza (1775-1806)», *Artigrama*, 2 (1985), p. 162.

11. GÓMEZ, M.C.: *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*. Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza. Delegación de Relaciones Municipales, 1987-1988, vol. I, p. 70.



FIGURA 2  
Gérard de Horenbout y Simon Bening, *Libro de Horas de Juana I de Castilla*, 1500 ca., Londres, British Library, Ms. 35313, f. 34 r.

dedicados a la edificación, al trabajo en yeso y a la carpintería, y constituían casi un tercio de las familias musulmanas censadas en la ciudad en 1495<sup>12</sup> (FIGURA 2).

Al evocar la idiosincrasia de la carpintería medieval en Asturias, José M. Legazpi extraía ya una primera clasificación resultada de la diferenciación entre la de exterior y la de taller<sup>13</sup>. Se trataba en definitiva de la distinción entre la carpintería mecánica, propia de la construcción y la ingeniería, respecto a los sectores dedicados a la manufactura o el mobiliario. La diferencia palmaria entre ambas modalidades fue bien recogida por la corporación de oficios de la carpintería de Mallorca

12. GÓMEZ, M.C.: «Las Artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico (1479–1516)», en *La arquitectura civil en Aragón*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993, p. 112.

13. LEGAZPI, J.M.: *Ingenios de madera. Carpintería mecánica medieval aplicada a la agricultura*. Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias - Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 1991, pp. 42–44.



en 1499, al distinguir entre los carpinteros *grossers* o de obra gruesa, constructores de plataformas, andamios, toneles y útiles agrícolas, y aquellos de obra *prima* o *primaters*, dedicados fundamentalmente a la fabricación de cajas, cofres y mobiliario. Mediante esta distinción de base se definían unos parámetros similares a la clasificación de la corporación valenciana<sup>14</sup>.

La necesaria concurrencia de la madera en la obra superaba los márgenes del mobiliario o de los elementos decorativos que, al acabar la construcción, revestirían su interior<sup>15</sup>. Las empresas edilicias ofrecían el espacio idóneo para compartir experiencias, favorecían el contacto entre las distintas especialidades de la construcción y, por tanto, el trasvase de ideas, saberes y técnicas. La familiaridad del carpintero con la arquitectura se basaba en su capacidad multidisciplinar, por su dominio del instrumental adecuado en el tratamiento de una amplia serie de materiales que lo capacitarían para dirigir proyectos arquitectónicos. Un caso célebre de esta particular contribución de la carpintería en la edificación la encontramos por ejemplo en el sistema de vigas maestras introducidas en el palacio Ca' d'Oro de Venecia por los carpinteros Zane y Antonio Rossi para garantizar la estabilidad del edificio<sup>16</sup>.

## 2. ACTIVIDADES ASOCIADAS AL PROGRAMA CONSTRUCTIVO

A nivel laboral, independientemente de que el carpintero fuese el *caput magister* o de que trabajara a las órdenes de un maestro de otra rama de la construcción, pueden señalarse varias áreas de colaboración conjunta<sup>17</sup>. En primer lugar, la elaboración de «muestras», trazadas en papel o pergamino, o tridimensionales, modeladas en yeso o madera. Estos bocetos y maquetas eran trabajos artísticos en sí mismos, que requerían gran pericia, como muestran los ejemplares presentados por Sebald Schreyer en 1487 a las autoridades del hospital del Santo Espíritu de Nuremberg o por Burkhard Engelberg en 1507 para la nueva torre de la catedral de Berna<sup>18</sup>. En la arquitectura valenciana se hallan ampliamente documentados, un ejemplo temprano fue el trazado marcado en las eras de Ruzafa por Andreu Julià en abril de 1381 al inicio de las obras del campanario del *Micalet*, que tal vez reproducían el diseño del campanario de la catedral de Lérida que él mismo había dibujado en 1377<sup>19</sup>.

14. DOMENGE I MESQUIDA, J.: «Entorn als oficis artístics de Mallorca. Una aproximació als treballs i ocupacions dels artistes medievals (segles XIV–XVI)», en BARCELÓ CRESPI, M. (ed.): *La manufactura urbana i els menestrals (segles XIII–XVI)*. Actes de les IX Jornades d'Estudis Històrics Locals. Palma, 21–23 de novembre de 1990. Palma de Mallorca, Institut d'Estudis Baleàrics, pp. 381–398.

15. IZQUIERDO ARANDA, T.: *op. cit.*, 2014, pp. 300–305. Salvo en aquellas especialidades claramente diferenciadas como los torneros, los cajeros o los constructores de botas, en la documentación valenciana el calificativo genérico de carpintero se aplicaba a todos aquellos maestros cuya actividad preferente era la construcción. En ella, podían dedicarse tanto a la construcción de plataformas y elementos auxiliares, como a aserrar madera mediante el alquiler de sus sierras, o al diseño y elaboración de pórticos o techumbres, batientes de puertas y ventanas y otros elementos de mobiliario.

16. COLDSTREAM, N.: *Medieval architecture*. Oxford, Oxford University Press, 2002, pp. 108–110.

17. COPPOLA, G.: *La costruzione del medioevo*. Pratola Serra, Sellino Editore, 2000, pp. 19–20.

18. COLDSTREAM, N.: *op. cit.*, p. 79.

19. SANCHÍS SIVERA, J.: *La catedral de Valencia*, Valencia, Imprenta Fco. Vives Mora, 1909, p. 95.

Respecto a los bocetos trazados sobre pergamino, uno de los primeros ejemplos fue la propuesta que Joan Franch dibujó para renovar la sillería del coro de la catedral de Valencia en 1392. El proyecto fue desestimado por el cabildo, que intentó sin éxito contratar a Guillem Solivella, entonces maestro de obras de la catedral de Lleida. En 1415, en encargó recayó finalmente en Jaume Esteve, al que se le exigía que la obra «en todas sus partes sea buena, bella y notable, y bien enlevada así com corresponde a la seo, y que en hacer aquella el dicho maestro haya buenos y aptos maestros y suficientes». Al mismo tiempo, se le advertía que debía ceñirse a lo «dibujado y pintado en un gran pergamino», posiblemente uno de los dibujos propuestos por Guillem Solivella en 1394 y 1397. Para valorar la excelencia de su labor se designaba ya a Pere Balaguer, maestro de la catedral, y al orfebre Bartomeu Cosollà<sup>20</sup>. La presencia de la muestra en esta obra es un ejemplo del interés de los promotores por su proyecto, del que el boceto constituía una pieza esencial. Entre los modelos conservados en la Corona de Aragón, el más antiguo corresponde a una traza de 1368 de la planta del campanario de la Colegiata de San Félix de Girona sobre papel, que esboza la forma y las dimensiones del futuro edificio<sup>21</sup>. Otro ejemplo fueron los bocetos realizados en pergamino por Pere Balaguer en marzo de 1395 para el portal de Serranos, posiblemente a raíz del viaje que los jurados de Valencia le financiaron en 1392 por diversas ciudades catalanas, para que examinase modelos distintos que pudiesen servir como ejemplo<sup>22</sup>.

En cambio, en el transcurso de las labores se empleaban plantillas, como los «moldes de los portales» que hizo para las torres de Serranos, cuya naturaleza o función desconocemos, pero de su valor nos informa el encargo al carpintero Domingo Beneyto que, junto a dos peones, debía «recorrer la terraza» de la casa de Joan de Bordell (que se empleaba como base de las operaciones) para recuperar los moldes perdidos por un olvido del maestro. Entre los materiales empleados, era frecuente el uso de papel, almidón y cola de gelatina para maquetas en tres dimensiones, como la que preparó el maestro picapedrero Francesc Tona en 1400 para la nueva construcción del Puente de los Catalanes de Valencia<sup>23</sup>. Cuando el soporte era la madera el modelo podía ser tridimensional, como la muestra de confeccionada por Jaume Gallent, maestro de obras de la ciudad, para la nova torre que coronaría la Cámara de los Ángeles del Palacio del Real en 1441, que atestigua su autoridad en el diseño arquitectónico<sup>24</sup>. Su importancia convirtió el trazado en una parte esencial

20. Citado por SANCHÍS SIVERA, J.: «La escultura valenciana en la Edad Media: notas para su historia», *Archivo de Arte Valenciano*, 10, pp. 5–6. La obra ha sido estudiada en profundidad por MIQUEL JUAN, M.: «El coro de la catedral de Valencia (1384–1395). La introducción de nuevos elementos decorativos del gótico internacional en Valencia», en SERRA, A. (ed.): *Arquitectura en construcción en Europa en época medieval y moderna*. Valencia, 2010, pp. 349–376.

21. El dibujo se atribuye a Pere Sacoma. Reproducido en el catálogo de la exposición *La catedral de Girona. L'obra de la Seu*. Girona, Fundació La Caixa, 2003, p. 180. SERRA, A.: «Conocimiento, traza e ingenio en la arquitectura valenciana del siglo xv», *Anales de Historia del Arte*, 22 (2012), p. 195.

22. Archivo Municipal de Valencia (AMV), Sotsobreria de Murs i Valls, d<sup>3</sup>-5, f. 5 r, 157 r. Se recomienda el estudio sobre el papel de las muestras y modelos elaborado por SERRA, A.: *op. cit.*, 2012, pp. 184–196.

23. AMV, Sotsobreria de Murs i Valls, d<sup>3</sup>-13, f. 140 v.

24. SERRA, A.: «El mestre de les obres de la ciutat de València (1370–1480)», en YARZA, J. & FITÉ, F. (eds.): *L'artista-artesa medieval a la Corona d'Aragó. Actes. Lleida 14, 15 i 16 de gener de 1998*. Lleida, Universitat de Lleida - Institut d'Estudis Ilerdencs, p. 413. El encargo de la maqueta lo mencionaba ya SANCHÍS SIVERA, J.: *op. cit.*, 1925, p. 42. El registro lo transcribió íntegramente SÁNCHEZ VERDUCH, M.M.: *El maestro de obras o la práctica de la arquitectura*

de las tareas del maestro constructor, especialmente en los siglos XIV y XV, cuando los clientes solicitaban dibujos de las propuestas y las muestras ejercían como ejemplos visuales que servían para explicar de un modo gráfico las particularidades de la obra<sup>25</sup>. El empleo de planos y bocetos en la arquitectura medieval está documentado desde el siglo IX en el plano de la abadía de Sant Gall, pero no sería hasta el siglo XIV cuando empieza a generalizarse su uso, debido en parte a la mayor complejidad de las estructuras, que hacía necesaria su muestra a los promotores, interesados para conocer los detalles de las obras que patrocinaban<sup>26</sup>.

De este modo, en los contratos es habitual encontrar referencias a estos modelos, que debían copiarse e incluso imitarse. Así se percibe, en 1380, durante la construcción de la capilla del castillo de Hertford, cuando se encomendaba al carpintero Guillermo de Wyntingham seguir el planteamiento de un «diseño copiado en duplicado»<sup>27</sup>. La presencia de la muestra en el momento de acordar el contrato confirma su valor didáctico para explicar a los promotores detalles estructurales complejos, a quienes planteaba incluso la posibilidad de intervenir en la toma de decisiones. Un caso elocuente en este sentido fue el viaje del carpintero Joan Bonet a Sicilia el 20 de febrero de 1434 «con las muestras de las cuatro torres» para enseñarlas al rey y concertar el proyecto para el Real, en especial de la torre sobre la mencionada Cámara de los Ángeles<sup>28</sup>. Más allá de la propia función didáctica, muchas de estas modelos tenían un valor legal, se mencionan al contratar la obra como garantía del modelo a seguir<sup>29</sup>. Así, cuando en marzo de 1412 los jurados de Valencia contrataban la talla de los modillones de la *Cambra Daurada* de la antigua Casa de la Ciudad con los escultores Andreu Sanou y Joan Llobet, se indica explícitamente que las figuras de los profetas que decorarían las ménsulas de menor tamaño habrían de tallarse según los cuatro que ya obrados y presentados por «muestra»<sup>30</sup>.

Estos ejemplares eran apreciados y guardados con recelo, lo que llevó incluso a incluir cláusulas en los contratos por las que el maestro debía devolver a la obra los bocetos, plantillas o maquetas utilizadas en el curso de los trabajos<sup>31</sup>. Este valor de la muestra explica la compra a la viuda y al padre de Antoni Dalmau en 1453 de «la bella muestra» elaborada para el pináculo de la nueva torre campanario de la

en la Valencia gótica de 1350 a 1480. *Aproximación a su estudio*. (Tesis de licenciatura s. p.), Universitat de València, 1996, pp. 197-198.

25. PACEY, A.: *op. cit.*, p. 117. Para el periodo posterior a 1360 poseemos mayores evidencias documentales respecto a siglos anteriores. Estas referencias se multiplican en el siglo XV, sobre todo a partir de contratos que apelaban a esos modelos que el constructor debía seguir según su acuerdo con el propietario.

26. RUBIO SAMPER, J.M.: «La figura del arquitecto en el período Gótico. Relaciones entre España y el resto de Europa», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 22 (1985), pp. 105-107.

27. SALZMAN, L.F.: *Building in England down to 1540*. Oxford, Clarendon Press, 1997, p. 16.

28. Archivo del Reino de Valencia (ARV), Batllia General, Lletres i Privilegis, 45, f. 292 r. El maestro invirtió tres meses en un viaje que costó 270 sueldos, que incluían el salario de las jornadas de ida y vuelta además de los propios gastos del desplazamiento. Citado por SANCHÍS SIVERA, J.: *op. cit.*, 1925, pp. 25-26, 42.

29. MONTERO, E.: *op. cit.*, p. 222. La muestra ofrecía un referente visual al que remitirse en caso de duda o incumplimiento del contrato.

30. AMV, Notales de Antoni Pascual, p-2. Citado por TRAMOYERES BLASCO, L.: «Los artesanados en la antigua Casa municipal de Valencia. Notas para la historia de la escultura decorativa en España». *Archivo de Arte Valenciano*, 3 (1917), pp. 45-46.

31. RUBIO SAMPER, J.M.: *op. cit.*, p. 106. Ejemplos célebres fueron los casos de maestros como Simone de Orsègo tras su paso por la catedral de Milán, Mirtiz Enginger en Ulm o Guillem Sagrera en Mallorca.



FIGURA 3  
Maqueta en madera conservada en el Museo Municipal de Valencia, que podría corresponder al proyecto de remate para el Miguelete elaborado por Antoni Dalmau o Pere Llobet en 1453.

catedral de Valencia, ante el temor de que se extraviase<sup>32</sup> (FIGURA 3). A pesar de este deseo de conservar el boceto, en la mayoría de los casos, una vez cumplida su función se perdía el interés y por tanto son escasos los ejemplares conservados. Su pervivencia en muchos casos es meramente accidental, como el célebre palimpsesto de Reims, que sobrevivió gracias a la reutilización del pergamino sobre el que estaba esbozado para la redacción de obituarios y ceremoniales<sup>33</sup>. Ante la pérdida de estas piezas, noticias documentales dispersas constatan su existencia e informan de la calidad tridimensional de modelos fabricados en madera o yeso, y de su importancia ejemplar. Como elemento portátil que tan pronto podía servir para presentar la traza al promotor como para enseñar a los maestros de obras, oficiales y aprendices el diseño a elaborar en el transcurso de la obra<sup>34</sup>.

La elaboración de techumbres en madera ofrecía otro campo de reciprocidad entre la arquitectura y la carpintería. Las llamadas «cubiertas de casas» contaban con una larga tradición en Valencia y, de hecho, era una actividad que las ordenanzas de la corporación de los carpinteros de 1482 declaraban privativa del oficio. Tanto en los libros contables de fábrica como en los de la propia corporación, sus artífices no aparecen identificados como carpinteros de lo blanco o alarifes<sup>35</sup>, sino como carpinteros simplemente, a veces como imagineros, *ymaginaires*<sup>36</sup>. Se trataba de maestros constructores cuya especialidad profesional sólo es posible descubrir a través de la documentación, a partir de contratos notariales y libros de obra, que traslucen la naturaleza de su oficio al describir el objeto de la contratación y precisar su compromiso al aceptar el trabajo.

Esta ambigüedad de las fuentes al definir la vertiente laboral del carpintero, nos obliga a contrastar las noticias documentales para esclarecer la índole de sus actividades. Sólo así se localizan bajo el nomenclátor genérico de *carpinterius* a maestros constructores como Joan Perales y Guillem Gilabert, que fueron solicitados en 1507 por la duquesa de Gandía María Enríquez para desmontar los alfarjes de los dos estudios del palacio de la familia Borja en Valencia y aprovechar el transcurso de las reformas del inmueble para llevar a cabo las reparaciones oportunas<sup>37</sup>.

32. SANCHÍS SIVERA, J.: *op. cit.*, pp. 98–100. Catalogado como «Fanal Morisco» se conserva en el Museo Municipal de Valencia una maqueta en madera que podría corresponder al proyecto de remate para el Miguelete elaborado por Antoni Dalmau o Pere Llobet.

33. COLDSTREAM, N.: *op. cit.*, 2002, p. 73.

34. Sobre la función del boceto, véase RUIZ DE LA ROSA, J.A.: «El arquitecto en la Edad Media», en GRACIANI, A. (ed.): *La técnica de la arquitectura medieval*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001, p. 166.

35. Sobre la terminología empleada en la carpintería española, se recomienda el léxico recogido por NUERE MATAUO, E.: *La carpintería de armar española*. Madrid, Munilla-Lería, 2003, pp. 254–378.

36. ARV, Gremios, Libro 174 bis. Consta en los sucesivos libros de clavería reunidos en el cuadernillo de las cuentas entre 1434 y 1441.

37. ARV, Protocolos, Notario Joan García, 4.534. Comisión citada por FALOMIR FAUS, M.: *Arte en Valencia*,

En este sentido, los acuerdos para la construcción de techumbres de madera en el occidente europeo prevalecieron dos tipos de contratación<sup>38</sup>. En una primera modalidad, el comitente se dirigía al carpintero, quien elaboraba su propio diseño a conformidad del benefactor. Ésta fue la opción de los hermanos Guillem y Francesc Maestre al contratar a Bartomeu Pérez el 16 de setembre de 1415 para que suministrase, labrase e instalase sesenta y seis vigas convenientemente «obradas y planeadas» para la obra que realizaban en el convento de framenores de Sagunt<sup>39</sup>. Una variante de esta forma de contrato fue el encargo a Joan del Poyo, como maestro la ciudad, de diseñar los alfarjes de la antigua Casa de la Ciudad, el de la sala dorada o *Cambrà Daurada* (1418-1428, 1441 y siguientes) y el de la sala del consejo, más conocida como *Sala dels Àngels*, entre 1423 y 1428<sup>40</sup>. La techumbre de la *Cambrà Daurada* se emprendió a raíz de las reformas del edificio en el primer decenio del siglo xv. El proyecto se enmarcaba dentro de la política de prestigio de la ciudad orientada a la defensa de sus privilegios a raíz del cambio dinástico que llevó a la entronización de los Trastámara. De conservarse íntegramente, sería un buen ejemplo de esa voluntad de distinción tan manifiesta en las sesiones del consejo de aquellos años<sup>41</sup>. Con todo, a comienzos de 1423 un incendio en la sala del consejo obligó a interrumpir las obras de la sala dorada y renovar la techumbre de la que hasta entonces había servido como salón de reuniones. De nuevo los jurados confiaron el proyecto a Joan del Poyo, por su reputación al frente de las obras de la ciudad<sup>42</sup>. De hecho, al frente de estas obras, no sólo planteó las propuestas y dirigió al equipo de maestros carpinteros, albañiles y picapedreros que intervinieron, sino

1472-1522. València, Consell Valencià de Cultura, 1996, p. 193. El contrato para desmontar y colocar «las cubiertas de madera de los dos estudios de su palacio, esto es del de las coronas y el otro de las rosas» nacía de la voluntad de preservar las techumbres durante las reformas del palacio de la familia Borja situado en la parroquia de San Lorenzo de Valencia. El deseo expreso de trasladar las cubiertas a otras estancias del palacio y aprovechar esta circunstancia para efectuar las reparaciones oportunas denota la estima por las techumbres por parte de la sociedad coetánea.

38. ANDERSON, P.: «Francesco Nicolini, *falegname et intagliatore in legno*, and the Role of Carpenters in Cinquecento and in Seicento Rome», *Pantheon: Internationale Jahreszeitschrift für Kunst*, 57 (1999), pp. 91-92. Como muestra de estas tres posibilidades, presenta los ejemplos de la iglesia de Santa Susana en Roma en la que el carpintero Alessandro Castaldi construyó la techumbre a partir de los diseños de Carlo Maderno. La cubierta de San Juan de Letrán ilustra el caso del arquitecto o pintor que proporcionaba el esquema. En las decoraciones de Pompeo Veronese para el duque de Mantua, los carpinteros Flaminio Boulanger y Vico di Raffaele de Lazzaro sometieron su proyecto a la aprobación del comitente en el concurso organizado para ofrecer al mejor precio los diseños más votados.

39. WEBSTER, J.B.: *Per Déu o per diners. Els mendicants i el clergat al País Valencià*. Catarroja-Barcelona, Afers, 1998, p. 55.

40. TRAMOYERES BLASCO, L.: *op. cit.*, pp. 31-71. El derribo del edificio en 1854 comportó la pérdida de ambas techumbres, salvo la de la «Cámara Dorada, que pudo ser recuperada. En un primer momento se depositó en el sótano del Palacio Arzobispal, donde permaneció mientras se prolongaban las disputas sobre la venta de la madera en el concejo municipal, siempre impedida por los partidarios de su conservación. Finalmente, a raíz de la restauración de la Lonja en 1892, se planteó la posibilidad de montarla de nuevo en alguna de sus dependencias, lo que promovió el inventario de las piezas antes de su ubicación en el Salón del Consolado del Mar donde se halla actualmente.

41. SERRA, A.: «El fasto del palacio inacabado. La Casa de la Ciudad de Valencia en los siglos xiv y xv», en ALONSO, E., MURAD, M. & TABERNER, F. (eds.): *Historia de la ciudad: arquitectura y transformación urbana de la ciudad de Valencia*. Valencia, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, 2004, p. 87. Al ímpetu político de la oligarquía se sumaron intereses económicos y motivos de orgullo cívico, en el intento de potenciar la imagen de la capital frente a otras ciudades de la Corona.

42. SERRA, A.: «Al servicio de la ciudad: Joan del Poyo y la práctica de la arquitectura en Valencia (1402-1439)», *Ars Longa*, 5 (1994), pp. 111-119.

FIGURA 4  
 Techumbre de la Cambra  
 Daurada de la antigua Casa  
 de la Ciudad de Valencia,  
 1418-1428, 1441-1458.  
 Valencia, Sala del Consolat  
 del mar.



que actuó como un auténtico empresario, encargándose de la compra de materiales e incluso del transporte en sus propios carros<sup>43</sup> (FIGURA 4).

En una segunda opción, el arquitecto, o incluso un pintor, facilitaba el diseño estructural dejando el trazado de los detalles ornamentales al carpintero. Un ejemplo de esta modalidad fue el acuerdo concertado el 20 de julio de 1514 entre Joan Mançano, maestro de obras del Palacio de la Generalitat, y el escultor Lluís Monyos para la cubierta de la capilla. Según lo convenido, el carpintero asumía toda la responsabilidad de suministrar, preparar y labrar la madera, incluso aportar la mano de obra y los aparejos necesarios para llevar a cabo el proyecto. Joan Mançano recibiría los 7.000 sueldos valencianos del coste de la obra. De ellos le correspondían 500 sueldos por su intervención como albañil y contratista e intermediario, mientras que los 6.500 sueldos restantes debía entregarlos en tres plazos al carpintero<sup>44</sup>.

43. AMV, Notal de Jaume Desplà, n-21. Citado por TRAMOYERES BLASCO, L.: *op. cit.*, p. 50.

44. ARV, Generalitat, Protocolos de Pere Bataller, 2.736. Citado por ALDANA, S.: *El Palacio de la «Generalitat» de Valencia*. València, Consell Valencià de Cultura, 1992, vol. I, p. 188. Lo menciona también COMPANY, X.: *L'art i els artistes al País Valencià modern (1440-1600)*. *Comportaments socials*. Barcelona, Curial, 1991, p. 199.

Finalmente, un tercer punto de conexión lo plantearon las obras de ingeniería hidráulica, que emparejaban las competencias de los carpinteros con las de los maestros canteros. La primera referencia sobre la construcción de acequias y la conducción de agua a Valencia la proporciona Arnau Vidal, maestro de obras de la Catedral en 1267, elegido en 1273 como maestro de las obras de la Acequia Real de Alzira. En 1362 Andreu Julià se presentaba a sí mismo como «maestro mayor de la obra de la catedral de Valencia y maestro experto en arte de nivelar»<sup>45</sup>. A tenor de esta connivencia entre la arquitectura y la ingeniería parece como si los conocimientos en cálculo y agrimensura bastasen para resolver problemas de hidráulica. El arte de nivelar no era en absoluto una actividad subestimada, a ella se dedicaron buenos maestros «poseedores de experiencia y conocimiento», expertos que solían recibir salarios que doblaban el jornal medio de canteros y albañiles y que, en base a su prestigio, eran frecuentemente llamados a consultas, lo que propició su movilidad y, con ella, la transferencia de conocimientos<sup>46</sup>.

Cuando en octubre de 1375 se planteó la posibilidad de realizar un trasvase del Júcar al Turia cerca de Tous, se requirió la opinión de maestros expertos «en el arte de la geometría» de Barcelona y Manresa, de Bernat Boix, albañil, y de Bernat Tosquella, carpintero, quienes se encargaron en febrero de 1376 de nivelar el terreno y calcular el coste de las obras<sup>47</sup>. En este punto cabe recuperar la figura de Joan del Poyo, «uno de los más aptos, singulares y famosos maestros en su arte u oficio en este Reino», que en 1403 se desplazó con el carpintero Francesc Pina a Santa Cruz de Moya, a orillas del Turia, y a Salvacañete, a los pies del Cabriel, para estudiar un nuevo trasvase. Entre 1416 y 1417 revisó el sistema de regadío de Castellón con el maestro cantero Domingo Montpahó y a partir de 1420 se ocuparía aún de la construcción de molinos y norias, operaciones propias del maestro de hacha<sup>48</sup>. Es significativo observar que en las operaciones que realizó siempre iba acompañado por un equipo multidisciplinar de maestros carpinteros, canteros o albañiles, porque las operaciones no eran nunca competencia exclusiva de una sola especialidad.

45. ZARAGOZÁ, A.: «Juegos matemáticos: aplicaciones geométricas de los maestros del gótico en el episodio valenciano», en YARZA, J. & FITÉ, F. (eds.): *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó*. Lleida, Universitat de Lleida - Institut d'Estudis Ilerdencs, 1999, pp. 194-198. Los procedimientos técnicos y los sistemas empleados se pueden inferir de los textos legados por el coetáneo sienés Mariano di Jacopo (1382-1458), llamado *Il Taccola*, que sirvieron de referente a arquitectos como Francesco di Giorgio Martini o Leon Battista Alberti en su *Ludi rerum mathematicarum*.

46. SERRA, A.: *op. cit.*, 2012, p. 165.

47. AMV, Manual de Consells, A-17, ff. 20, 38 v - 39 v. Citado por GLICK, T.: *Regadío y sociedad en la Valencia medieval*. Valencia. València, Del Cènia al Segura, 1988, pp. 151-152. SERRA, A.: «Canales, acequias y puentes. Las actividades de los maestros de obras de la ciudad y el territorio de Valencia (siglos XIV y XV)», en DAUKSIS, S. & TABERNER, F. (eds.): *Historia de la ciudad. Territorio, sociedad y patrimonio: una visión arquitectónica de la historia de la ciudad de Valencia*. Valencia, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, 2002, pp. 165-166.

48. SERRA, A.: *op. cit.*, 2002, pp. 108-124. Se recomienda ZARAGOZÁ, A. & GÓMEZ-FERRER, M.: *Pere Compte, arquitecto*. València: Generalitat Valenciana, Centro UNESCO, 2007, p. 179.

### 3. MAESTRO DE OBRAS DE CARPINTERÍA Y MAESTRO DE OBRAS DE LA CIUDAD: LA DUPLICACIÓN DE UN CARGO MUNICIPAL

La figura de Joan del Poyo es quizá el ejemplo más ilustrativo de esta correspondencia entre el carpintero y el maestro de obra, documentado en Valencia desde 1393 como «mozo del maestro» en el equipo dirigido por Domingo Beneyto en el portal de Serranos, el joven Joanet del Poyo se revelaría con el tiempo como un artista polifacético<sup>49</sup>. Miembro de la corporación de carpinteros, revelador fue su nombramiento como maestro mayor de la ciudad en calidad de carpintero, ingeniero civil y militar y maestro constructor al comparecer en la sesión del consejo del 14 de marzo de 1418 para solicitar un reconocimiento más justo a sus responsabilidades, por las que recibía tan sólo el jornal raso el día que trabajaba<sup>50</sup>. En estima de su capacidad laboral, el 31 de marzo los jurados acordaron satisfacer sus demandas y retribuirle en adelante 50 florines de oro aragoneses al año, con carácter retroactivo, y la promesa de «grandes ventajas, aparte de su ordinario y cotidiano salario»<sup>51</sup>.

A nivel profesional, el elenco de las obras que realizó descubre la duplicidad característica de la arquitectura medieval, en la que la madera resultaba imprescindible. La amplitud de sus habilidades le brindó la oportunidad de implicarse en encargos diversos, en una trayectoria en la que arquitectura, carpintería e ingeniería iban de la mano, perfectamente integradas en el concepto multidisciplinar de un maestro que se involucró en cada una de las operaciones de la construcción, hasta desmarcarse como arquitecto. Su desaparición en 1438 aconsejó a los Jurados de Valencia la parcelación de las responsabilidades asumidas hasta entonces por un único maestro, para encargar las operaciones de albañilería a un experto del arte, y los trabajos en madera a un carpintero<sup>52</sup>. Así, en julio de 1439 el Consejo decidía la creación del oficio de maestro de la obra de carpintería, cargo que puso de manifiesto el alcance de la presencia de este sector en la construcción. El maestro elegido debía encargarse de las comisiones puntuales consignadas por el gobierno municipal, su salario se ceñía al jornal corriente el día de trabajo, «sin que no pueda haber ni haya salario ni gracia alguna de la ciudad, sino sus jornales». Claro está, a la garantía de contar con un empleo estable con el que afianzar la hacienda familiar, se añadían el prestigio y las ventajosas posibilidades de aumentar su clientela. El

49. AMV, Sotsobreria de Murs e Valls, d<sup>3</sup>-5, f. 130 v.

50. AMV, Manual de Consells, A-26, f. 312. Citado por TRAMOYERES, L.: *op. cit.*, pp. 68-69. Aludido por SERRA, A.: «Al servicio de la ciudad: Joan del Poyo y la práctica de la arquitectura en Valencia (1402-1439)», *Ars Longa*, 5 (1994), pp. 113-114.

51. AMV, Manual de Consells, A-27, años 1418-1425. Citado por TRAMOYERES, L.: *op. cit.*, pp. 68-69. SERRA, A.: *op. cit.*, 1994, pp. 113-114.

52. SERRA, A.: *op. cit.*, 1999, pp. 409-410. Joan del Poyo trabajó para la ciudad desde 1402, siendo responsable de obras reforma, tasaciones, intervenciones urbanísticas, de ingeniería hidráulica y carpintería, así como de la construcción de distintos tipos de máquinas. Después de un lapso de diez años, entre 1407 y 1417, comparece de nuevo en la documentación pero ya con un prestigio afianzado sobre su polifacética capacidad de trabajo. Consta en las obras de renovación de la Casa de la Ciudad y, en su calidad de maestro de obras de la urbe entre 1418 y 1439 participa en todas las empresas municipales, sin que sea posible adjudicarle una en exclusiva, siendo difícil mencionar un proyecto de relieve en el que no estuviese implicado.



cargo del maestro de la ciudad se desdobló al reestructurar el contrato, para ajustar las responsabilidades a las cualificaciones profesionales de cada sector. Emergen así en el oficio municipal el maestro de obras y el maestro carpintero, sujetos ambos a las mismas condiciones laborales, remodelación que permitió recalificar a la baja las compensaciones económicas de los artífices y reducir así los costes de las reformas urbanísticas<sup>53</sup>.

Su creación manifiesta la impronta de la construcción en el espacio físico, y económico de la urbe, enmarcada en un proceso paulatino de especialización técnica de ambos oficios que no escapó a la comprensión de las autoridades. El 1 de julio de 1439 se aprobaba la elección de Pere Vecho como relojero, Francesc Torçà como «maestro de obra de la ciudad» y Miquel Joan «del trabajo de la obra de madera» desprovistos ya de los privilegios de su predecesor<sup>54</sup>. Un año después de su nombramiento, Francesc Torçà sería sustituido por Jaume Gallent, quien mostró un perfil ceñido a los propósitos de albañilería que infería el cargo. Aún así, en 1441 elaboró para el Real el modelo tridimensional de la nueva torre que coronaría la Cámara de los Ángeles, muestra de su capacidad como maestro constructor y su familiaridad con los rudimentos técnicos de la carpintería, lógicos por los vínculos que unían ambas disciplinas<sup>55</sup>. Al servicio del municipio se mostró un maestro solvente, en ingeniería hidráulica intervino en la construcción de la nueva acequia del marjal en 1444. En 1453 Andreu Valero lo reemplazaría en el cargo, documentado en las obras del portal de Quart, en el puente del Mar y en la reparación de murallas. No fueron cargos de larga duración, tras el nombramiento de Guillem Bonfill en 1453 en sustitución de Andreu Valero, y la promoción de Jaume Llombart el 28 de agosto de 1457 en sustitución de Miquel Joan, el oficio parece extinguirse, ya que en adelante los «Manuals de Consells» no contienen ninguna noticia sobre la investidura de nuevos maestros que cercioren la continuidad de estas atribuciones.

El maestro carpintero se encargaba de supervisar el estado de los puentes de madera, de encargar las intervenciones a un grupo de operarios cualificados, de controlar la compra de los materiales y revisar los costes. Era responsable de garantizar la correcta ejecución y la legalidad de las operaciones en cada obra. Un empeño esencial de su tarea eran los preparativos para las entradas reales, en las que era requerido para montar tarimas, decorar los principales edificios de la ciudad, distribuir luminarias por las torres y las calles comprendidas en el recorrido de la comitiva. Estas operaciones incluían también a otros colegas de oficio que, en ocasiones festivas, veían sustancialmente incrementadas sus perspectivas de trabajo. Era un artífice polifacético, ejercitado en diversas modalidades de la profesión,

53. AMV, Manual de Consells, A-32, f. 104 r.

54. AMV, Manual de Consells, A-32, f. 104 r. Citado por SERRA, A.: *op. cit.*, 1994, p. 118. El nombramiento coincidía con la designación del albañil Guillem Bonfill y el carpintero Joan Granada como delegados de la corporación de carpinteros en el gobierno municipal, noticia referida en AMV. Manual de Consells, A-32, f. 76 r.

55. SERRA, A.: *op. cit.*, 1999, p. 413. El encargo de la maqueta lo mencionaba ya SANCHÍS SIVERA, J.: *op. cit.*, 1925, p. 42. El registro lo transcribió íntegramente SÁNCHEZ, M.: *El maestro de obras o la práctica de la arquitectura en la Valencia gótica de 1350 a 1480. Aproximación a su estudio.* (Tesis de licenciatura, s. p.), Universidad de Valencia, 1996, pp. 197-198.

capaz de actuar como ingeniero, arquitecto, escenógrafo o empresario proveedor de materiales de construcción<sup>56</sup>.

La renovación del perfil del maestro de la ciudad descubre la estrecha colaboración entre ambos oficios y justifica que en este período estuviesen englobados en un mismo colectivo profesional. A ellos incumbía la inspección del trazado urbano, la tasación de las obras a realizar en caso de reformas encargadas invariablemente a un albañil y un carpintero por la Fábrica de Muros y Valladares. Esta institución, implantada en Valencia en 1358, encontraba su paralelo en ciudades como Londres a través de la *Office of City Viewers*, documentada desde 1271, que estaba integrada por carpinteros y albañiles responsables de examinar las murallas, los puentes y el alcantarillado de la ciudad<sup>57</sup>. Desde esta perspectiva, aparece lógica la inclusión de la albañilería en la disciplina de la carpintería, en Valencia convenientemente incluida en el listado de los brazos del oficio proporcionado por los estatutos de 1424. Constituye la primera referencia a las especialidades de la corporación, sin embargo corresponde ya a un período en el que el colectivo de albañiles contaba ya con unas bases institucionales relativamente sólidas, que marcarían su alejamiento progresivo y la separación de las competencias técnicas de ambos oficios. La documentación suscribe en estos decenios centrales del siglo xv una convivencia inestable, trabada de dificultades, en la que el colectivo de los albañiles se mostró como uno de los grupos más activos al reivindicar su autonomía.

#### 4. LA FUNDACIÓN DE UNA CORPORACIÓN AUTÓNOMA DE MAESTROS DE OBRA

Los proyectos urbanísticos emprendidos desde la primera década del Cuatrocientos beneficiaron en general a todos los oficios de la construcción. Conscientes de la necesidad de regular un oficio en auge, los maestros de obras emprendieron desde comienzos del siglo xv las primeras iniciativas de emancipación. A este propósito respondía la credencial de Fernando I de Antequera el 18 de mayo de 1415 que autorizaba a los albañiles a fundar una cofradía propia, que ocuparía el puesto veintisiete en el Consejo General de Valencia<sup>58</sup>. Un frontispicio miniado en el verso del primer folio inaugura la compilación, con la imagen de la Crucifixión con

56. MUNBY, J.: «Wood», en BLAIR, J. & RAMSAY, N. (eds.): *English medieval industries: craftsmen, techniques, products*. London, Hambledon and London, 2001, p. 387. La multiplicidad de las operaciones encomendadas al maestro carpintero en Valencia es paragonable a la del maestro Thomas de Houghton al entrar al servicio del rey como carpintero e ingeniero entre 1288 y 1318.

57. ADDISON, M.: «The naked and the dead: the Carpenters' company and lay spirituality in late medieval England», en ROBERTSON, K. & UEBEL, M. (eds.): *Middle Ages at work, practicing labor in late medieval England*. New York, Palgrave Macmillan, 2004, p. 95.

58. AMV, Caja 14, número 15. El privilegio inicia la compilación estatutaria comprendida en un código conservado en el Archivo Municipal de Valencia que, bajo el título de «Capítulos y Ordenanzas acordadas entre los maestros albañiles», reúne las disposiciones aprobadas por el oficio hasta 1660. Como evidencia la variedad de su caligrafía, el volumen se compone de legajos de períodos sucesivos, englobados en una cuidada edición en vitela y encuadernada en piel, con aplicaciones metálicas en la tapa para proteger los bordes. Citado por IZQUIERDO ARANDA, T.: *op. cit.*, 2014, pp. 140–142.

la Virgen y San Juan a los pies de la cruz enmarcada por una filigrana con los símbolos del tetramorfo. El recto del segundo folio contiene la provisión del monarca en respuesta a la «suplicación» elevada «por parte de algunos maestros de casas y otros singulares ciudadanos de la ciudad de Valencia que usan del oficio de obra de villa»<sup>59</sup>. Recoge a continuación la aprobación de Alfonso V sin que entre ambas disposiciones medie ninguna disposición estatutaria<sup>60</sup>. Sólo después aparece una breve relación de previsiones de solidaridad y aspectos litúrgicos, cuyo contenido recuerda el carácter de las primitivas disposiciones de la cofradía de carpinteros. Las imprecisiones y la cautela con la que se expresan denotan más bien proyectos de futuro. Revelan el carácter de tentativa de constituir una sociedad autónoma que otorgase mayor jurisdicción laboral e institucional al albañil.

Puesto que los estatutos de la corporación de carpinteros de 1424 los sitúan perfectamente encuadrados en el primer tercio de siglo, al interpretar esta licencia real es fácil asumir que no redundaría en la fundación de una entidad autónoma, sino que más bien formalizaría una especie de capitulado para establecer las bases de regimiento interno de un colectivo que sólo a partir de 1442 iniciaría una auténtica dinámica normalizadora. Resulta oportuno recalcar en la estructura del código, porque el orden y la cronología de los textos delatan la trayectoria del oficio, desde los primeros tanteos de autonomía hasta su completa emancipación. Los privilegios reales inauguran la resolución y ocupan los catorce primeros folios, en los cinco siguientes se emplazan previsiones asistenciales preliminares. Sólo en mayo de 1442 se incorporarían en dos folios unas breves orientaciones directrices que quedarían suspendidas hasta 1491, momento en que se emprendió la aprobación de estatutos caracterizados por una decidida vocación reglamentaria.

En este punto, resulta ilustrativo contrastar los datos aportados por el código con los registros de los consejos municipales en el cuarto decenio del siglo XV, ya que en la década de los años treinta la delegación de carpinteros al consejo de la ciudad figuraba bajo el apelativo unívoco de «carpinteros», independientemente de su especialidad, mientras que entre 1438 y 1446 los representantes del oficio se inscribían bajo la rúbrica categórica de «carpinteros y albañiles», para matizar la rama a la que pertenecía cada delegado<sup>61</sup>. Así, hasta 1442 la documentación del albañil aparece perfectamente acomodado en el seno de una sociedad en la que debió de gozar de una notable presencia, patente en estas comisiones al gobierno municipal donde compartían un grado análogo de representación política<sup>62</sup>. Sólo en 1447 desaparecerían los representantes de los maestros de obra, para comparecer dos años más tarde enrolados en una delegación propia que proyecta en primicia los orígenes de su incipiente corporación.

59. AMV, Caja 14, número 15, ff. 2-13 v.

60. AMV, Caja 14, número 15, f. 14 r.

61. AMV, Manual de Consells, A-32, f. 6 v. Elegido el albañil Francesc Torçà junto al carpintero Miquel Joan, es significativo remarcar que mientras el primero desaparece en los años siguientes de la delegación en el gobierno municipal, el delegado de los carpinteros conserva su plaza como representante del oficio.

62. AMV, Manual de Consells, A-30, f. 174 v. Citado por FALOMIR, M.: *op. cit.*, pp. 195. Ejemplo de la comisión del 28 de mayo de 1434 en que fueron elegidos Pasqual Esteve, carpintero y Vicent Navarro, albañil. Sobre el estatus del albañil se recomienda consultar las noticias recogidas por el autor en el capítulo en que contempla este sector.

El proceso continuo de vaivenes manifiesta las tensas gestiones suscitadas, tras las cuales se intuyen las aspiraciones latentes del sector. Se desconocen los detalles de su escisión, los motivos fáciles de imaginar, concernientes a una mayor independencia laboral y al deseo de regir libremente un oficio en auge. Bajo estas premisas, su emancipación parece el final de un largo período de tensiones internas para el que resultaría inabordable fijar una fecha exacta. Con todo, el golpe de gracia sería el incremento que experimentó la edificación de viviendas en el último cuarto de siglo, en especial entre 1489 y 1500, cuando se erigieron más de un millar de casas particulares en Valencia<sup>63</sup>. En espera del documento que aporte más noticias, todo parece indicar que el florecimiento en la construcción proveyó al colectivo la confianza y el respaldo económico necesarios para sostener sus reivindicaciones<sup>64</sup>. Así, en 1491 los albañiles emprendieron una activa política de regulación iniciada con la ampliación estatutaria, en agosto de 1496 obtuvieron permiso para establecer un examen como medida de control de acceso al magisterio. Consistía en un ejercicio teórico en la que el candidato probaba su dominio de las artes del diseño, seguido de la elaboración de una pieza maestra con la que mostraba su pericia en el dibujo. La prueba ponía de relieve la importancia del conocimiento del vocabulario arquitectónico y de las leyes de la geometría para ejercer la profesión<sup>65</sup>. En este sentido, pese al decreto otorgado por Fernando de Antequera en 1415, sólo tras obtener plena libertad tomaría forma la institución, sólo entonces las ordenanzas se convirtieron en auténticos estatutos corporativos, coincidiendo con el momento en que los jurados municipales emprendían las primeras iniciativas para regular el sector, conscientes de la potencialidad y la incidencia de la construcción en la economía urbana<sup>66</sup>.

63. VILLALMANZO, J.: «Estudio histórico sobre el gremio de carpinteros de Valencia», en VILLALMANZO, J. & PÉREZ, D. (eds.): *Llibre de Ordinacions de la Almoyna e Confraria del Offiçi dels Fusters*. València, Javier Boronat, 1990, pp. 34–35. SERRA, A.: «Orden y decorum en el urbanismo valenciano de los siglos XIV y XV», en CASAMENTO, A. & GUIDONI, E. (eds.): *Le città medievali dell'Italia meridionale e insulare*. Roma, Edizioni Kappa, 2002, pp. 37–50. Recapitula en una reflexión panorámica los motivos de la política arquitectónica emprendida por el Consejo como responsable de las decisiones sobre urbanismo dentro del marco jurídico de los fueros y privilegios tratando de individualizar las razones ideológicas que promovieron estas intervenciones.

64. YARZA, J.: «L'Artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó», en YARZA, J & FITÉ, F. (eds.): *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó*. Lleida, Universitat de Lleida - Institut d'Estudis Ilerdencs, 1999, p. 39. El historiador subraya el hecho de que los sectores con un colectivo menos numeroso, al carecer de la potencialidad necesaria para fundar una propia, se unían al entorno de grupos productivos afines para obtener una protección institucional y mutualista para hacer frente a posibles imprevistos.

65. AMV, Manual de Consells, A-48, f. 372.

66. IZQUIERDO ARANDA, T.: *op. cit.*, 2014, p. 143. En este último decenio del siglo aprobaron una batería de medidas de carácter marcadamente laboral, con precisiones técnicas relativas a los métodos de producción y a los criterios para la contratación con la intención de controlar el mercado laboral. No sólo la construcción unía al albañil y al carpintero, los conflictos tras obtener la autonomía profesional descubren actividades comunes como marcar piezas de madera, operaciones hasta entonces privativas de la carpintería, cuya exclusiva no les sería fácil de conseguir; trece años se prolongaría un sumario resuelto finalmente a favor de los carpinteros. Por su parte, los capítulos fueron ampliados y modificados en julio de 1500, en mayo de 1517, en junio y agosto de 1563, en septiembre de 1612 y nuevamente en mayo de 1638 hasta que en septiembre de 1660 concluyeron la relación.

## 5. MAESTRO CARPINTERO Y MAESTRO CONSTRUCTOR

La creciente complejidad de la arquitectura gótica, con unos diseños cada vez más sofisticados, impulsó el interés por el cálculo de los empujes y la resistencia. Carpintero, pica-pedrero o albañil, el maestro constructor responsable del proyecto edilicio debía ajustar la totalidad de los detalles de la construcción a partir de fórmulas precisas, aunque el aprendizaje práctico y el bagaje técnico acumulado por el oficio continuasen estableciendo las pautas de la transmisión de los conocimientos<sup>67</sup>. El maestro de obra que concebía el proyecto era también el encargado de dirigirlo, aunque esta responsabilidad no implicase su reconocimiento como arquitecto, al menos en el sentido moderno de la palabra. En la Baja Edad Media el maestro constructor era fundamentalmente un artista hábil y polivalente, el operario más instruido, aquel que dominaba una serie de competencias particulares podía ser elegido como constructor en una obra y trabajar en otra como un simple obrero<sup>68</sup>. En este sentido, la formación práctica y empírica, basada en nociones geométricas y en la experiencia en diversas fábricas, constituían los factores determinantes<sup>69</sup>. Fue así como la destreza en el diseño y los principios de la geometría dotarían a los maestros carpinteros de las bases intelectuales oportunas para alcanzar la categoría de arquitecto. En un edificio, la estructura y las proporciones eran elementos determinados mediante un proceso hoy conocido como geometría constructiva, ya empleada por el arquitecto medieval que con sus instrumentos de trazado establecía las dimensiones a partir de figuras geométricas<sup>70</sup> (FIGURA 5).

La llegada de la geometría euclidiana al occidente europeo se ha atribuido a la primera traducción al árabe del texto griego de Abelardo de Bath en torno a 1120.



FIGURA 5  
Abelardo de Bath, Mujer enseñando Geometría, 1309-1316. Londres, British Library, Burney 275, f. 293.

67. SOLÍS BURGOS J.A.: «La economía de la construcción en la Edad Media», en GRACIANI, A. (ed.): *La técnica de la arquitectura en la antigüedad*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, pp. 156-165. En la Edad Media la geometría adquirió un desarrollo inusitado en manos del artífice, se aplicó de manera generalizada tanto en la arquitectura como en los demás manifestaciones artísticas.

68. RUBIO SAMPER, J.M.: *op. cit.*, 1985, p. 102.

69. CARRAZ, D.: *L'architecture médiévale en Occident*. Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 43.

70. El planteamiento se desarrollaba a partir de una progresión geométrica basada en una serie de figuras básicas que funcionaban como una suerte de módulo para establecer las proporciones del edificio. Sobre el proceder en el proyección arquitectónica véase, KOSTOFF, S.: «El arquitecto en la Edad Media, en Oriente y Occidente», en KOSTOFF, S. (coord.): *El arquitecto: Historia de una profesión*. Madrid, Cátedra, 1984, pp. 88-90. Más recientemente considera la importancia de la geometría y el acceso a ella del arquitecto medieval ZENNER, M.T.: «Architectural Layout: Design, Structure, and Construction in Northern Europe», en RUDOLPH, C. (ed.): *A companion to Medieval Art*. Oxford, 2006, pp. 535-541.

A esta obra se sumarían las noticias y contactos directos con maestros sarracenos resultados de cruzadas y peregrinajes<sup>71</sup>. Desde mediados del siglo XII, manuscritos como *Hortus Deliciorum* de la abadesa Herrada de Landsberg o *De Ortu Scientiarum* del arzobispo de Canterbury Robert Kilwardby reconocían alegóricamente su impronta<sup>72</sup>. La figura del maestro constructor con sus instrumentos de medición se convirtió en una de las representaciones predilectas para explicar la acción creadora de Dios, el arquitecto supremo efigiado con el compás en actitud de trazar el diseño del Universo. Al fin y al cabo, no era la arquitectura como disciplina la que era depreciada sino la práctica de la arquitectura por el trabajo manual que comportaba. Conforme penetraron en la Península los nuevos incentivos estilísticos procedentes de Italia o del Norte de Europa, el dominio de la geometría y el conocimiento de las leyes de la perspectiva capacitaron al maestro constructor como arquitecto.

El dibujo y la pericia para plantear y dirigir proyectos constructivos ennoblecieron a los maestros de obra. Con la profesionalización de su cargo se produjo un cambio significativo en su estatus, porque el arquitecto no era en definitiva más que un maestro capacitado con destrezas extraordinarias a su condición de menestral. La concepción del edificio precisaba de la intervención de especialistas, que se liberaron poco a poco del trabajo manual para convertirse en sabios responsables de concebir la obra y dar las órdenes oportunas<sup>73</sup>. En el ejercicio del trabajo cotidiano del carpintero medieval era manifiesta su formación en dibujo y perspectiva. Como escultor y constructor, constituían herramientas de trabajo indispensables, que adquiría en el aprendizaje del oficio y asimilaba con la experiencia continuada en la obra<sup>74</sup>. El dibujo se convirtió así en la vía de entrada de las artes del diseño, que penetraron en Valencia a mediados del Cuatrocientos para consolidarse en los siglos XV y XVI. A medida que se fortalecieron las relaciones comerciales con los principales puertos italianos y los contactos se hicieron más fluidos, se intensificaron los viajes de artistas que aportaron la mayor parte de las novedades estilísticas del Renacimiento<sup>75</sup>.

El conocimiento de la perspectiva fue vital en la instrucción del arquitecto, era esencial el dominio de la geometría y el dibujo para un artista constructor que debía basar su actividad en la delineación. Esta circunstancia fue decisiva para la entrada

71. HARVEY, J.: *The Medieval Architect*. London, Wayland Publishers, 1972, p. 94. Al considerar la llegada de la geometría a Europea cabe tener presente que la geometría constructiva no era una invención medieval, la estrecha relación entre la arquitectura y la geometría había sido definida desde la Antigüedad por filósofos y matemáticos. En los sistemas medievales de proporciones, se tomaba en cuenta la geometría, el álgebra y la aritmética estaban presentes pero es difícil establecer hasta qué punto derivaban de un cálculo matemático consciente por parte de los maestros constructores.

72. TERRENOIRE, M.O.: *Le travail d'architecture au temps des cathédrales*. Dijon-Quetigny, Éditions Recherches, 2004, p. 69.

73. CARRAZ, D.: *op. cit.*, 1999, pp. 84-85.

74. ZARAGOZÁ, A.: «El control de la forma en la arquitectura medieval valenciana: dibujo y oficios artísticos durante los siglos XIII y XIV», en *Historia de la ciudad. VI. Proyecto y complejidad*. Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, Valencia, 2010, pp. 82-83.

75. En este intercambio bilateral que revolucionaría la pintura valenciana en el Quinientos, no sólo pintores como Francesco Pagano, Riccardo Quattararo o Paolo de San Leocadio se desplazaron a Valencia, a la inversa se verificó también el viaje de artistas coterráneos a tierras italianas. Célebre es el ejemplo de Hernando de los Llanos y Hernando Yáñez de la Almedina, procedentes del entorno de Leonardo da Vinci, que se instalaron en Valencia en 1506 una vez asimilada la técnica y el vocabulario del maestro florentino.

del carpintero en la órbita del diseño arquitectónico, ya que en la obra su trabajo se basaba en el cálculo matemático y la geometría.

Desde esta perspectiva, el biógrafo toscano Giorgio Vasari reconocía al diseño en sus *Vidas* como el padre de la arquitectura, la escultura y la pintura, al concebirlo como un juicio universal que procedía del intelecto, y reivindicaba precisamente la figura del carpintero en la definición del perfil profesional del arquitecto<sup>76</sup>. En cambio, lamentaba la ignorancia de los artífices privados de comprensión de la perspectiva que, aferrados a los principios elementales del dibujo, desdeñaban la geometría y centraban el aprendizaje en la experiencia práctica<sup>77</sup>. Vasari estaba convencido de que el carpintero había accedido a la arquitectura gracias al diligente estudio de los elementos constructivos, al beneficiarse así de una formación en entalladura que requería aprender a dimensionar elementos estructurales y decorativos en términos de espacio y proporción, a valorar las medidas tomadas entre ellos y en relación a la totalidad de la composición, se tratase de edificios, muebles, retablos o monumentos<sup>78</sup>. Un análisis del rol del artífice en los siglos XIV y XV muestra cómo a partir de estos rudimentos y en base a su experiencia en la obra era capaz de negociar de manera independiente sus contratos, de afrontar una gran diversidad de encargos artísticos e incluso rebasar los márgenes de su calidad de carpintero y ejercer como arquitecto.

En este sentido, es oportuno remontarse a la glosa añadida al *Dictionarius* de Joan de Garlandia en 1220 precisaba «el Arquitecto es maestro carpintero», una apreciación advertida también en el *Didascalicon* de Hugo de San Víctor al definir la arquitectura como un arte dividido en dos destrezas: «El arte de la Arquitectura se divide en albañilería, que corresponde a picapedreros y albañiles, y en carpintería, que pertenece a carpinteros y ebanistas». Esta afirmación parece válida al confrontarla con calificaciones como la que reconocía el monje de la Catedral de Canterbury Gervasio al maestro constructor Guillermo de Sens, «en madera y piedra artífice sutilísimo»<sup>79</sup>. La documentación corrobora estas impresiones al mostrar al maestro constructor avezado en prácticas muy diversas y siempre implicado personalmente con el trabajo. Sus responsabilidades al frente de una obra no se limitaban al esbozo del plano constructivo o a la dirección de los trabajos, debía

76. La perspectiva revolucionaría las posibilidades técnicas de la carpintería medieval, la introducción del diseño comportó un nuevo vocabulario estilístico y una forma inédita de concebir el trabajo. Las aportaciones de la carpintería a estos cambios fueron apreciadas por el pintor e historiador Giorgio Vasari en la su obra bibliográfica. Las recomendaciones del artista toscano han sido destacadas en numerosos estudios sobre el arte de la ebanistería y la arquitectura. En el panorama europeo esta línea de formación se constata de la mano de autores como Giuliano y Antonio da Sangallo, Giovanni Battista Montano o Giovanni Battista Soria. Véase ANDERSON, P.: *op cit.*, p. 98. COMANDUCCI, R.M.: «Buono artista della sua arte. Il concetto di artista e la pratica di lavoro nella bottega quattrocentesca», en FRANCESCHI, F. & FOSSI, G. (eds.): *La grande storia dell'Artigianato. Il Quattrocento*. Firenze, Giunti, 1999, voll. II, pp. 149-151.

77. VASARI, G.: *Le Vite*. Firenze, Sansoni Editore, 1550, p. 111.

78. Siguen siendo la referencia clásica en este campo SHELBY, L.R.: «The Education of Medieval English Master Masons», *Medieval Studies*, 32 (1970), pp. 1-26 y «The geometrical knowledge of medieval master masons», *Speculum*, 47 (1972), pp. 395-421, pero han sido sometidos a críticas recientes por visiones que reconsideran la relación entre la geometría de los constructores y la tradición clásica de Euclides, como ZENNER, M.T.: «Imaging a Building: Latin Euclid and Practical Geometry», en CONTRENI, J.J. (ed.): *Word, Image, Number: Communication in the Middle Ages*, Florencia, 2002, pp. 219-246.

79. RECHT, R.: *Le dessin d'architecture: origine et fonctions*. Paris, Adam Biro, 1995, p. 47.

supervisar el abastecimiento de material, verificar su calidad, organizar las labores de extracción en la cantera, suministrar madera, arena y yeso. Así lo evidencian ejemplos como Domingo Beneyto, maestro de la obra de albañilería y carpintería en el portal de Serranos. Desde sus inicios en 1393 se encargó de suministrar tapias, arena y yeso para la construcción de la «casa dels motles», la logia para la talla de la piedra instalada a pie de obra<sup>80</sup>. En mayo de 1395 se desplazó junto a Pere Balaguer hasta el pedregal de El Almaguer en Alginet para comprobar la calidad de la piedra y supervisar las tareas de extracción, compartiendo con el maestro picapedrero la responsabilidad de controlar el abastecimiento de materiales<sup>81</sup>. Por ello, de nuevo en marzo de 1397 verificaba la llegada de las primeras provisiones de piedra procedentes de la cantera Bellaguarda en Altea<sup>82</sup>. En el transcurso de las labores diarias, subcontrataba a su propio equipo de carpinteros, entre ellos sus aprendices Diaguet y Joan del Poyo, quien se formaría a su lado hasta convertirse en maestro de obras de la ciudad<sup>83</sup>. Responsable del correcto desarrollo de los trabajos, proporcionaba herramientas para el aserrado de la madera, limas para asegurar su puesta a punto.

Un ejemplo similar lo hallamos en el carpintero Joan Amorós al frente de las obras de la catedral de Valencia, de la que se encargaba del mantenimiento del edificio, de la planificación y elaboración de las intervenciones oportunas. Como maestro carpintero, tramitaba la compra de madera en la almoneda y se encargaba de la venta de las viejas maderas de la catedral, incluso en noviembre de 1435 acompañó al síndico hasta Llombai y Cotes a buscar madera de carrasca para el campanario<sup>84</sup>. Por su parte, el albañil Jaume Gallent excediendo las actividades propias de su oficio, en marzo de 1449 proporcionaba madera y sierras para la confección de los ventanales de la cárcel común en un claro encuentro entre las competencias de los carpinteros y los albañiles<sup>85</sup>. El maestro constructor actuaba en definitiva como un emprendedor que sumaba a sus conocimientos la experiencia práctica en la industria de la construcción. La multiplicidad de las funciones desempeñadas les llevaría incluso a ocuparse de la gestión de diversos proyectos de manera simultánea, a los que acudía periódicamente para supervisar las operaciones. Ejercían entonces una función directriz bien captada por predicadores como el dominico Nicolás de Biard o Santo Tomas de Aquino, que destacaban entre las habilidades que definían al arquitecto un saber hacer global de ciertas disciplinas complementarias, todas vinculadas a un mismo principio generador<sup>86</sup>. Reconocían por tanto una división interna en la práctica de la arquitectura, en la que el dominio de ciertas especialidades comportaba y abarcaba a las demás. Este conocimiento general

80. AMV, Sotobrería de Murs i Valls, d<sup>3</sup>-3, f. 20 r.

81. AMV, Sotobrería de Murs i Valls, d<sup>3</sup>-5, f. 8 r.

82. AMV, Sotobrería de Murs i Valls, d<sup>3</sup>-9, f. 338 r.

83. AMV, Sotobrería de Murs i Valls, d<sup>3</sup>-5, f. 124 r.

84. Archivo de la Catedral de Valencia (ACV), Libros de fábrica de la Catedral, 1.479, f. 50 v. Citado por IZQUIERDO ARANDA, T.: *op. cit.*, 2014, pp. 272-273.

85. AMV, Sotobrería de Murs i Valls, d<sup>3</sup>-51, f. 10 r.

86. El reflejo de las prácticas arquitectónicas y de los oficios de la construcción en las predicaciones ha sido ampliamente estudiado, Roland Recht y Nicola Coldstream sintetizan los ejemplos más destacados. Véase RECHT, R.: *op. cit.*, p. 45. COLDSTREAM, N.: *op. cit.*, p. 97.



distinguía al arquitecto, que poco a poco se desligaría del trabajo manual para centrarse en la gestión de las operaciones, lo que le consentiría trabajar en varios proyectos al mismo tiempo.

En la construcción valenciana esta faceta del maestro de obras que contrataba simultáneamente diversos proyectos arraigaría en la siguiente generación de artífices. Destacaron así figuras como Jaume Llombart, cuyas primeras referencias laborales como maestro se remontan a su intervención en el Palacio del Real entre 1447 y 1460. El 21 de abril confeccionó «una docena de escabeles de madera de pino gruesa con las enseñas reales esculpidas, de largo de tres palmos cada uno [...] para la cámara del Consejo Real del Señor Rey», un trabajo enfocado al diseño y fabricación de mobiliario<sup>87</sup>. Simultáneamente, aparece como responsable de las obras de carpintería en la construcción de la Capilla Real en el convento de Santo Domingo, cuya experiencia le brindó la oportunidad de consolidar las habilidades adquiridas. Al frente de este proyecto emprendió una decidida faceta empresarial, siendo el principal proveedor de madera. Por ello, cuando en noviembre de 1449 se planteó la cubrición de la sacristía suministró las piezas necesarias para los andamios del interior, junto al carpintero Antonio Batlle elaboró las cimbras y proporcionó la docena y media «de clavos redondos de madera de Ibiza largos» para ensamblarlas<sup>88</sup>. El 12 de septiembre de 1449 ideó y erigió la grúa vertical necesaria para la cubrición de la sala, para la que aportó los materiales, las poleas y el juego de cuerdas que sostenían «el tablón para subir la manobra, arriba a la capilla»<sup>89</sup>. Un sentido distinto tenía la provisión de madera del 31 de diciembre de 1450 para las puertas de la sacristía, donde se guardaban las herramientas de la obra, aunque su faceta como escultor la descubre la talla más lujosa de la puerta principal, encargada el 4 de junio de 1462 por 150 sueldos<sup>90</sup>.

Su paso por esta fábrica constituyó un período de intenso trabajo en el que realizó tareas de talante muy diverso, que le permitieron mostrar su competencia en las artes del diseño a través de una interesante actividad como ingeniero<sup>91</sup>. Como maestro carpintero, fue el responsable del suministro regular de madera, de modo que su escasez no retrasara en ningún momento el progreso de las operaciones. Así, al disponerse a cubrir la capilla en febrero de 1454, proporcionó para el andamio «diez maderos llamados mejorías, que son seis cargas y dos tercios de carga, para hacer cimbras y andamios para hacer la bóveda del frente de la dicha capilla,

87. SANCHÍS SIVERA, J.: *Pintores Medievales en Valencia*. Barcelona, Estudis Universitaris catalans, 1914, p. 26.

88. ARV, Maestro Racional, 9.250 bis. Citado por TOLOSA, L. & VEDREÑO, M.C.: *Documents*, en ZARAGOZÁ CATALÁN, A.: *La capella reial d'Alfons el Magnànim de l'antic monestir de predicadors de Valencia*. València, Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts, 1997, vol. 11, p. 73.

89. ARV, Maestro Racional, 9.250 bis. Citado por TOLOSA, L. & VEDREÑO, M.C.: *op. cit.*, p. 72.

90. ARV, Maestro Racional, 9.250 bis. Citado por TOLOSA, L. & VEDREÑO, M.C.: *op. cit.*, p. 77.

91. Es manifiesto aquí el perfil profesional del maestro de obras, característico del arquitecto español del XVI, a través del ejercicio de una de las tres posibles vías de formación señaladas por Fernando Marías, la de los artesanos que superaban a sus homólogos gracias a la práctica del diseño arquitectónico que les permitía adquirir unas bases teóricas más sólidas y rebasar los márgenes estrechos de las competencias del oficio. Se recomiendan las reflexiones de MARIAS, F.: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1983, p. 84-95.

a fuero de ciento cinco sueldos por carga que valen setecientos sueldos»<sup>92</sup>. Para el transporte de estos troncos comprados en la Rambla al carpintero Joan Bot, actuó como carretero junto a Joan Asensi<sup>93</sup>. Incluso una vez descargados, se repartió el trabajo de aserrarlos junto al carpintero Francisco Selma. Estas labores descubren además el uso de esclavos en la carpintería medieval, porque Jaume Llombart se dividía la faena «por su sierra con dos esclavos por serrar madera de olmos y álamos blancos para hacer tablas»<sup>94</sup>. El 8 de marzo de 1457 aportó la partida más importante de madera, la necesaria para el retablo que Ferrando Gosalbo debía esculpir para el altar, además de otras cuatro vigas gruesas para el trasaltar para «apoyar en ellas el retablo»<sup>95</sup>. El seguimiento de los trabajos en la Capilla Real del Convento de Santo Domingo consiente reconstruir el proceso de edificación e identificar la intervención de la carpintería, discernir entre los gastos en salarios y en materiales, conocer el tipo de máquinas y grúas ideadas, así como detallar las tecnologías empleadas en la arquitectura gótica<sup>96</sup>.

La contribución del diseño a la definición de la figura del arquitecto fue un proceso gradual al que contribuyeron maestros de distintos oficios de la construcción. Un episodio clave de la evolución trazada fue el contrato el trazado de la Obra Nova de la Catedral firmado en exclusiva por el carpintero Gaspar Gregori en 1566 como «arquitecto», porque el picapedrero Miquel Porcar, con quien erigiría la obra, no sabía escribir<sup>97</sup>. Si bien esta noticia pertenece a una fase avanzada del itinerario descrito, es crucial para esclarecer la formación de los artistas y valorar hasta qué punto calaron las nuevas corrientes humanistas en la realidad cotidiana del trabajo. Pese a las dificultades para estudiar los canales de transmisión en el obrador del artesano medieval, es innegable que la perspectiva analítica y el cálculo de las proporciones constituían la base de la preparación técnica de los planteamientos constructivos. Si bien es cierto que el artesano podía aplicar los principios elementales de manera rígida y mecánica, la variedad de las soluciones estructurales ideadas revelan que los principios básicos de la geometría y la técnica agrimensora se interpretaron con una originalidad que requería algo más que una mera percepción espontánea<sup>98</sup>.

92. ARV, Maestro Racional, 11.639. Citado por TOLOSA, L. & VEDREÑO, M.C.: *op. cit.*, p. 103.

93. La «milloria» era una pieza de madera equivalente a la mitad de una carga, de un tocho o jácena. Sobre la clasificación de los troncos según el marco valenciano, véase IZQUIERDO ARANDA, T.: *op. cit.*, 2014, p. 261.

94. ARV, Maestro Racional, 11.639. Citado por TOLOSA, L. & VEDREÑO, M.C.: *op. cit.*, pp. 107–108.

95. ARV, Maestro Racional, 11.643, f. 82 v–87 v. Citado por TOLOSA, L. & VEDREÑO, M.C.: *op. cit.*, p. 176. En esta comisión compartía con el escultor la responsabilidad de la colocación una vez acabada la obra. El coste total desvela la cantidad de madera que requería la confección de un retablo de madera, desde el ensamblaje de las tablas y el marco a la talla de las imágenes.

96. IZQUIERDO ARANDA, T.: *op. cit.*, 2014, pp. 256–265. El capítulo «Anàlisi de la tecnologia aplicada: la fusteria en la construcció de la Capella Reial del convent de Sant Domènec de València» analiza en detalle la tecnología y las estructuras empleadas en esta obra bajo la dirección de Jaume Llombart.

97. SANCHÍS SIVERA, J.: *op. cit.*, 1909, p. 68. Contrato registrado el 17 de julio de 1566 en el *Llibre de Provisions* del notario Joan Alemany, primer volumen número 3.640.

98. COMBA, R.: «Manodopera, maestranza, organizzazione del lavoro dei cantieri edili», en BOCCHI, F. (coord.): *I portici di Bologna e l'edilizia civile medievale*. Bologna, Grafis Edizioni, 1990, pp. 95–97.

## 6. CONCLUSIONES

En la orientación colectiva de los oficios de construcción es interesante observar el itinerario de cada sector implicado, ya que el desarrollo del proyecto dependía en buena manera de las condiciones de trabajo, los métodos de producción y de la evolución técnica de cada especialidad. En el caso concreto de carpinteros y albañiles hemos recorrido esta trayectoria, para estudiar la participación de la carpintería en la construcción y observar los lazos que justificaban su adscripción inicial a una misma corporación de oficio y constatar los cambios graduales que desembocaron en el progresivo alejamiento del obrero de villa, que desde el primer cuarto del siglo xv mostró un decidido empeño por lograr su autonomía. En el curso de este proceso, fue crucial la influencia de las nuevas corrientes estilísticas y la introducción de procedimientos inéditos, más precisos en el planteamiento arquitectónico, que permitieron la aparición de un nuevo concepto de maestro constructor: el artífice privilegiado por su instrucción en diseño, cálculo y geometría, que le permitió diversificar sus empeños y ejercer como arquitecto. En la carpintería, la habilidad creciente en trabajos de talla y marquetería hizo evolucionar un repertorio todavía gótico para abordar las nuevas posibilidades de expresión aportadas por la conquista de la profundidad y el ilusionismo. Inscritos en la disciplina de los oficios de la carpintería, maestros constructores y escultores fueron abarcando paulatinamente campos de producción más diversificados, desde construcciones monumentales a marcos de retablos ricamente esculpidos y dorados<sup>99</sup>. Como se demostraría a lo largo del siglo xvi, la experiencia diaria en la obra y la práctica en el diseño fueron los dos puntales que consintieron al carpinteo medieval su promoción como arquitectos.

---

99. CECCHI, A.: «L'Arte dei Legnaioli in Firenze: gli esordi», en AA.VV.: *La grande storia dell'Artigianato. Il medioevo*. Firenze, Giunti, vol. I, 1999, p. 216. Comprendidos en el «Arte dei Legnaioli» o en el llamado «Arte dei Maestri di Pietra e di Legname», en Italia los maestros ebanistas dieron un verdadero salto cualitativo, al traducir en superficies líneas diseños proporcionados por artistas del relieve de Maso Finiguerra, Alesso Baldovinetti o Sandro Boticelli mediante la combinación de láminas de madera de diversas especies y tonalidades.

# EL ARQUITECTO MADRILEÑO PEDRO DE LA TORRE EN TOLEDO Y UN RETABLO INÉDITO LOCALIZADO

## THE ARCHITECT OF MADRID PEDRO DE LA TORRE IN TOLEDO AND A LOCATED UNPUBLISHED ALTARPIECE

Antonio José Díaz Fernández<sup>1</sup>

Recibido: 24/06/2013 · Aprobado: 19/11/2013  
<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.1.2013.8287>

### Resumen

Entre las realizaciones del arquitecto barroco Pedro de la Torre para la ciudad de Toledo es posible identificar un retablo hasta ahora inédito, datado en 1653 y en el que colabora el ensamblador toledano Juan García de San Pedro, localizado hoy en la parroquia de Nambroca (Toledo), en el que se aprecian las innovaciones estructurales y ornamentales propias del lenguaje desarrollado por el artista.

### Palabras clave

arte toledano del s. XVII; barroco madrileño; Juan García de San Pedro; Nambroca; Pedro de la Torre; retablo barroco; Toledo

### Abstract

Among the works of the baroque architect Pedro de la Torre for the city of Toledo is possible to identify an up to now unpublished altarpiece in which collaborates the Toledan assembler Juan García de San Pedro. Dated in 1653 and at present located in the parish of Nambroca (Toledo), in which we can appreciate the typical structural and ornamental innovations of the language developed by the artist.

### Keywords

baroque altarpiece; Juan García de San Pedro; Madrilenian baroque; Nambroca; Pedro de la Torre; Toledan art of the 17<sup>th</sup> century; Toledo

---

1. Doctor en Historia del Arte, UNED ([ajdiazf@terra.com](mailto:ajdiazf@terra.com)).



FIGURA 1. RETABLO «MAYOR» (ANTIGUO RETABLO DEL SANTO CRISTO DE LA BUENA MUERTE) Nambroca (Toledo). Iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Purificación. Traza de Pedro de la Torre y obra de Juan García de San Pedro (1652). (Fotos del autor)

**LA CULTURA ARTÍSTICA DEL BARROCO** en Toledo debe al arquitecto Pedro de la Torre (1596–1677) una serie de aportaciones indiscutibles a través, sobre todo, de sus intervenciones catedralicias tanto de índole arquitectónica como de alcance decorativo, que en su amplio sentido artístico inciden en la superación del post-clasicismo que inmovilizaba la arquitectura y artes toledanas de la primera mitad del siglo xvii. Esta influencia se desprende aún más a través de las manifestaciones artísticas de carácter retablístico realizadas por el célebre arquitecto y que se concretan en una obra inédita que nos proponemos documentar *in extenso* aunque ya fuera señalada su previsible importancia en un trabajo reciente<sup>2</sup>.

## 1. PEDRO DE LA TORRE Y LOS ARTISTAS TOLEDANOS

En nada ajeno al medio toledano, el madrileño Pedro de la Torre, si bien de origen conquense, entabló continuas relaciones profesionales con artistas de la Ciudad Imperial creando importantes vínculos que habrían de procurar la introducción en Toledo de nuevos formalismos artísticos. Algo ya visto en el caso temprano de la obra del retablo mayor de la iglesia de Pinto (Madrid) en la que por la autoridad eclesiástica de la sede primada se le asocia al escultor toledano Francisco González de Bargas en virtud de la sentencia dictada en el pleito por la adjudicación de la obra; la que debía de construir en un principio y por mandato arzobispal de 1632 el escultor toledano Miguel González, su padre, pero cuya traza y ejecución conjunta recayó luego en 1637 en el madrileño y en el joven González<sup>3</sup>.

También por esos mismos años Pedro de la Torre hubo de tratar al maestro de arquitectura toledano Alonso García Becerro, quien muestra decididos rasgos barrocos a la hora de trazar en 1641 el retablo mayor del convento de carmelitas descalzas de San José de Toledo, claramente influenciado por lo madrileño para ser de idea y mano de artífice formado en taller local<sup>4</sup>. El mismo arquitecto que declaraba en su última voluntad, otorgada en Toledo en 5 de septiembre de 1647, una deuda existente entre ambos y con ocasión de algún negocio no precisado, expresando estar debiendo «a Pedro de la Torre escultor vecino de la villa de Madrid setecientos Reales de vellon por escrip.<sup>a</sup> de obligacion y para en cuenta de ellos le tengo pagados veinte y dos Reales de a ocho de plata, mando se le pague lo demas»<sup>5</sup>. Una cercanía de trato que se revelaba años atrás en la visita que juntos, y etiquetados de arquitectos

2. DÍAZ FERNÁNDEZ, Antonio José: «En torno a la caracterización barroca del retablo toledano del siglo xvii», *Anales de Historia del Arte*, 22 (2012), pp. 103–123.

3. CORELLA SUÁREZ, Pilar: *Arquitectura religiosa de los siglos xvii y xviii en la provincia de Madrid. Estudio y documentación del partido judicial de Getafe*. Madrid, 1979, pp. 100–102. Es así con la colaboración previa de Francisco González, quien habría asumido en solitario el proyecto desde 30 de junio de 1635, cuando el Consejo de Gobernación del arzobispado le encargó como tal escultor y arquitecto la obra de madera, escultura, talla y ensamblaje de la custodia y retablo del altar mayor «como lo estava a Miguel Gonzalez, su padre», *vid.* GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, Manuel: *Artistas y artífices en el arzobispado de Toledo*. Toledo, 1982, p. 335. Retablo en el que predomina la concepción artística de Pedro de la Torre sobre una labor poco precisada del toledano Francisco González.

4. DÍAZ FERNÁNDEZ, Antonio José: «Presencia del barroco madrileño en Toledo: el retablo mayor de las carmelitas descalzas y su autor Alonso García Becerro», *Goya: Revista de arte*, 34 (2012), pp. 300–311.

5. *Idem*, pp. 308–309.

madrileños, giraban a Salamanca en 29 de octubre de 1635 para tasar por parte del ensamblador Antonio González Ramiro y su socio el escultor Antonio de Paz la obra del retablo mayor de la parroquia de San Martín de esa ciudad castellana<sup>6</sup>.

Pero más frecuente se volvió el contacto con el maestro mayor de obras de Toledo Juan García de San Pedro, con quien Pedro de la Torre llegó a compartir un par de encargos retablisticos desde 1652, uno inédito en la propia ciudad de Toledo, el que es objeto de este estudio, y otro más ambicioso en la villa condal de Orgaz (Toledo), ya publicado.

También sabemos de esporádicos encuentros con un joven maestro de escultor y arquitecto toledano de nombre Juan Gómez Lobo, dado que a finales de diciembre de 1656 el contrato de un retablo en la capilla de Ntra. Sra. del Buen Suceso de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de la ciudad de Toledo revela entre las cláusulas la imposición de la cofradía comitente de someter a juicio de Pedro de la Torre, maestro de arquitectura, la traza y condiciones dadas por Gómez Lobo, que lo debería tener asentado a mediados del año 1658<sup>7</sup>. Con nuevos contactos si no personales sí alrededor, sin duda, de los trabajos decorativos para el Ochavo catedralicio diseñados por Pedro de la Torre, algunas de cuyas piezas, entre tarjetas, colgantes y festones de talla, fueron realizadas en madera entre 1662 y 1663 por Gómez Lobo como modelos previos a su vaciado en bronce<sup>8</sup>.

## 2. LOS PRECEDENTES ARTÍSTICOS DE PEDRO DE LA TORRE

Un breve repaso a la actividad artística de Pedro de la Torre, centrada principalmente en la ciudad de Madrid, nos revela que hasta 1641, y después de su breve

6. Dato publicado por RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso & CASASECA CASASECA, Antonio: «Antonio y Andrés de Paz y la escultura de la primera mitad del siglo xvii en Salamanca», *B.S.A.A.*, 45 (1979), pp. 395–397. No existe ninguna relación de pupillaje puesto que Alonso García Becerro está documentado en Toledo como discípulo de Juan García de San Pedro, del que será su yerno desde 1635, *vid.* DÍAZ FERNÁNDEZ, Antonio José: *op. cit.*, pp. 305–306.

7. Archivo Histórico Provincial de Toledo (AHPT), Protocolos, n.º 3578, fol. 396, escribano José Moya Loaisa. Contratan Juan Mateos y Pedro Carrasco Marín, mayordomos de la cofradía, con Juan Gómez Lobo «maestro de escultor» vecino de Toledo, conforme a planta de su mano y con las siguientes condiciones: «q— se an de guardar las enmiendas que pedro de la torre Maestro de arquitecto tiene fechas y adbertidas al dicho Ju.º gomez lobo y constan por un papel firmado del dicho pedro de la torre que queda en poder del presente ssn.º juntamente con otras condiciones que por menor tiene fechas el dicho ju.º gomez lobo en bista a la execucion de la planta que tambien esta firmado de su nonbre sin que se entienda que estas condiciones ni las adbertencias fechas por el dho P.º de la torre se contradigan en cosa alguna porque de todo ello se a de guardar y executar lo q— fuere mas conbeniente y mas realze para la ffabrica del dicho retablo y arquitectura [...] que estando acabado el dicho retablo y sentado en la dicha capilla lo a de ber el dicho P.º de la torre u otro qualquier maestro o maestros que se nonbraren por las partes para que declaren si a cumplido con las condiciones y executado la dicha planta donde no lo a de enmendar a su costa en todo lo que ubiere faltado sigun la dicha planta esto en quanto a lo que constare por dichas declaraciones...». Desconocemos si una de estas sugerencias de Pedro de la Torre fue la de recomendar al escultor madrileño Manuel Correas para realizar la escultura del retablo, particularmente las imágenes de San Joaquín y Santa Ana que la bibliografía local reconoce suyas, *vid.* RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael: *Las Parroquias de Toledo*. Toledo, 1997 (ed. facs. Toledo 1921), p. 184.

8. ZARCO DEL VALLE, Manuel R.: *Datos documentales para la Historia del Arte español. II Documentos de la Catedral de Toledo*. 2 v., Madrid, 1916, t. II, pp. 339–340. Juan Gómez Lobo (†1679) es el arquitecto de retablos más reconocido de la segunda mitad del siglo xvii en Toledo, quien asienta la tipología afín a las propuestas de Pedro de la Torre y quien introduce el uso de la columna salomónica, *vid.* DÍAZ FERNÁNDEZ, Antonio José: «Origen y presencia de la columna salomónica en el retablo barroco toledano», *Toletum*, 49 (2004), pp. 143–190.

paso por el País Vasco entre 1639 y 1640, tenía realizadas varias obras mencionadas principalmente por Tovar, Agulló y Cobo y otros autores<sup>9</sup>, como eran el retablo mayor de la iglesia conventual de las Maravillas (1624), el retablo de Ntra. Sra. de las Angustias y Soledad en San Felipe el Real (1630), el retablo mayor de la iglesia de Centenera en Guadalajara (1631), el retablo mayor del hospital del Buen Suceso, con las primeras columnas de orden salomónico alzadas en la Corte (1635-37) y el aludido retablo mayor de Santo Domingo de Silos, de la parroquial de Pinto (1637); a los que se suman los encargos del retablo mayor de la parroquia guipuzcoana de Tolosa (1639-1647) y del retablo mayor del santuario bilbaíno de Ntra. Sra. de Begoña (1640). Todos desaparecidos menos el monumental retablo-hornacina de Pinto.

Otra etapa se abre con el retablo mayor de la iglesia parroquial de Santiago de Madrid (1642)<sup>10</sup>, seguido por dos obras bien conservadas como son el retablo de la capilla de San Marcos de la iglesia segoviana de Martín Muñoz de las Posadas, en colaboración con Juan Bautista Garrido (1643)<sup>11</sup>, y el mayor del santuario de Ntra. Sra. de la Fuencisla en la ciudad de Segovia (1645), aquí en compañía del inseparable lego jesuita Francisco Bautista y perfeccionando el prototipo de retablo-camarín<sup>12</sup>; mientras que no hay apenas más noticias suyas entre 1646, fecha de su participación en el túmulo del Príncipe Baltasar Carlos levantado por el ayuntamiento en la iglesia de Santo Domingo el Real de Madrid<sup>13</sup>, y 1651, año en que se contrata el entierro de don Antonio de Camporredondo y Río en los carmelitas descalzos de Valladolid, según sus trazas<sup>14</sup>.

Si bien, Pedro de la Torre se hallaría ocupado con otros destacados artistas madrileños, entre los meses de abril y agosto de 1649, en las decoraciones efímeras para la entrada en la Villa y Corte de la segunda esposa de Felipe IV, la reina Mariana de Austria<sup>15</sup>. Después de su polifacética intervención en la catedral de Toledo también a partir de 1647, de la que haremos reseña, vuelven los retablos como los tres de cabecera de la iglesia de monjas mercedarias de don Juan de Alarcón (1654)

9. TOVAR MARTÍN, Virginia: «El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre», *A.E.A.*, 183 (1973), pp. 261-298; AGULLÓ Y COBO, Mercedes: «Pedro, José, Francisco y Jusepe de la Torre, arquitectos de retablos», *A.I.E.M.*, 37 (1997), pp. 25-70; BARRIO MOYA, José L.: «El retablo mayor y otras obras perdidas de Pedro de la Torre en la iglesia de Centenera», *Wad-al-Haiara*, 7 (1980), pp. 319-323. Antes de establecerse en Madrid, de Pedro de la Torre se documenta en Guadalajara el contrato de una custodia y un retablo mayor para la iglesia de Ntra. Sra. de la Fuente entre 1620 y 1621, sin que estas obras llegaran a ejecutarse, *vid.* JIMÉNEZ MUÑOZ, José Miguel: «El retablo mayor de Ntra. Sra. de la Fuente de Guadalajara (1620-21): primera obra conocida del arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre», en *Actas del I Congreso de Historia de Castilla-La Mancha, Servicio de Publicaciones Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha*, Toledo, t. VII, 1988, pp. 427-433.

10. CRUZ YÁBAR, Juan M.ª: «Los retablos de la parroquia de Santiago de Madrid, Pedro de la Torre, Sebastián de Benavente y Alonso Cano», *A.I.E.M.*, 45 (2005), pp. 155-178. TOVAR MARTÍN, Virginia: *op. cit.*, p. 282.

11. AGULLÓ Y COBO, Mercedes: «Manuel Pereira: Aportación documental», *B.S.A.A.*, 44 (1977), pp. 257-278. En agosto de 1644 Pedro de la Torre firma en Madrid como testigo al otorgamiento del testamento de su amigo y colega Juan Bautista Garrido, *vid.* AGULLÓ Y COBO, Mercedes: *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*. Valladolid, 1978, p. 74.

12. TOVAR MARTÍN, Virginia: *op. cit.*, pp. 283-284. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *El retablo barroco en España*. Madrid, 1993, p. 94.

13. AGULLÓ Y COBO, Mercedes: «Pedro, José, Francisco...», p. 32.

14. *Idem*, pp. 32-33. Esta obra hubiera podido descubrir la faceta escultórica de Pedro de la Torre, *vid.* BARRIO MOYA, José L.: «Sobre una obra desaparecida de Pedro de la Torre en Valladolid», *B.S.A.A.*, 49 (1983), pp. 484-486.

15. AGULLÓ Y COBO, Mercedes: «Addenda a Pedro de la Torre», *A.I.E.M.*, 38 (1998), pp. 177-194.



a la vez que el ensanche del retablo mayor de los agustinos recoletos de Madrid<sup>16</sup> y la traza para el retablo mayor de Santa María de Tordesillas en Valladolid (1655)<sup>17</sup>. Todas ellas, obras que ayudan a contextualizar la actividad que habría de desarrollar Pedro de la Torre en Toledo en torno a 1650<sup>18</sup>.

### 3. PEDRO DE LA TORRE EN TOLEDO

En este entramado de realizaciones y cubriendo en parte esa laguna de datos antes advertida en torno a la mitad de la centuria, cabe explorar la presencia física de Pedro de la Torre en Toledo como gran maestro de arquitectura y su intervención puntual en varios diseños circunscritos al área toledana, que por orden cronológico son:

1. 1647. El modelo de trono y arco de la Virgen del Sagrario para el altar de su capilla de la catedral primada, a realizar en plata.
2. 1652. Un retablo secundario de la iglesia de la Trinidad Calzada de Toledo, que, repetimos, es el objeto de este trabajo.
3. 1653. El retablo mayor de la parroquia de Santo Tomás Apóstol, en la villa de Orgaz.

Si bien, un último encargo al final de su carrera también le relaciona con Toledo, tratándose del desaparecido retablo mayor de la parroquia de San Andrés de Casarrubios del Monte, pues según refiere en su testamento otorgado en Madrid en 23 de noviembre de 1676 el arquitecto dice tener cuentas pendientes de la obra del retablo mayor y custodia de la citada parroquia, que había hecho con su sobrino Francisco de la Torre<sup>19</sup>.

Aunque éstas son sólo las materializaciones del arte de Pedro de la Torre en Toledo, sin embargo, conviene seguir el curso de sus idas y venidas a la ciudad y

16. AGULLÓ Y COBO, Mercedes: «Pedro, José, Francisco...», pp. 34-35; HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos: «La iglesia conventual de Don Juan de Alarcón de Madrid y el Patronato de los Cortizos», *Reales Sitios*, 167 (2006), p. 57.

17. TOVAR MARTÍN, Virginia: *op. cit.*, pp. 292-293.

18. A partir de aquí se suceden en Madrid capital el retablo mayor de monjas benitas de la Encarnación de San Plácido (1658-64), en colaboración con su primo José de la Torre, *vid.* AGULLÓ Y COBO, Mercedes: «El monasterio de San Plácido y su fundador, el madrileño don Jerónimo de Villanueva Protonotario de Aragón», *Villa de Madrid*, XI, 47 (1975), pp. 37-50; el monumento funerario para el rey Pedro I en Santo Domingo el Real (1659), el retablo para Ntra. Sra. del Rosario y Santo Nombre de Jesús, de los dominicos de Santo Tomás (1662), el retablo de la capilla de Santo Cristo de la Salud del convento hospitalario de Antón Martín (1663), el mayor de la iglesia benedictina de Montserrat (1668), el del Santísimo Cristo de la Fe de la parroquia de San Sebastián (1670), *vid.* AGULLÓ Y COBO, Mercedes: «Pedro, José, Francisco...», pp. 36-40; y en la provincia el retablo mayor de la parroquia de San Pedro de Vallecas (1670), *vid.* DÍAZ FERNÁNDEZ, Antonio José: «El retablo mayor de la parroquia de Vallecas (Madrid): una arquitectura desaparecida de Pedro y Francisco de la Torre (1672)», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.ª del Arte*, 17 (2004), pp. 149-172.

19. TOVAR MARTÍN, Virginia: *op. cit.*, p. 265. Ponz lo describió en su emplazamiento original así: «en el retablo principal de la parroquia de San Andrés, que, aunque no del mejor tiempo, tampoco es disparatado, hay un cuadro en medio, que representa al santo titular, obra, según el estilo, de las mejores de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, de quien son otras pinturas del zócalo; hay también en el retablo algunas obras razonables de escultura», *vid.* PONZ, Antonio: *Viaje de España*. Madrid, 1988 (ed. facs., 3.ª ed. Madrid 1787) vol. 2, t. VII, p. 363. Se sabe que tras el incendio de 1822 que destruyó la iglesia, entre los objetos trasladados a la parroquia de Santa María estaba el retablo mayor con el cuadro de Ruiz de la Iglesia, siendo el marco dorado que lo rodeaba parte de ese retablo, *vid.* CONDE DE CEDILLO, LÓPEZ DE AYALA-ÁLVAREZ DE TOLEDO: *Catálogo monumental de la Provincia de Toledo*. Toledo, 1959, p. 50. Sin duda, el retablo en sí sufriría definitivos destrozos en 1936 dentro de la iglesia parroquial de Santa María, subsistiendo el gran lienzo enmarcado que mide 830 x 380 cm.



FIGURA 2. ALZADO DEL RETABLO «MAYOR»  
Nambroca (Toledo). Iglesia parroquial.

su territorio como consecuencia de asiduas visitas facultativas, requerido por su reconocida celebridad como artista. No sin hacer constar primeramente que ya en 24 de mayo de 1633 este arquitecto vecino de Madrid se hallaba inscrito en el *Libro de Oficiales* al servicio del arzobispado, ingreso que le reconocía y facultaba como artífice aprobado para recibir cualquier encargo religioso dentro de la amplia circunscripción diocesana, de la que Madrid era mero partido eclesiástico, y lo que le permitió cuatro años después la comisión del retablo mayor de la localidad madrileña de Pinto, todavía, como se ha visto, en forma de trabajo asociado<sup>20</sup>.

Así pues, la carencia de datos en el ámbito madrileño se compensaría con una mayor presencia de Pedro de la Torre en Toledo, a tenor de otras noticias aquí acotadas. Se da el caso de que en 9 de febrero de 1638 eran encargados de fabricar la sillería para el coro de la iglesia conventual de la Trinidad Calzada de Toledo los denominados «arquitectos escultores» de la ciudad José de Ortega y Juan García de San Pedro y el maestro carpintero Diego Felipe Carrasco, con trazas del primero y tomando como modelo la sillería de San Pedro Mártir (que había sido tallada por el escultor Giraldo de Merlo a principios de la centuria), tasándose la obra en 7 de marzo de 1640 por Lorenzo Fernández de Salazar, a la sazón maestro mayor de la catedral, en nombre del convento, y por el maestro de arquitectura Juan García Escribano por parte de los artífices, quien al no poder asistir es sustituido en 14 de junio de 1640 precisamente por Pedro de la Torre, maestro de arquitectura vecino de Madrid, circunstancialmente en Toledo en esa fecha y, por ahora, la primera de las estancias documentadas<sup>21</sup>. En la apreciación de la sillería, Fernández de Salazar emitía dictamen desfavorable sobre Juan García, encontrando que no tenía cumplida su parte, mientras que Pedro de la Torre aseguraba que los dos principales lo habían hecho según las condiciones. Apelando a un tercero en discordia, fue el maestro de arquitectura vecino de Madrid pero también en Toledo Juan Bautista Garrido quien inclinó la balanza hacia el parecer de Fernández de Salazar sobre el incumplimiento de García de San Pedro<sup>22</sup>.

Es también la primera coincidencia laboral documentada entre el artista madrileño y el toledano García de San Pedro (ca. 1595-†1669), que tal vez pueda confirmar un vínculo personal que pensamos se produjera con la presencia temprana en Toledo de Pedro de la Torre o con una implicación artística más precisa en esta ciudad, además de considerar la cercanía procurada por el paisanaje, ya que García

20. GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, Manuel: *op. cit.*, p. 68. El sistema de adjudicación de obras en parroquias del área metropolitana administrada por el Consejo de la Gobernación del arzobispado de Toledo pasaba por el encargo directo a distintos artífices de su aprobación y según la disciplina artística en la que eran prácticos, y tratándose de retablos se hacía intervenir a un ensamblador o arquitecto, a un escultor y a un pintor dorador.

21. SUÁREZ QUEVEDO, Diego: *Arquitectura barroca en Toledo: s. XVII*. Toledo, 1990, pp. 137-138. Visita que haría recién llegado de Bilbao, donde en 16 de marzo de ese año había escriturado el retablo de Ntra. Sra. de Begoña, *vid.* TOVAR MARTÍN, Virginia: *op. cit.*, p. 277.

22. Desconocemos el desenlace de este trabajo tan devaluado, aunque se hubieron de subsanar los defectos con prontitud, por cuanto en 26 de junio de 1640 Juan García de San Pedro «arquitecto y vezino desta ciudad» se daba por entregado del padre fray Fernando Ramírez, religioso del convento trinitario de la villa de Madrid y electo obispo de Panamá, de la cantidad de 1.500 reales «a quenta de mayor suma que al otorgante se le esta debiendo de lo que ynporto las sillas de coro que hizo en el monesterio de la santissima trinidad desta ciudad de toledo» (AHPT, Pr. 3120, fol. 235, e. Rodrigo A. de Hoz). Imposible juzgar los méritos del trabajo realizado al no conservarse tal sillería.

de San Pedro era natural de Priego (Cuenca), y la comunión de una misma edad, pues ambos eran nacidos en el último lustro del siglo XVI, a lo que se añade un dato documental de 1638 que revela la presumible amistad entre ellos<sup>23</sup>.

#### 4. INTERVENCIÓN COMO ARQUITECTO EN LA CATEDRAL

Con mayor motivo será la reanudación de las obras de construcción de la capilla de las Reliquias, el llamado Ochavo catedralicio, situado en el eje de la capilla del Sagrario, lo que vaya a procurar el directo acercamiento de Pedro de la Torre a esta capital primada y a sus más emblemáticas empresas artísticas, conducidas por el tesón del cardenal Bartolomé Moscoso y Sandoval (1646–1665) siendo probable que Pedro de la Torre acudiera a Toledo en compañía del nuevo maestro mayor de la catedral Lorenzo Fernández de Salazar (†1643) para dictaminar sobre la obra que se proyectaba para el Ochavo en una primera visita de inspección ya a finales de 1631<sup>24</sup>. Lo cierto es que tras la referida estancia de 1640 con motivo principal de la presentación de trazas y modelos<sup>25</sup> la obra de cantería había sido contratada en un primer momento en 6 de septiembre de 1647 por el maestro burgalés Juan de la Pedrosa, activo en Madrid y últimamente en Toledo, afianzado desde la Corte por Pedro de la Torre, Lucas González y Lucas del Valle por escritura dada en enero de 1648 a su favor<sup>26</sup>. Pero tras el temprano fallecimiento de aquel cantero, lo cierto es que, ahora con fianzas de José de Villarreal, maestro mayor de las obras de esa villa y ayuda de trazador y de maestro mayor de las obras de Su Majestad, y de Jerónimo

23. Así, en 8 de junio de 1638, el maestro escultor vecino de Toledo Juan García de San Pedro y su mujer María Bautista de Villacreces otorgan conjuntamente su poder a «P.º de la Torre arquitecto vez.º de la villa de Madrid Corte del rey nuestro señor» para demandar la cantidad de 32.770 maravedíes que debían a la señora como albacea y heredera usufructuaria de su anterior marido Alonso de Lamarcha y titular de una obra pía fundada por éste y en beneficio de sus hijos; un poder «especialmente p.º q- en nr.º nombre rrepresentando nuestras perssonas pida e demande extrajudicialmente del Sr. Lcdo. Juan Ruiz de San Cebrian, Visitador de Madrid y su partido como albacea testamentario del que quedo de P.º Sanchez del Pozo, vz.º de Toledo, tutor y curador de sus hijos y herederos» (AHPT, Pr. 3256, fol. 653, e. Roque de Morales).

24. MARIAS, Fernando: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541–1631)*. 4 vols., Madrid, 1983–1986, t. III, p. 207. A Fernández de Salazar se deben tres proyectos del interior del Ochavo así como un modelo en madera, estilísticamente dentro de la corriente post-herreriana.

25. En 4 de junio de 1640 Pedro de la Torre recibía en Toledo un pago de 444 reales por su ida y vuelta con dos modelos de madera del Ochavo, y luego en 1 de octubre del mismo año recibiendo 8.000 reales por el modelo que hizo al efecto, *vid.* ZARCO DEL VALLE, Manuel R.: *op. cit.*, p. 330.

26. No dejemos de lado la efectiva intervención del hermano Francisco Bautista en el trazado de la obra puesto que ya en 12 de agosto de 1647 recibía 100 ducados de vellón por su viaje desde Madrid a «ajustar la traza y disposicion con que se a de executar la obra de esta Sta. Iglesia que llaman del ochavo de las reliquias de ella», también Pedro de la Torre recibía 37.500 maravedíes por lo mismo, y Juan de la Torre, tracista, otros 50 ducados por «trazar y dibujar lo que se a de executar en la obra del ochabo con el P.º. Bautista y P.º de la Torre», *vid.* ZARCO DEL VALLE, Manuel R.: *op. cit.*, p. 333; en competencia con las trazas dadas por el maestro mayor Felipe Lázaro Goiti, *vid.* MARIAS, Fernando: *op. cit.*, t. III, pp. 207–209. No era ésta la primera ocupación edilicia en la carrera de Pedro de la Torre, puesto que conocemos que en 1642 ya había proporcionado los planos aprobados para la edificación de la capilla de San Isidro en la iglesia de San Andrés de Madrid, obra que sin embargo se ralentizó hasta coger nuevo impulso en 1657 bajo dirección de José de Villarreal, *vid.* TOVAR MARTÍN, Virginia: *op. cit.*, p. 267. Las pretensiones de arquitectos artistas frente a arquitectos constructores forman parte de una controversia sobre competencias profesionales no resuelta a lo largo del siglo XVII, *vid.* BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz: «Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.º del Arte*, 17 (2004), pp. 159–194.



FIGURA 3. DETALLE DEL ORDEN COMPUESTO  
Nambroca (Toledo). Iglesia parroquial. Retablo «mayor».

Lázaro (Goiti), maestro de obras y alarife de Madrid, y por el poder otorgado por éstos en la capital del reino ante el escribano Gil López de Santa María, se presentaba en Toledo en 13 de agosto de 1648 Pedro de la Torre «maestro de arquitectura» y vecino de la villa de Madrid como uno de los fiadores del difunto Juan de la Pedrosa, para otorgar la nueva escritura de obligación y continuación de las obras, comprometiéndose al día siguiente con el cantero Juan de la Fuente, yerno y heredero de Pedrosa, a firmar un convenio de atribuciones en dicha obra<sup>27</sup>. Tras un acuerdo tácito en la rebaja de real y medio en los precios de la cantería, en 20 de mayo de 1649 el canónigo Obrero Mayor don Pedro López de Inarra Isasi, reconociendo «quan gran artífice es el dho pedro de la torre y la berdad y puntualidad conque a cumplido y se espera cunplir con quanto le toca de su parte sin faltar en cosa alguna», acepta la pactada revisión económica con Pedro de la Torre a fin de no prescindir de él, y agradecido éste de la decisión del canónigo de mantenerle en la adjudicación de la obra frente a ofertas ventajosas de otros maestros que se hubieran presentado a concurso<sup>28</sup>.

Pero no es hasta el 9 de septiembre de 1650 que de nuevo en Toledo Pedro de la Torre junto con el socio cantero hacían definitivo ajuste y nombraban tasadores para valorar lo dejado hecho por Juan de la Pedrosa; y a partir de aquí hacer compañía, él como encargado de la obra de la capilla de las Reliquias y Juan de la Fuente como realizador material de la misma, cediendo a éste la cuarta parte del negocio a pérdidas y ganancias<sup>29</sup>. Con la obra de cantería en su etapa final, el Cardenal llamaba en noviembre de 1652 al maestro mayor de la Santa Iglesia de Jaén Juan de Aranda Salazar y en diciembre le convocaba en junta de arquitectos para dictaminar en lo referente a la obra del Ocho, a la que asistieron el maestro mayor de las obras del palacio de Madrid, José de Villarreal, y el también maestro mayor de palacio Alonso Carbonell<sup>30</sup> y es en 25 de abril de 1653 cuando Pedro de la Torre vuelve a Toledo con

27. АНРТ, Pr. 104, fol. 707, e. Rodrigo A. de Hoz. Además, Pedro de la Torre recibía ya 400 reales en 14 de agosto de 1648, por mano del cantero Marcos Dulset, su poderhabiente en la obra (Archivo Catedral de Toledo (ACT), Libro de Frutos 1648, fol. 112) y en 21 de octubre de ese año se le libran personalmente 1.000 reales por la obra de cantería «por quanto abiendo benido de M[adri]d. a la disposicion de las molduras y compartimento de la cornisa y principio de la m.<sup>a</sup> naranja en que se ocupo tres semanas en esta ciudad y a echo un modelo para q<sup>^</sup>. conforme del labren las canteras» (*Idem*, fol. 113).

28. АНРТ, Pr. 3140, fol. 42 y 702, e. Rodrigo A. de Hoz. En 1649 Pedro de la Torre se hallaba en Madrid ocupado, entre otras obras, en la capilla de Ntra. Sra. de Atocha del convento de dominicos; esto es así, que en el capítulo ordinario del ayuntamiento de Toledo de 8 de marzo se abrió una petición de don Francisco de Prado Bravo, secretario de S.M. de Obras y Bosques, por la que con motivo de que el rey había ordenado hacer un retablo en el real convento de Ntra. Sra. de Atocha de Madrid que sea de piedra de diferentes partes y entre ellas de la cantera de San Pablo de los Montes, jurisdicción de Toledo, se solicitaba al corregidor toledano Bernardino de Meneses la oportuna licencia para la saca, acordándose «que de la cantera del lug- de San Pablo se corten y saquen por Pedro de la Torre mill y quinientos pies cubicos de la piedra de la dha cantera q- son los que a entendido la ciudad seran menester para dho retablo...» Archivo Municipal de Toledo (AMT), Libro Capitular Año 1649, n.º 69, s/f.

29. АНРТ, Pr. 3602, fol. 590 y ss., e. Alonso Sánchez de Mora. Es testigo del acto Juan García de San Pedro. Año en que Alonso Cano llega a Toledo requerido por el Cardenal.

30. ZARCO DEL VALLE, Manuel R.: *op. cit.*, p. 92. Varios son los pagos a Pedro de la Torre en 1652, unos en mano en 14 de junio y 24 de agosto y otros en su nombre cobrados por el cantero Marcos Dulset y por Juan García de San Pedro «por letra y qt.<sup>a</sup> de Pedro de la Torre de lo que a de aber de su encargo de la obra del ocho que va con su libranza y son por qt.<sup>a</sup> del dicho P.<sup>o</sup> de la torre», y también dados al cantero Juan de la Fuente, *vid.* MARIAS, Fernando: *op. cit.*, t. III, p. 209. Carbonell aprobaría en Madrid, en 12 de octubre de 1652, una traza del interior del Ocho realizada por Pedro de la Torre.

el propósito de nombrar tasador para la obra ya concluida del Ochavo, por lo que el Obrero Mayor López de Inarra, por una parte, y por la otra, Pedro de la Torre, arquitecto vecino de Madrid, y Juan de la Fuente, maestro de cantería de Toledo, eligen y nombran de común acuerdo a Felipe Lázaro Goiti, arquitecto y maestro mayor de obras de la Santa Iglesia y de los Reales Alcázares desde 1643, para medir la obra que había corrido por cuenta de ambos maestros<sup>31</sup>.

Y, desde luego, Pedro de la Torre ya había mantenido inevitable relación profesional en esos años con Lázaro Goiti (†1653) para dirimir cuestiones técnicas y presentar trazas y dibujos para el edificio<sup>32</sup>. Incluso Pedro de la Torre le había otorgado en Toledo en 10 de septiembre de 1650 un poder para que en su nombre se obligase a favor del notable toledano don Gonzalo Hurtado de Herrera a la obra de un retablo, con las condiciones precisas y otorgando las escrituras necesarias, asistiendo como testigo a este acto protocolario el ensamblador Juan García de San Pedro<sup>33</sup>. Así mismo, en las nuevas ocupaciones catedralicias, las del ornato interior del Ochavo, se fraguó la estrecha colaboración entre su diseñador Pedro de la Torre y Bartolomé Sombigo y Salcedo (†1683), el especializado arquitecto y tracista toledano encargado del revestimiento marmóreo desde 1654, en la ocasión de ciertas obras madrileñas conjuntas y el envío de remesas de mármol de las canteras del municipio toledano de San Pablo de los Montes a la villa de Madrid<sup>34</sup>.

31. AHPT, Pr. 3152, fol. 610, e. Rodrigo A. de Hoz.

32. Para ver estos dibujos ya publicados por Fernando Marías en su obra referida, FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel, RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Alfredo & CASTAÑEDA TORDERA, Isidoro: *Los diseños de la catedral de Toledo*. Toledo, 2009, pp. 144-146.

33. AHPT, Pr. 3602, fol. 601, e. Alonso Sánchez de Mora. Escritura que no tuvo efecto inmediato, pues el contrato definitivo tendría lugar en 1652.

34. En síntesis, podemos citar tres documentos protocolizados en Toledo que atestiguan esta asociación laboral: a) un poder que le otorga en 20 de febrero de 1657 Bartolomé Sombigo, «maestro arquitecto residente en esta ciudad de Toledo», para cobrar de Alonso de Mellado los 500 ducados que le corresponden y para ello dé carta de pago, en razón de que Pedro de la Torre, maestro arquitecto vecino de la villa de Madrid, y él se obligaron «que ariamos la obra y fabrica que se a de açer en el convento de monxas de santo domingo el rreal de la dha villa para poner los cuerpos de los señores rrey don Pedro y ynfante don Juan en conformidad y segun el ajustamiento planta y traça condiciones y obligazion de la escritura que se otorgo ante [entre renglones: Pedro de Soto] escribano en ocho deste mes y año», y por haberse librado a cuenta dos pagos de 500 ducados cada uno (AHPT, Pr. 3662, fol. 13, e. Francisco Tovar); b) una carta de pago de 13 de marzo de 1657 por la que Sombigo en nombre de Pedro de la Torre, maestro arquitecto vecino de Madrid (usando del poder dado en Madrid en 16 de febrero de 1657, ante Pedro de Soto), recibe de Francisco de Adrada, depositario de los dineros del servicio a S.M., 500 ducados en cuenta de lo que han de hacer en la iglesia de Santo Domingo de Madrid en la obra de los enterramientos reales (AHPT, Pr. 212, fol. 73, e. Francisco Álvarez de Soto); c) una carta de pago de 4 de febrero de 1659 dada por Bartolomé Sombigo «ayudantte de aparexador de las obras Reales y vezino desta çiuudad en nombre de Pedro de la Torre Maestro de arqittectura Vezino de la villa de Madrid y por su poder ottorgado en dha villa en veyntte y siete de abril del año passado de mill y seiszienttos y cinquenta y ocho ante Domingo Zid scn.º del Rey nro Sr...», otorgando haber recibido de Antón Pérez, sacador de piedra, 78,5 pies cúbicos de mármol de San Pablo de los Montes, a lo que se obligó «por scriptura que en su favor ottorgo para el Rettablo de Attocha y obra de Santtiago de Madrid», una en el lugar de las Ventas con Peña Aguilera de 12 de marzo de 1649 ante el escribano del lugar Alonso Martín de Ángel, y la otra en el lugar de San Pablo de 15 de marzo de 1649 ante el escribano Pedro Sánchez Valero, con lo que se acababa de ajustar, pagar y entregar toda la piedra prevenida (AHPT, Pr. 3465, fol. 146, e. Diego Verde).

## 5. LA LABOR CREATIVA Y EL MODELO DE TRONO

Al mismo tiempo que la empresa edilicia de concepción barroca concentrada en la octogonal capilla relicario<sup>35</sup> se pretendía la erección en la misma catedral de Toledo y en su contigua capilla del Sagrario de un magnífico trono de plata para la emblemática imagen de la Virgen, cuyos preparativos y resolución se espació entre 1647 y 1655. Ampliamente estudiado<sup>36</sup>, el proyecto se inicia con un primer diseño o traza presentada al cabildo catedralicio por el platero madrileño Joaquín de Pallarés ya en junio de 1647, pero al maestro de arquitectura de Madrid Pedro de la Torre se le pagaban 1.650 reales de vellón en 28 de diciembre de ese año por «acer la traça y dibuxo del santuario o trono de nuestra señora del sagrario»<sup>37</sup>. Tras un primer encargo de platería fallido en 1648, se hubo de abrir un concurso de ideas para la discusión del propio diseño, siendo Pedro de la Torre quien finalmente asume el encargo de este trono-baldaquino para la Virgen del Sagrario, en oposición a la traza presentada por Sebastián de Herrera Barnuevo y su colega Alonso Cano, pero resultando modificado el arco de columnas clásicas propuesto por aquél al cambiarse al tipo salomónico, a sugerencia quizás del artista granadino, a quien desde luego se le libran 1.000 reales en 17 de marzo de 1650 «por los pareceres y trazas que dexo en orden a las obras del Sagrario»<sup>38</sup>. Ante esta solución compartida, un modelo en madera habrá de servir al platero Virgilio Fanelli a quien, en el contrato definitivo de 8 de enero de 1655, entre las condiciones estipuladas para su ejecución, se le permitía primeramente hacer la obra del trono,

con ynterbencion y compañía de Francisco de Salinas platero de dha sancta yglesia vecino de esta ciud<sup>d</sup>. segun el disinio que esta elexido en un modelo de madera que se les a mostrado y ellos bisto y rreconocido mudando de el o añadiendo aquello que paresçiere ser mas combeniente y mexoren su verdadero tamaño segun se dira en la condicion subsiguiente. 2.º —Que el dho artifiçe aya de linear el dho desinio en un tablero, o lienço en el tamaño que a de tener en la exsecucion que se a axustado a las

35. SUÁREZ QUEVEDO, Diego: *op. cit.*, pp. 255–257.

36. Por orden cronológico: ABEL VILELA, Adolfo de: «Pedro de la Torre y los retablos baldaquino de la Virgen del Sagrario de Toledo y de los Ojos Grandes de Lugo», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.ª del Arte*, 8 (1995), pp. 145–166; NICOLAU CASTRO, Juan: «La maqueta del trono de la Virgen de Sagrario de la Catedral de Toledo», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 83 (1996), pp. 271–286; y MARÍAS, Fernando: «Alonso Cano y la columna salomónica», en *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid, 1999, pp. 291–322.

37. ZARCO DEL VALLE, Manuel R.: *op. cit.*, p. 333. Antes, en 28 de junio de 1647 se libraban a Joaquín Pallares, platero de Madrid, 17.000 mrs «por su biaje a Md– que bino llamado y truxo unas trazas para el trono de Nuestra Sr.ª del Sagrario», *vid.* NICOLAU CASTRO, Juan: *op. cit.*, p. 275.

38. ZARCO DEL VALLE, Manuel R.: *op. cit.*, p. 354. El dibujo, dos grabados y la maqueta se conservan. Se supone que una traza rechazada de Pedro de la Torre sirvió de modelo del trono de la Virgen lucense en 1655, que también cambió las columnas rectas por salomónicas, *vid.* ABEL VILELA, Adolfo: *op. cit.*, p. 158–160. Bien pudo Alonso Cano corregir el diseño de su socio Herrera y ser el que dibujó una media traza con columna salomónica, que conserva el mismo archivo de Obra y Fábrica, *vid.* MARÍAS, Fernando: «Alonso Cano y la columna...», pp. 301–303. El pago también de ciertas estampas trabajadas por el platero madrileño Juan Ortiz que se enviaron a Roma «con cien papeles de columnas salomonicas» y de la pintura del trono de Ntra. Sra. que hizo el pintor Miguel Vicente para enviar a Roma igualmente, indican la inclinación del Cardenal por el orden salomónico; y en 14 junio de 1657 se libran al pintor y arquitecto madrileño Juan de Gandía 100 reales de plata por la ocupación de venir de Madrid nombrado por parte de la Obra para tasar «la traza y dibujo en grande del trono de Nra Sra», *vid.* NICOLAU CASTRO, Juan: *op. cit.*, p. 277.



medidas de el sitio en que esta la sancta ymagen dexando los guecos combenientes para mayor desago de la obra y serbiçio de la sancta ymagen— y en esta traza a de poner todos aquellos adornos en que se ubiere de mexorar el modelo y en particular, a de dibuxar las columnas que sean salomonicas y rrebestidas de oxas...<sup>39</sup>

Únicamente se hicieron dos trazas para el trono, a tenor del posterior documento de pago de 200 reales que se liquidaron en 14 de febrero de 1655 a Sebastián de Herrera, vecino de Madrid, por «hazer una traza para el trono de nuestra señora en oposicion de la que hiçieron Pedro de la Torre y el padre Baptista»<sup>40</sup> y que sería la elegida y de inmediato plasmada por el grabador flamenco en Madrid Juan Noort en unas primeras estampas de 1649 y 1650 que de este trono de columnas aún recatas se tiraron para divulgación gráfica de lo que llegaría a ser aquella obra de la que hoy se conserva asimismo la bella maqueta que sirvió de modelo general y labrada igualmente por Pedro de la Torre entre 1652 y 1655<sup>41</sup>.

## 6. LOS RETABLOS TOLEDANOS DE PEDRO DE LA TORRE

A la vez que solicitado en la catedral toledana es igualmente revelador el dato que señala a Pedro de la Torre como autor del desaparecido retablo mayor de la iglesia de Santo Tomás de Orgaz, pues a esta villa pasaba ya en 22 de marzo de 1649 este maestro de arquitectura y vecino de Madrid para otorgar carta de pago y entrega por el mayordomo de aquella parroquia del finiquito de 1.100 reales de vellón por «la traza del rretablo que se a de azer en la yglesia desta billa y venir desde la dha v.<sup>a</sup> de madrid a la de orgaz tres bezes»<sup>42</sup>. Asegurado el diseño, el maestro de arquitectura y vecino de Toledo Juan García de San Pedro acude en 31 de marzo de 1653 a Orgaz para contratar la obra del retablo mayor, con la condición expresa de que se obedezcan las trazas del «P.<sup>e</sup> Franc.<sup>o</sup> Bautista de la conpañia de Jesus y P.<sup>o</sup> de la torre maestros de arquiteutura v.<sup>os</sup> de md.», en precio de 28.500 reales y dos años para su ejecución, con lo que la entalladura y ensamblaje quedaba en manos del artista toledano y su taller, requiriéndose en 1655 para hacer las pinturas a Francisco

39. AHPT, Pr. 3156, 1655, fol. 94, e. Rodrigo A. de Hoz. A ésta sigue, en el mismo día, la escritura de obligación de compañía entre ambos artífices, cuya primera cláusula dice que «el dho Franc.<sup>o</sup> de Salinas a de labrar y fabricar en el dho trono todo aquello que declarare Pedro de la Torre arquitecto y beçino de la dha Villa de Madrid...», en quien recae toda la dirección.

40. ZARCO DEL VALLE, Manuel R.: *op. cit.*, p. 338. Es cierto que el Hermano Bautista sería coautor de las trazas presentadas por Pedro de la Torre.

41. NICOLAU CASTRO, Juan: *op. cit.*, pp. 276–278. MARÍAS, Fernando: «Alonso Cano y la columna...», pp. 299–301. Sin ninguna duda, el modelo en madera presentado al platero italiano es el conservado en el Museo catedralicio, atribuido erróneamente a Herrera Barnuevo, pero compuesto de columnas corintias. Una vez elegido el dibujo de Pedro de la Torre, el modelo en madera pasó por el vestuario o sacristía de la capilla del Sagrario sirviendo a su vez de trono a una imagencilla de la Concepción y colocado dentro de un retablo barroco realizado ex profeso en 1711 por el ensamblador Andrés de Huerta, no sin que antes aderezara el pequeño trono el escultor Antonio Fernández, *vid.* ZARCO DEL VALLE, Manuel R.: *op. cit.*, p. 387.

42. AHPT, Pr. 11954, s/f, e. Diego Sainz de Espinal. En concreto, se especifican 230 reales recibidos del anterior mayordomo más los 870 que se le entregaban de presente.



FIGURA 4. DETALLE DEL ENTABLAMENTO DE MODILLONES Nambroca (Toledo). Iglesia parroquia. Retablo «mayor».



FIGURA 5. DETALLE DE LA TARJETA PRINCIPAL Nambroca (Toledo). Iglesia parroquia. Retablo «mayor».

Rizi<sup>43</sup>, que ya ostentaba el título de pintor mayor de la catedral desde junio de 1653 sucediendo al pintor y dorador toledano Antonio Rubio<sup>44</sup>.

Es más adelante, en 15 de julio de 1659, cuando Pedro de la Torre se halla en Toledo para ajustar y liquidar lo que se le debía por todos los trabajos realizados hasta la fecha para el cabildo catedralicio como «mro de arquitecto y vz.º de la V.ª de Madrid y a cuyo cargo a estado la obra exterior del ochavo desta Santa Yglesia y de las demas de el modelo del trono que se fabrica para la Santa Ymagen del Sagrario y traças que a hecho p.ª la dicha Santa Yglesia», siendo uno de los testigos del acto notarial su colaborador en la ciudad Juan García de San Pedro<sup>45</sup>. Estas regulares estancias en Toledo entre 1647 y 1659 confirman la implicación de Pedro de la Torre en los proyectos aquí reseñados y prueban su solvente autoridad en el medio artístico toledano, en el que también la pequeña oligarquía local es cliente ocasional como en el caso del retablo hasta ahora inédito que pretendemos documentar e identificar.

Por tanto, la obra en cuestión es la que reconocemos por su primitiva ubicación en la iglesia conventual de la Trinidad Calzada de Toledo e identificada como *retablo del Santo Cristo*, obra hoy descontextualizada de su espacio original y enclavado

43. АНРТ, Pr. 11939, (1653) fol. 121, e. Alfonso Moreno. Aunque las trazas estaban dadas por los socios arquitectos en 1649 la ejecución no se emprendió hasta 1653. NICOLAU CASTRO, Juan: «El desaparecido retablo de la parroquial de la villa de Orgaz y sus pinturas de Francisco Rizi», en *In Sapientia Libertas: Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. Madrid/Sevilla, 2008, pp. 471-474. El retablo mayor, desaparecido en 1936, se conoce a través de fotografía, revelando una inscripción que esta obra se terminó de dorar en 1662, siendo cura propio el Dr. D. Francisco de Contreras, *vid.* CONDE DE CEDILLO: *op. cit.*, pp. 228-229, n.º 309, il. CIII.

44. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1965 (ed. facs. Madrid 1800), t. IV, p. 204.

45. NICOLAU CASTRO, Juan: «La maqueta del trono...», p. 278. ZARCO DEL VALLE, Manuel R.: *op. cit.*, p. 339. La escritura original comienza: «En la ciudad de Toledo quinze dias deel mes de julio mil seiscientos y cinquenta y nueve años Parecio ante mi el escrivano y testigos P.º de la Torre mro. de arquitecto y Vz.º de la V.ª de Madrid y a cuyo cargo a estado la obra exterior del ochavo desta Santa Yglesia y de las demas de el modelo del trono que se fabrica para la Santa Ymagen del Sagrario y traças que a hecho p.ª la dicha Santa Yglesia= y dijo que por mandado de el em.º sr. cardenal arçovispo de Toledo don Baltasar de Moscoso y Sandoval mi Sr. se a ajustado la quenta de todo lo que an ynportado los dhos encargos y traças y otro genero de cosas hasta oy con yntervencion de los señores don P.ª Lopez de Ynarra Ysasi Dignidad y canonigo y obrero mayor de la obra y fabrica de dha Santa Yglesia= don Antonio de Ysla y don Antonio Castañon asimismo canonigos y visitadores deella y della Resulta de alcance a favor del dho P.º de la Torre= doze mil novecientos y sesenta y seis Rs y tres quartillos vellon cuya cantidad el dho Sr. obrero mºr le tiene consignados y librados en Lucas de Olarte Receptor Jeneral dela dha obra y fabrica y asi consta de dha quenta y librança...». Y acusa en concreto dos partidas de gastos, una de 30.000 reales «por las traças que para la dha obra de canteria hiço y para las del trono de nra S.ª su estampa y modelo de madera y otras traças para los jaspes del ynterior de dha cap.ª cuyos precios tasaron el padre franc.º bautista y Joseph de ortega mro mºr desta Santa ygle.ª como parece por su declaracion de quatro de abril de mil seisºs y cinq.ª y quatro años» más otra de 24.000 reales para satisfacer y pagar a «P.º de la Torre de todas sus obras y pretensiones hasta oy dho dia y en especial de los ochocientos ducados en que se taso por declaracion de mros ante mi el dho ssn.º en trece de junio del año pasado de mil seisºs y cinqt.ª y siete la traça en grande del trono de nra S.ª que esta ejecutando Birjilio Faneli arquitecto y aunque el dho Birjilio Faneli por su escritura se encargo de dha traça por no haver dado satisfacion della la da aora la dha fabrica en esta partida», siendo testigo con otros vecinos de Toledo Juan Garcia de San Pedro (АНРТ, Pr. 3167, fols. 778-779v, e. Rodrigo A. de Hoz). Antes, en 5 de marzo de 1659, en carta de pago dada en Toledo por Bartolomé Sombigo y Salcedo, actuando en nombre de Pedro de la Torre, maestro de arquitectura de Madrid, (por el poder otorgado en esa villa ante el escribano Domingo Cid en 27 de abril de 1658), se da por recibido de Alfonsa García, vecina de Ventas con Peña Aguilera y viuda heredera de Lucas de Urosa, sacador de piedra mármol de San Pablo, de 107 pies cúbicos de mármol de dicha cantera, los que quedó debiendo a su parte y como persona que sucedió a Juan de la Pedrosa, vecino que fue de Madrid, con los que se acaban de ajustar las escrituras y contratos otorgados, la una de 500 pies cúbicos dada en Ventas con Peña Aguilera ante Alonso Martín de Ángel en 12 de marzo de 1649, la otra por 500 pies cúbicos dada en San Pablo en 15 de marzo de 1649 ante Pedro Sánchez Valero, más otra dada en Madrid a 7 de abril de 1650 ante Julio Pérez Santa María (АНРТ, Pr. 3465, fol. 226, e. Diego Verde).

en otro templo rural próximo a la capital<sup>46</sup>. En el documento que damos a conocer, de fecha 16 de agosto de 1652, comparecen en Toledo Pedro de la Torre, vecino de la villa de Madrid, y Juan García de San Pedro, vecino de Toledo, «como maestros en arquitectura», obligándose ambos de mancomún a favor del jurado de la ciudad don Gonzalo Hurtado de hacer un retablo en blanco junto al altar mayor de la iglesia conventual de la Trinidad Calzada de esta ciudad en precio de 8.500 reales de vellón, en madera de pino de Cuenca y con una custodia de cuatro columnas, para asentarlos en el plazo de un año<sup>47</sup> (DOCUMENTO ANEXO). Recordamos que Pedro de la Torre proyectaba este retablo en tanto permanecía ocupado en la dirección de la obra final de cantería del Ochavo y en la determinación de su ornato interior a la vez que en las trazas y realización de la maqueta del trono de Ntra. Sra. del Sagrario, mientras que Juan García de San Pedro lo terminaría en el plazo señalado de un año, hacia agosto de 1653, cuando ya había asumido la obra del gran retablo mayor de la parroquia de Orgaz, contratado cinco meses atrás<sup>48</sup>.

Una vez erigido y situado de manera un tanto provisional en un pilar del evangelio debido a las obras en curso dentro del edificio trinitario, lo cierto es que en 13 de agosto de 1672 se convino trasladar el altar con su retablo del Santo Cristo a la nueva capilla colateral abierta en el lado del Evangelio, una vez acabada la obra de crucero y capilla mayor, que era cedida por la comunidad de religiosos al entonces regidor y caballero de Santiago don Gonzalo Hurtado de Arteaga, sucesor en esta rama del linaje de los Hurtado y en la fundación de memorias de su inmediato antecesor<sup>49</sup>. El retablo permaneció presidiendo su capilla independiente durante todo

46. Antes de su traslado se describía de este modo: «En la capilla colateral a la capilla mayor encontramos un retablo de estilo barroco, en madera pintada imitando mármol, con columnas estriadas y capiteles corintios; a su izquierda y derecha un escudo; en el centro un Cristo de tamaño natural, atribuible a Castañeda, y en el remate, un nicho cuadrado entre dos pilastras. La decoración es a base de molduras vegetales talladas y doradas», *vid.* REVUELTA TUBINO, Matilde (dir.): *Inventario Artístico de Toledo Capital*. Madrid, 1983, pp. 282–283. En 1981 con la desacralización del templo, que pasa a propiedad municipal, y su desmantelamiento se dispersa el vasto patrimonio mueble en distintos edificios religiosos de la diócesis toledana. Y esto sucedió con el retablo aquí documentado, que no había que considerar perdido pues se confirma que el actual retablo «mayor» de la parroquia de Ntra. Sra. de la Purificación de Nambroca (Toledo) procede de San Marcos; información que agradezco a Pablo Delclaux, Delegado de Patrimonio, y a su párroco D. Román Aguado Mancebo, la posibilidad de su estudio.

47. АНРТ, Pr. 3404, fols. 459–460v, e. Alonso de Galdo.

48. Sobre el arquitecto de retablos Juan García de San Pedro, su biografía y obras en DÍAZ FERNÁNDEZ, Antonio José: *El retablo barroco en Toledo (1632–1732)*. (Tesis doctoral inédita), UNED, 2012. Bajo la dirección del Dr. D. Víctor Nieto Alcaide esta tesis fue leída en 30 de mayo de 2012, en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, Departamento de Historia del Arte. Obra inmediatamente anterior al retablo aquí documentado es el retablo mayor de la parroquia de San Cebrián de Toledo (1649–52) cuya traza se ajusta al modelo escurialense compartimentado y desornamentado, *vid.* DÍAZ FERNÁNDEZ, Antonio José: «En torno al proceso de caracterización...», pp. 106–107. Y poca obra posterior por él trazada ha perdurado.

49. АНРТ, Pr. 179, fol. 156, e. Eugenio de Valladolid. Esta capilla definitiva, que culmina la fundación de don Alonso Hurtado del Águila, se construía a principios del s. XVIII, según el encargo de obra firmado en 17 de octubre de 1705 entre don Rafael Hurtado de Herrera, hijo y sucesor en el patronato de su padre Gonzalo Hurtado, y los maestros de obras Ignacio de Arias, maestro de carpintería, y el alarife de la ciudad Juan Díaz Aldeano, maestro de albañilería, obedeciendo traza y condiciones del entonces maestro mayor de obras de los Reales Alcázares Pedro González en precio de 11.500 reales, tratándose de levantar la cúpula de la capilla sobre un ochavo, el cañón de bóveda, la pequeña sacristía y tribuna (АНРТ, Pr. 3951, fol. 738, e. Juan Gómez Marcote). Con la cesión los religiosos trinitarios agradecían al regidor su ayuda al convento «donde tienen su capilla y bobeda para su entierro fundando diferentes memorias y capellanías, de que el convt.º goza en su sacristía diferentes utilidades y continuando su devoción para la obra de la capilla maior que se esta haciendo en dho convt.º a dado el agua necesaria de los poços de su casa q– es contigua a dicha capilla maior y a de continuar el darla y a ayudado con sus cavalgaduras y criados a traer piedra y



FIGURA 6. DETALLE DEL ÁTICO  
Nambroca (Toledo). Iglesia parroquial. Retablo «mayor».

el siglo XVIII. Incluso tras la exclaustación y con el traslado al entonces desocupado templo trinitario de la parroquialidad de San Marcos con algunos de sus enseres desde la iglesia de El Salvador, esta capilla colateral de la cabecera se mantenía aún en 1920 sin muchas alteraciones en su mobiliario pues allí se describe este retablo que se califica de corintio y que se advierte ser propio del antiguo convento y no procedente de otra institución o parroquia, y con el Cristo de la Buena Muerte por titular, al que acompañaban otras esculturas traídas, eso sí, de la itinerante parroquia mozárabe<sup>50</sup>.

El retablo tal y como hoy se conserva en su forzada ubicación actual está literalmente encajado en un testero poco adecuado de la iglesia parroquial de Nambroca (Toledo), instalado directamente sobre el suelo y rozando con el frontis superior en el cielo raso del presbiterio por lo que su entera visión sólo se abarca desde una posición lateral (FIGURA 1). Todo él está policromado al estilo neoclásico con jaspeados y cajeados marmóreos de tonalidad verde que ponen fondo a los elementos dorados de talla, fruto del revestimiento realizado en 1790<sup>51</sup>.

Se mantiene aparentemente completo, salvo pérdida de algún aderezo decorativo que formase los remates, y consta básicamente de un pedestal de netos lisos sobre una base de 2,90 m. de anchura, de un cuerpo principal de columnas acanaladas de capitel compuesto con la hornacina central sobreelevada y dentro de la que se acomoda el sagrario original exento (FIGURA 7), aunque renovadas sus columnillas y sin adosar al pedestal, a los pies de una imagen de Cristo crucificado, y terminando en un ático superior apilastrado que contiene una pintura de las *Lágrimas de San Pedro*, conocida copia de El Greco.

El retablo, para nada plano, sobresale gradualmente con el escalonamiento de las cuatro columnas, por lo que sus laterales añaden cierto movimiento a la unitaria composición frontal. En su alzado, de unos 5,50 m., muestra un pedestal que avanza en tres planos hacia el centro para sustentar el cuerpo principal, centrado

---

otros materiales para la dicha obra, y dado mas de çien sillares, en qu- a sido utilizado el convt.º en gran suma de maravedis» y en agradecimiento se le cede el sitio de la capilla colateral del Evangelio de dicha capilla mayor para que continuase labrándola hasta su conclusión, pero guardando la traza del maestro que trazó toda la capilla mayor para corresponderse con la del otro lado y «a de sacar tribuna desde su casa a la dicha su capilla poniendo balcon y aderezo necesario y quedando mudado a dicha capilla el cumplimiento de sus capellanias y memorias» (exhibiendo licencia del superior dada en Madrid a 31 de julio de 1672). Los lazos de la familia toledana de los Hurtado con la orden trinitaria se afianzan al tener una rama de este apellido su casa solariega medianera con el costado oriental del templo y una capilla funeraria en el lado del evangelio con su reja (AHPT, Pr. 3591, fol. 210, e. Jacinto Sánchez del Prado). En 19 de abril de 1681 otorgaba testamento el regidor de Toledo don Gonzalo Hurtado de Arteaga, caballero de Santiago y Familiar del Santo Oficio, hijo de Jerónimo Hurtado, Familiar y Regidor, y de doña María de Arteaga, y ordena ser sepultado «en la boveda del altar deel Santto Xptto colateral del Ebangelio del convento de la santtissima Trinidad Calzada desta Ciudad de que soy patrono y en que esttan enterrados los dhos mis padres...», vinculando a su mayorazgo, que hereda su hijo Rafael Hurtado de Herrera, sus casas principales «contiguas al convento de la Santissima Trinidad de esta ciudad» (AHPT, Pr. 3436, fol. 480, e. Eugenio de Valladolid).

50. RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael: *Las Parroquias de...*, p. 197. En su descripción se añade que el retablo tenía arriba un escudo de los «Goyena», que pudo ser un añadido. Ciertamente en 1706 los maestros de obras citados eran los encargados de la obra de esta capilla llamada de los Hurtado, y para la capilla se hizo en 1769 una reja con su cartela y escudo por el cerrajero José Antonio Cano poniendo las armas de los Hurtado, *vid.* RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael: *Catálogo de artífices que trabajaron en Toledo*. Toledo, 2002 (ed. facs. Toledo 1920), p. 12, 73 y 43.

51. En este año el pintor Manuel Pérez Maroto junto al dorador Francisco Pérez Tornilari pintaba y doraba el retablo mayor de la capilla de los Hurtado, en precio de 1.196 reales y 17 maravedies, *vid.* RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael: *Catálogo de artífices...*, p. 225 y 226.

por una profunda y alta caja arquitrabada que se realza por gruesa moldura tallada quebrada arriba en orejetas que dibujan los contornos superiores de la cruz (FIGURA 2). Esta calle única se comprende entre dos laterales propiamente arquitectónicos, cada uno de ellos compuesto en primer plano de una columna exenta, antepuesta a un ángulo de traspilastras cajeadas, y una media columna retraída en el extremo que crea un flanco escalonado. Sendos trozos de entablamento muestran en su friso cartelas prominentes de talla naturalista (hojas y fruto) contra una moldura de ovas con que se adorna la sencilla cornisa, cuyo tablero sirve de apoyo a un cuerpo intermedio articulado por dos machones a plomo que acompañan la sobre elevación de la hornacina central, y rematados por la complicada cornisa principal que marca la línea completa de separación con el ático. En esta cornisa se disponen modillones al modo vignolesco y queda ocupada en su centro sobresaliente por una característica tarjeta dorada de hojas duras cactáceas, muy extendida y flanqueada por dos cabezas de querubes, que por contraste se hallan blanqueadas (FIGURAS 3, 4 y 5).

Como decimos, sobre esta base se alza un ático más reducido pero bien proyectado hacia adelante, dotado de pedestalillo liso, dos machones labrados a tres caras (FIGURA 6) y sendos contrafuertes retranqueados con festón de frutas y avolutados; quedando en el centro un marco cuadrangular donde tiene cabida la pintura y perfilado por moldura en orejetas que abre sitio a la tarjeta que corona el frontoncillo de cierre curvilíneo.

La tipología de este retablo de altar o capilla habría que relacionarla de inmediato con el retablo de la capilla de San Marcos de la iglesia parroquial de Martín Muñoz de las Posadas (Segovia), de 1643, o con los colaterales del santuario segoviano de la Fuencisla, de 1645, que se conciben en lo fundamental bajo la misma idea unitaria y compositiva de potenciación de un cuerpo único. Aunque en estos casos la hornacina de medio punto sólo asciende hasta la cornisa principal, en el retablo toledano encontramos como singularidad la hipertrofia de la hornacina que obliga al primer cuerpo a cargar con un montante suplementario y a la reducción en mayor medida del segundo cuerpo. En lo decorativo el uso de tarjetas es más limitado en los mencionados retablos segovianos, incluso con carencia de modillones barrocos en el friso del primero de ellos, los que sin embargo incorpora el retablo toledano, aunque sin ser pareados como en el caso del retablo mayor de Pinto. El retablo toledano no ofrece el tipo habitual de festón bajo cabeza de querubín y sí unas placas recortadas a modo de taco prismático encapitelando machones o pilastras cajeadas, que se atisban en dibujos decorativos de Alonso Cano o de Herrera Barnuevo<sup>52</sup>.

El retablo toledano aquí descrito añade los buscados efectos del claroscuro en el juego de planos y colocación opuesta de elementos y asimila en lo decorativo el lenguaje desarrollado por Pedro de la Torre en su obra coetánea como es el trono de la Virgen del Sagrario, planteado en 1647, y cuya maqueta ofrece en ambos entablamentos modillones de hojas. Por tanto, el retablo incorpora los elementos

---

52. VV.AA.: *Alonso Cano. Dibujos*. Catálogo de la exposición, Museo Nacional del Prado (2 de abril/24 de junio del 2001), Madrid, 2001. DÍAZ GARCÍA, Abraham: «Sebastián de Herrera Barnuevo (1619–1671). Obra pictórica», en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, 37 (2010) pp. 8–251.



FIGURA 7. DETALLE DE LA CUSTODIA DEL RETABLO «MAYOR» Nambroca (Toledo). Iglesia parroquial.

característicos como son modillones en el friso, tarjetas de hoja canesca en el remate de los cuerpos, festones de frutas, cabezas de querubes y molduras de rica talla<sup>53</sup>. Así mismo, la llamativa tarjeta explayada sobre la cornisa es muy coincidente con la que se ve en las fotografías del desaparecido retablo mayor de Orgaz o bien en el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Pedro de Fuente el Saz (Madrid), obra ésta de su hermano José de Torre y de 1655<sup>54</sup>. Además, el mencionado retablo orgaceño presentaba no sólo los modillones del friso sino también un marco arquitrabado y de orejetas para la pintura de Rizi que nos recuerda el perfilado de la caja de este retablo de Nambroca.

En definitiva, es este retablo de procedencia toledana una nueva obra a incluir en el catálogo de las trazadas por Pedro de la Torre a partir de 1650 y que fue realizada por un necesario colaborador toledano, el ensamblador Juan García de San Pedro, entre 1652 y 1653. Por otra parte, con esta obra propiamente retablística, la

53. En este sentido, la conformación de algunos de estos elementos de talla adheridos a la estructura del retablo se prefigura en Madrid con la llegada del italiano Juan Bautista Crescenzi para dirigir la decoración del Panteón Real de El Escorial, y se asume y difunde plenamente en el medio madrileño tanto por Alonso Cano como por Pedro de la Torre y otros artistas que la hacen peculiar e inherente al carácter del retablo barroco, vid. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: «Retablos madrileños del siglo XVII», en *Retablos de la Comunidad de Madrid*, Guías del Patrimonio Histórico, Comunidad de Madrid, 2002, pp.63–68.

54. BARRIO MOYA, José L.: «José de la Torre y Francisco de Ricci, autores del retablo mayor de la iglesia de Fuente el Saz del Jarama», *Anales Complutenses*, 12 (2000), pp. 43–54. Incluso la estructura del altillo es la solución aportada por el retablo toledano y que permite la sobre elevación del medio punto principal. Un paso estructural hacia la transformación del ático que se da ya en el retablo mayor del monasterio de San Plácido de Madrid, obra conjunta de Pedro y de José de la Torre a partir de 1658.



especialidad que acredita la supremacía artística de Pedro de la Torre en su época, se introducía en la ciudad de Toledo a modo de primicia un retablo de caracterización barroca y de presumible impacto en los artistas locales del tercer cuarto del siglo xvii en Toledo, muy proclives al cambio de tendencia estilística.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

Contrato de retablo. Toledo, 16 de agosto de 1652 (AHPT, Pr. 3404, fol. 459, e. Alonso de Galdo).

Obligacion de retablo. En la ciudad de Toledo diez y seis de agosto de mill seiscientos y cinquenta y dos años ante mi el scr.º publico y testigos parezieron el jurado don gonzalo hurtado vezino deesta ciudad de la una parte y de la otra Pedro de la torre vezino de la billa de madrid y Juan garzia de san Pedro vezino deesta ciudad maestros en arquitectura ambos a dos juntos y de mancomun y a boz de uno y cada uno de ellos y de sus bienes por sí e por el todo ynsolidum renunziando como renunziaron las leyes de la mancomunidad escesion y dibision de bienes y de todas las demas que son en favor de los que se obligan de mancomun en todo y por todo como en ellas se contiene y otorgaron que se obligan dichos Pedro de la torre y Juan garzia de san Pedro en favor de el dicho Jurado don gonzalo hurtado de hazer un Retablo para el sitio y pilar toral lado del ebanjelio del altar mayor de la yglesia del monasterio de la santissima trenidad de calzados deesta ciudad por el prezio en la forma y con las condiziones siguientes:

—Primeramente que dicho Retablo a de ser de buena madera de Cuenca seca y de buena calidad de manera que no tenga cossa que le perjudique para su adorno duracion y perpetuidad.

—Es condizion que se a de hazer de mui buen ensamblaje y talla de lo mejor que se labra en la billa de madrid corte de su majestad sin escusar ningun jenero de trabajo para la perfeccion de dicha obra.

—Es condizion que se a de ajustar y asentar a vista de dichos maestros en conformidad de la planta y alzado la qual queda firmada de dichos dos otorgantes y el presente scr.º y empoder de dichos maestros para obserbarla en las partes y en el todo conforme a mui buena arquitectura la qual a de tener al fin la obra labrada en blanco para que juzguen y bean el maestro o maestros que se nombraren por ambas partes se a cumplido con ella y sus condiziones y no abiendose cumplido se pueda buscar persona o personas que le acaben en toda perfeccion segun la dicha planta y condiziones a costa de dichos maestros.

—Es condizion que la custodia que por la planta demuestra tener seis columnas a de tener tan solamente quatro columnas a rimandola a el pedrestal por el yncombeniente que tendra su mucho reliebo y en lugar de las dos columnas que se le quitan se le añidira algunos adornos y dentellones en el frontis pizio y cornisa dejandolo todo a satisfazion como dicho es de dos maestros que se an de nombrar por ambas partes.

—Toda la qual dicha obra acabada en blanco segun ba rreferido por prezio de ocho mill y quinientos Reales de bellon quel dicho don Gonzalo hurtado se obliga de pagar a dichos maestros a cuya cuenta reziben de presente mill Reales de contado de que dichos maestros se dan por contentos pagados y entregados a su boluntad que renunzian las leyes de la entrega y de la paga y demas del casso y de dichos mill Reales dicho Juan garzia de san pedro tiene dado Rezibo y se entienda este y el ser una misma cossa.

- Y quatro mill y setezientos Reales dicho don gonzalo hurtado le a de pagar dentro de tres meses de oy dia de la fecha y mill Reales como se fuere haziendo dicha obra= y lo restante cumplimiento a los dichos ocho mill y quinientos Reales en estando acabada y sentada dicha obra= y qualquier cantidad de todo ello que se diere y pagare el dicho Juan garzia de san pedro la den por bien echa y pagada como si ambos a dos maestros se diera y entregara= los quales se obligan de dar dicha obra acabada y sentada en toda perfezcion dentro de un año desde oy dia de la fecha y so la pena referida de que dicho don gonzalo hurtado pueda buscar quien la hacabe a costa de dichos maestros a cuyo cumplimiento y paga de todo lo que dicho es ambas partes cada una por lo que le toca y ba referido obligaron sus personas y bienes abidos y por aber dieron poder a las Justizias de su majestad de qualesquier partes a cuya jurisdizion se sometieron espezialmente a la de esta Ciudad de Toledo renunziaron su propio fuero jurisdizion y domicilio y la ley si combenerit de jurisdiczione omnium judicum para que por todo rigor de derechos les apremien a lo cumplir y pagar por bia ejecutiba con costas como por sentenzia pasada en cossa juzgada renunziaron las leyes de su favor la jeneral y sus derechos y lo otorgaron y firmaron a quienes yo el scr.º doi fee conozco siendo testigos don melchor de abila y obiedo christobal perez y diego fernandez hurtado vezinos de Toledo= tachado= y ochozientos= entre renglones= y quinientos = balga=

D.Gonzalo Hurtado. P.º de la torre. Ju.º garzia de S.P.º Paso ante mi Alonso de Galdo Scr.º ppb.º Derechos dos rreales dff.ª»

# TRANSFORMACIONES EN EL RETABLO MAYOR DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL DE LAZKAO (GIPUZKOA): DEL BARROCO AL NEOCLASICISMO

## CHANGES IN THE MAIN ALTARPIECE OF SAINT MICHAEL THE ARCHANGEL IN LAZKAO (GIPUZKOA): FROM BAROQUE TO NEOCLASSICISM

Fernando R. Bartolomé García<sup>1</sup> y Laura Calvo García<sup>2</sup>

Recibido: 5/06/2013 · Aprobado: 3/10/2013

<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.1.2013.7197>

### Resumen

El retablo mayor de la localidad guipuzcoana de Lazkao fue realizado por Juan de Ursularre en 1683, siguiendo los parámetros de la retablística barroca. Queriendo engrandecer su aspecto, fue paulatinamente transformado durante el siglo XVIII. Por ello se concibió un nuevo cascarón con pinturas enviadas desde Madrid y más tarde se adecuó a los nuevos gustos neoclásicos mediante una radical reforma realizada en 1791 que consistió en eliminar todo atisbo de decoración barroca.

### Palabras clave

Transformación; retablo barroco; Juan de Ursularre; Neoclasicismo; Diego Díaz del Valle; policromía; escuela madrileña.

### Abstract

The main altarpiece of Lazkao, Gipuzkoa, was done by Juan de Ursularre in 1683, following the Baroque guidelines. It was transformed during the 18<sup>th</sup> century to enlarge its appearance. Due to this, it was conceived anew with paintings sent from Madrid. Later, in 1791, the altarpiece was neoclassized with a radical transformation that consisted of the removal of the whole Baroque decoration.

### Keywords

transformation; Baroque altarpiece; Juan de Ursularre; Neoclassicism; Diego Díaz del Valle; polychromy; school of Madrid.

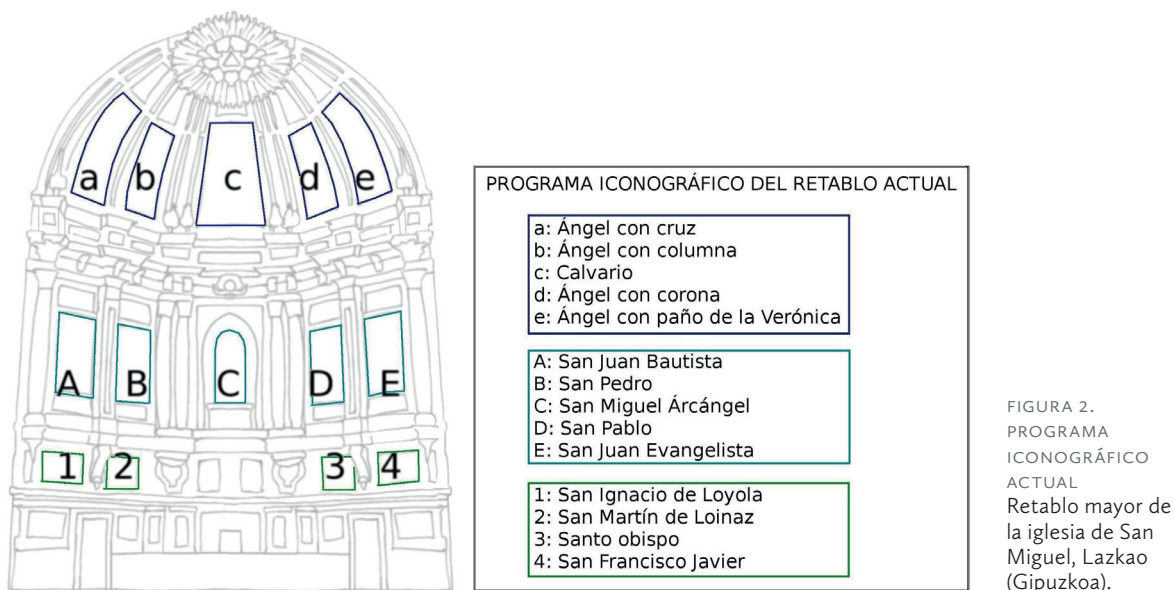
---

1. Profesor Titular de Universidad. Departamento de Historia del Arte y Música, Facultad de Letras, Universidad del País Vasco UPV/EHU.

2. Personal investigador. Departamento de Historia del Arte y Música, Facultad de Letras, Universidad del País Vasco UPV/EHU.



FIGURA 1. RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL, LAZKAO (GIPUZKOA)  
Las fotos 1-4 y 6-9 están realizadas por los autores.



ES HABITUAL QUE LAS OBRAS DE ARTE sufran transformaciones a lo largo del tiempo, adaptándose a los nuevos gustos imperantes en cada época. No es por ello extraño que el retablo mayor de la parroquia de Lazkao esconda bajo una apariencia neoclásica su esencia barroca. Fue construido por el arquitecto Juan de Ursularre hacia 1680 y contaba con un solo cuerpo formado por dos grandes pinturas a cada lado flanqueando la talla de San Miguel Arcángel. Poco tiempo después, a comienzos del siglo XVIII, se reformaba el remate para alojar unos lienzos enviados desde Madrid. Sin embargo, la transformación más profunda se llevó a cabo en 1791 cuando, en un intento de neoclasicización, se despojó al altar de todo su aparato decorativo y se le proporcionó un revestimiento pictórico acorde a las nuevas modas. Fue tal el cambio sufrido en el conjunto del retablo que, aunque la bibliografía constataba la construcción de este altar, se daba por desaparecido en la actualidad<sup>3</sup> (FIGURA 1).

Las primeras referencias documentales que dan noticia de las obras del nuevo retablo mayor de San Miguel y de los colaterales de la Virgen y San José se remontan a 1680. En ese año se registran pagos entre los que se incluyen la tala y el transporte de nogales para la construcción del nuevo altar<sup>4</sup>. Juan de Ursularre se encargó de proporcionar una primera traza para este retablo barroco. Diseñó un altar con remate en forma de cascarón en el que no se añadieron columnas salomónicas, por lo que aún no podemos considerarlo de estilo churrigueresco. En la documentación se insiste en que sea de «proporción ovalada» y de planta ochavada. Estaba

3. CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio: *El retablo barroco en el Goierri: la constante academicista en Gipuzkoa*. San Sebastián, Fundación Social y Cultural Kutxa, 1992, pp. 241-242. ASTIAZARÁIN ACHÁBAL, M.<sup>a</sup> Isabel: «El arquitecto Juan de Ursularre y Echeverría y sus proyectos retablisticos en Guipúzcoa», *Anales de historia del arte*, 5 (1995), pp. 77-92.

4. Se paga a García de Albisu y Pedro de Galarza por trabajos de carpintería y otras labores desde 1680. Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián (DEAH), Lazkao, San Miguel Arcángel, Libro de fábrica, 1650-1726, f. 154v.

compuesto de un banco, un único cuerpo dividido en cuatro calles por columnas de fuste estriado y capitel corintio y un remate semicircular<sup>5</sup>. La decoración era naturalista, pero no excesiva, compuesta por motivos vegetales «de buen relieve y muy garifos»<sup>6</sup>, carnosas hojarascas, modillones y tarjetas, que nos anticipan el devenir de la retabística durante las últimas décadas del siglo xvii, aunque todavía recoge elementos clasicistas como las columnas estriadas de corte clásico. Es un retablo mixto en el que se conjugan escultura y pintura. Está presidido por una talla de San Miguel y un Calvario en el remate. En las cuatro calles laterales del cuerpo central nos encontramos con los lienzos de San Juan Bautista, San Pedro, San Pablo y San Juan Evangelista, mientras que en el banco debieron de existir dos pinturas de San Ignacio y San Francisco Javier. El sagrario, no conservado en la actualidad, era de tipo tabernáculo<sup>7</sup>, siguiendo modelos madrileños (FIGURA 2).

El prestigioso arquitecto Juan Ursularre Echeverría se considera figura esencial en el desarrollo del retablo barroco en Gipuzkoa<sup>8</sup>. Su formación y los primeros pasos profesionales los realizó en el foco madrileño a la sombra de relevantes arquitectos de retablos como el hermano Francisco Bautista y Pedro de la Torre. Hacia 1670 regresa a su tierra natal, donde lleva a cabo la mayor parte de su actividad profesional. Su habilidad como tracista y arquitecto de retablos queda de manifiesto en los conjuntos realizados en Madrid, Gipuzkoa, Toledo y Navarra. Ursularre, por su formación madrileña junto a Francisco Bautista Medina, tracista del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús, conocería las últimas soluciones empleadas en la retabística más innovadora, que llegaron a Gipuzkoa a través de la traza que el hermano Bautista diseñó para la iglesia de Santa María la Real de Azkoitia en 1660, obra que sirvió de modelo para el retablo mayor del santuario de Nuestra Señora La Antigua en Orduña (Bizkaia) y también, sin duda, la que inspiró a Juan de Ursularre para el retablo mayor de Lazkao<sup>9</sup>. De esta manera nuestro retablo se convierte, tras

5. DEAH, Lazkao, San Miguel Arcángel, Escritura del convenio para el dorado del altar mayor, 1791, s/f.

6. *Garifo*: bien compuesto y adornado (DRAE 1739, s. v. *xarifo*, -fa).

7. DEAH, Lazkao, San Miguel Arcángel, Escritura de capitulaciones, peticiones y licencia para la realización del retablo mayor y colateral de la iglesia de Lazkao, 1684.

8. Juan de Ursularre y Echeverría, nacido en Gaintza (Gipuzkoa), fue un conocido arquitecto de la segunda mitad del siglo xvii. Entre sus obras tenemos el retablo baldaquino de la capilla del Cristo de los Dolores en la iglesia de la Venerable Orden Tercera de San Francisco de Madrid (traza del hermano Francisco Bautista), de 1664; el retablo mayor de Santa María de Beasain (Gipuzkoa) de 1670; las trazas en 1671 para los retablos de Nuestra Señora de la Antigua en Antzuola y para el retablo del Cristo en San Juan de Uzarraga; dos colaterales para la iglesia de San Miguel de Gaintza, realizados en 1671; el sagrario y otras obras en la iglesia de San Juan Bautista de Olaberria en 1674; el colateral de Nuestra Señora del Rosario en la iglesia de San Miguel de Idiazabal; los altares desaparecidos de San Pedro, Santiago y San Miguel de la iglesia parroquial de Mutriku, de 1676; el retablo mayor, la custodia y cuatro santos de la iglesia parroquial de Portillo (Toledo), en 1676; las trazas para dos colaterales de San Miguel arcángel y Nuestra Señora del Rosario para la iglesia de la Santa Fe de Zaldibia, en 1677; el retablo de San Bartolomé de Elgoibar, de 1682 (desaparecido); el retablo mayor y colaterales de San Miguel de Lazkao, de 1683; los diseños para verificar dos retablos colaterales de la iglesia parroquial de Altzo Muino, en 1686; el retablo de Etxarri-Aranatz (Navarra), en 1687 o la traza del retablo para la iglesia del convento de las agustinas recoletas de Pamplona. MURUGARREN, Luis: *Anzuola, Uzarraga y Elosua*. San Sebastián, Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, 1975; TOVAR, Virginia: *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo xvii*. Madrid, CSIC, 1975; CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio: *op. cit.*; ASTIAZARÁIN ACHÁBAL, M.<sup>a</sup> Isabel: *op. cit.*; VÉLEZ CHAURRI, José Javier: «La escultura barroca en el País Vasco. La imagen religiosa y su evolución», *Ondare*, 19 (2000), pp. 45-115; VÉLEZ CHAURRI, José Javier: «El retablo barroco», en ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis: *Erretaulak. Retablos*, T.I. Vitoria, Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, 2001, p. 253.

9. BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R. y ZORROZUA SANTISTEBAN, Julen: «Antonio de Alloydiz y los retablos mayores de la Antigua de Orduña (Vizcaya) y Santa María de Azkoitia (Guipúzcoa). Una traza del hermano Bautista», en

Azkoitia, en uno de los primeros retablos cascarón de Gipuzkoa y junto con el de Labastida (Álava), de 1672, en uno de los primeros del País Vasco.

Como ya hemos comentado, la obra se inició hacia 1680, cuando comenzaron los primeros pagos de materiales. El patronato de la iglesia hizo una contratación directa con Juan de Ursularre, sin sacar la obra a subasta pública y sin contar con la licencia del obispado, obligatoria para cualquier obra de cierta envergadura. No obstante, la obra no fue protocolizada hasta el 28 de noviembre de 1683, momento en el que se hizo referencia a todas las transformaciones que se debían llevar a cabo sobre una traza previa<sup>10</sup>. Entre las nuevas modificaciones acordadas con Juan de Ursularre estaba la reducción de las dimensiones del retablo, quitando una de las dos pinturas de cada lado del cuerpo principal, la inclusión de una tabla con la Virgen y San Juan en el remate y un nuevo sagrario tabernáculo «en forma calada con su trono y peana para poner la custodia». Igualmente, se pide decorar la puerta de la sacristía «con su marco tallado y tarjeta encima y por consiguiente en el otro lado por la correspondencia y proporción que pide la obra».

Los trabajos se habían comenzado sin la requerida licencia. Por ello, en 1684 se pide permiso a la diócesis de Pamplona alegando que «la iglesia parroquial se halla sin retablo principal, el cual necesita precisamente para el servicio de su culto divino respecto de ser de grande poblacion y vecinos». El fiscal general del obispado, por su parte, alegó que debía negarse el permiso a esta parroquia porque ni se disponía de las cantidades necesarias para sufragar los gastos ni de las fianzas debidas y además el precio era excesivo, dado que no se había sacado a candela. A pesar de estos impedimentos, la licencia fue concedida el 13 de abril de 1684 con la condición expresa de que se sacara a candela para adjudicárselo al mejor postor, sin que se encargara de forma directa a Ursularre<sup>11</sup>, aunque finalmente la obra se concertó con este arquitecto. Es evidente que la intención de los contratantes era realizar un buen retablo con un maestro reputado al que seguramente conocerían por su importante labor en Gipuzkoa. Las limitaciones que el obispado impuso para conceder la licencia no debieron de gustar a los patronos, ya que se reducía considerablemente el tamaño del altar, así que es probable que decidieran seguir la primera traza dada por Ursularre, manteniéndose las cuatro calles con las cuatro pinturas.

El plazo de finalización del retablo mayor y sus colaterales se fijó para finales de 1685. La iglesia pagaba los materiales y cedía una vivienda para residencia del artista, donde al parecer Juan de Ursularre estuvo viviendo durante tres años. En cuanto al cobro, el arquitecto debía recibir 1500 ducados en especie: al comienzo 50 fanegas de trigo; para 1684 otras 50 fanegas y toda la harina, tocino y sidra que quisiera, a

---

FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo. (coord.): *Pulchrum. Scripta varia in honorem María Concepción García Gainza*. Gobierno de Navarra, Universidad de Navarra, 2011, pp. 142-149.

10. El patronato era mixto. Firmaron la escritura Ignacio de Elósegui, vicario perpetuo, el licenciado Juan Bautista de Yerga y Juan Ochoa de Arín y Lazcano, beneficiados, por parte de la iglesia; Sebastian de Ímaz, alcalde y juez ordinario; Pedro de Chinchurreta y Juan de Altolaguirre, regidores de las comunidades eclesiásticas y secular y Baltasar de Elósegui, mayordomo, por parte del ayuntamiento y por otra parte Juan de Ursularre y su mujer. CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio: *op. cit.*, p. 241.

11. DEAH, Lazkao, San Miguel Arcángel, Escritura de capitulaciones, peticiones y licencia para la realización del retablo mayor y colateral de la iglesia de Lazkao, 1684, f. 2v.



descontar de la cantidad acordada y el resto del importe, hasta completar el pago, lo cobraría de las primicias de la iglesia. Finalmente cobró algo más, 16606 reales, debido a que corría prisa acabar la obra, recibiendo el finiquito el 29 de septiembre de 1686<sup>12</sup>.

En origen, el retablo poseía un banco con pinturas, una calle central con figuras de talla, dos calles laterales con lienzos pintados de gran tamaño y un remate en forma de cascarón. Los lienzos del primer cuerpo nos presentan a San Juan Bautista y a San Pedro en el lado del Evangelio y a San Pablo y San Juan Evangelista en el lado de la epístola (FIGURA 3).

San Pedro, el primer papa, ocupa el lugar más importante, junto a la talla del titular. El elegido de entre los apóstoles se apoya en una columna baja y sostiene las llaves, que nos recuerdan su autoridad en la Iglesia. Eleva la mirada hacia lo alto y acerca la mano al pecho en señal de dolor, mientras de sus ojos caen unas lágrimas. Su rostro nos presenta a un hombre anciano de barbas blancas, gran vida espiritual y anatomía enjuta que queda envuelta en unas vestiduras almidonadas. San Pablo, el apóstol de los gentiles, se muestra como un hombre maduro lleno de fuerza y vitalidad. Sujeta con una complicada torsión de brazo una gran espada que simboliza su afán predicador y rememora su martirio, mientras que con la otra mano mantiene abierto el libro de los Evangelios. El barroquismo se hace presente en la diagonal que alinea su figura desde el pie hasta la mano; su postura es, de los cuatro personajes de la calle central, la que sugiere más movimiento, debido al giro de la cabeza, la elevación de la pierna sobre un pequeño desnivel y el *contrapposto* que ello genera.

En las calles exteriores hacen pareja San Juan Bautista y San Juan Evangelista. El Precursor acoge en su regazo al *Agnus Dei*, con el que intercambia una tierna mirada, y con la mano derecha aguanta con decisión una larga cruz en la que se enrolla una filacteria. Cubre su cuerpo una túnica corta de piel de camello que deja a la vista parte de su pecho, brazos y piernas y sobre ella lleva una túnica carmín que alude a su futuro martirio. En el otro extremo se encuentra San Juan Evangelista, quien, absorto, bendice un cáliz dorado, simbolizando el triunfo de Dios sobre el mal, como se desprende de uno de los episodios más celebres de este santo que se recoge en la *Leyenda Dorada*.

El estilo de las pinturas hace que debamos situarlas en el último tercio del siglo XVII, momento en el que se está trabajando en la fábrica del retablo mayor. Son lienzos de gran calidad, y aunque hallamos pequeñas diferencias de carácter formal entre ellos debidas, posiblemente, a la copia de estampas, son muchas más las características estilísticas que comparten, por lo que creemos que nos encontramos ante un mismo autor. El pintor muestra un buen conocimiento de la anatomía humana y de la perspectiva, empleando un cuidado dibujo y una pincelada enérgica y bien resuelta. Las figuras se perfilan con una línea rojiza apoyada sobre una

12. DEAH, Lazkao, San Miguel Arcángel, Libro de fábrica, 1650-1726, f. 158 (1686). 1500 d. que se le debían al maestro en virtud de la escritura. Más 106 r. y medio de vellón que se le ha dado de más por ser preciso que la obra se acabase: 16606 reales y medio. Al maestro que hizo la obra se le ofreció residir en la casa del vicario. CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio.: *op. cit.*, pp. 241-242.



FIGURA 3. SAN PEDRO  
Primer cuerpo del retablo mayor de la iglesia de San Miguel, Lazkao (Gipuzkoa).

preparación del mismo tono. En su paleta predominan los tonos terrosos, rojos y amarillos, que contrastan con otra gama fría de azules y verdes, avivados con potentes toques de luz que se logran mediante sutiles pinceladas blancas. La luz, que proviene del ángulo superior izquierdo, genera una sombra en el suelo al lado derecho de los personajes. En los cuatro lienzos se emplea una técnica habitual entre los pintores barrocos, por la que los fondos se resuelven con una zona más oscura al lado izquierdo y un paisaje tormentoso en la mitad derecha, que unido a la utilización de focos de luz dirigidos, hacen destacar la figura humana y consiguen que la atención se centre exclusivamente en ella. Un recurso que delata la personalidad del pintor es el empleo de una aureola con una estrella de luz en los cuatro santos y unas sandalias de tiras muy características.

Las composiciones son sencillas, supeditadas al uso de estampas flamencas, como se puede advertir en el lienzo San Pablo que reproduce una estampa de la vida de Santiago Apóstol dibujada por el manierista Maarten de Vos (1532–1603)<sup>13</sup>. La *maniera* del grabado está relacionada con una pose un tanto artificial, con un pie sobre un escalón que contribuye a exagerar el *contrapposto* y que genera cierto desequilibrio. Sin embargo nuestro pintor no copió literalmente la escena, ya que sustituyó el cayado y la calabaza propios del santo peregrino por una gran espada asida gracias a una complicada torsión de muñeca muy bien resuelta que no aparece en el grabado (FIGURAS 4 Y 5).

Pese a que los cuatro lienzos del retablo no están firmados, su gran calidad nos indica que proceden un centro importante de producción pictórica, probablemente Madrid. Detrás de su contratación podría estar algún personaje destacado de Lazkao, lo que nos hace pensar en los Lazcano o en los Iztueta, que trabajaron en Madrid en el entorno cortesano<sup>14</sup>. Miguel de Iztueta, alcalde de Lazkao en 1679, debió de participar en la gestación del nuevo retablo, por lo que pudo influir en la elección de los maestros. Además resulta significativo que unos años después, ya residiendo en la corte, regalara cuatro lienzos madrileños para el cascarón, como veremos más adelante. También tenemos que tener en cuenta que Juan de Ursularre, el arquitecto que se encargó del retablo, estaba familiarizado con el entorno artístico madrileño, lo que nos hace pensar que pudiera haber recurrido a algún pintor de su círculo profesional.

Una vez terminado el retablo mayor y sus dos colaterales, era preciso que se policromaran, pero probablemente por motivos económicos solo se decidió dorar el sagrario y la caja del titular San Miguel. En 1706 se pidió la licencia necesaria<sup>15</sup> y se contrató el trabajo con el pintor-dorador Pedro Francisco de Landa, vecino de Riezu, Navarra<sup>16</sup>. Una vez finalizado el trabajo fue examinado por Juan de Arraiz<sup>17</sup>, quien valoró lo ejecutado y determinó que se volviera a dorar el nicho de San Miguel por haberlo dejado imperfecto<sup>18</sup>. Parte del pago se realizó gracias a las aportaciones particulares de Eugenia Enríquez, mujer de Baltasar de Lazcano y Espina<sup>19</sup>. En 1715 también se doró el colateral de Nuestra Señora de la Concepción y los marcos de este retablo y del altar mayor<sup>20</sup>.

No habían pasado ni tres décadas desde la finalización del retablo mayor cuando se quisieron realizar las primeras reformas, que datan de hacia 1710, año en el

13. HOLLSTEIN, F.W.H.: *Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450–1700*, v. 46. *Maarten De Vos. Plates Part II*. Rotterdam, The Netherlands, Sound & Vision Interactive, 1995, p. 23.

14. Miguel de Iztueta fue fiscal del Protomedicato y síndico de las Descalzas Reales y su hermano Juan Bautista era guardián de las Reales Caballerizas de la Reina.

15. La licencia costó 28 reales. DEAH, Lazkao, San Miguel Arcángel, Libro de fábrica, 1650–1726, s/f.

16. Sobre Pedro Francisco Landa: GARCÍA GAINZA, M.<sup>a</sup> Concepción (dir.): *Catálogo Monumental de Navarra. III. Merindad de Olite*. Comunidad Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1985, p. 127. Dorado de unas tallas en la iglesia de San Miguel de Larraga (1699–1700).

17. El examinador cobró 90 reales por su trabajo. DEAH, *ibid.*, s/f, 1709.

18. DEAH, *ibid.*, f. 179 y siguientes.

19. DEAH, Lazkao, San Miguel Arcángel, Licencia para dorar el sagrario del retablo mayor y pagos, 1706–1707.

20. Este trabajo lo realizó el pintor dorador Bartolomé de Arregui. DEAH, Lazkao, San Miguel Arcángel, Libro de fábrica, 1650–1726, s/f.



FIGURA 4 (I). SAN PABLO  
Primer cuerpo del retablo mayor de la iglesia de San Miguel, Lazkao (Gipuzkoa).



FIGURA 5 (D). SANTIAGO APÓSTOL (DETALLE)  
Maarten de Vos. (HOLLSTEIN, F.W.H.: *Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700*, v. 46. *Maarten de Vos. Plates Part II*. Rotterdam, The Netherlands, Sound & Vision Interactive, 1995, p. 23).

que Miguel de Iztueta regalaba y enviaba cuatro pinturas de escuela madrileña para engalanar el cascarón<sup>21</sup>. Este personaje, oriundo de Lazkao, donde nació en 1648<sup>22</sup>, ejerció como alcalde de esta localidad en 1679, por lo que es probable, como ya hemos comentado, que tuviera una importante implicación en la contratación de dicho retablo, en el que ya se trabajaba al menos desde 1680. En 1695 Miguel de Iztueta contrajo matrimonio con María Bautista de Elósegui Zufria<sup>23</sup> y poco después se trasladó a vivir a Madrid, donde ejerció los cargos de fiscal del Real Protomedicato de Castilla<sup>24</sup> y síndico general del convento de las descalzas de la villa

21. DEAH, *ibid.*, 1710.

22. DEAH, Lazkao, San Miguel Arcángel, 2.º Bautismos, f. 26v, 15/10/1648.

23. DEAH, Lazkao, San Miguel Arcángel, 3.º Matrimonios, f. 3r, 14/02/1695. Hacia 1700 nació Francisca, su única hija. Su mujer era natural de Lazkao, donde nació en 1676: DEAH, Lazkao, San Miguel Arcángel, 2.º Bautismos, f. 77r, 08/18/1676.

24. IBORRA, Pascual: *Historia del Protomedicato en España (1477-1822)*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1987, p. 71. BARRIO OGAYAR, Jesús: *La organización protomedicato en España*. Granada, Universidad de Granada, 1976.



FIGURA 6. CASCARÓN  
Retablo mayor de la iglesia de San Miguel, Lazkao (Gipuzkoa).

madrileña<sup>25</sup>. Estas pinturas, que representan a cuatro ángeles con las *arma Christi*, fueron adaptadas al cascarón del retablo mayor con unos marcos contruidos al efecto<sup>26</sup> y aseguradas con gran cantidad de clavos, tanto en los márgenes como en el interior del lienzo. Este cortejo celeste acompaña la escena de la calle central del retablo, donde se representa el Calvario, en íntima relación con él (FIGURAS 6 Y 7).

Los dos ángeles del lado del Evangelio, de aspecto varonil, portan los elementos más contundentes, una cruz y una columna baja, mientras que los del lado de la epístola, de rostros más finos, sostienen delicadamente una corona de espinas y el paño de la Verónica. Estos ángeles visten túnicas sueltas que dejan al descubierto parte de los brazos y de las piernas. Las extremidades inferiores le sirven al artista para dar sensación de profundidad mediante unos complicados escorzos que resuelve no sin alguna dificultad. La torsión del cuerpo, así como el movimiento de los paños y de las alas, son otras de las soluciones que permiten acrecentar la sensación de dinamismo que pretende el artista. Los rostros, sin embargo, son calmados; los dos

25. Archivo Municipal de Lazkao. Juzgado de paz. Expedientes judiciales. 1533-11, (1718-1719). Autos de la demanda de Juan Echeverría, maestro cantero, contra Miguel Insausti, vecino de Olaberria y administrador de los bienes de Miguel Iztueta, fiscal del Real Protomedicato de Castilla y síndico general de las Descalzas de Madrid por impedirle realizar las obras en los chapiteles de la casa principal de Iztueta conforme a lo convenido.

26. Marcos realizados con unos maderos comprados a Ignacio Beitia. DEAH, Lazkao, San Miguel Arcángel, Libro de fábrica, 1650-1726, s/f. 1710.



FIGURA 7. DETALLE DE UN ÁNGEL DEL CASCARÓN  
Retablo mayor de la iglesia de San Miguel, Lazkao (Gipuzkoa).

de la derecha poseen unos rasgos dulces, de rostro alargado y aniñado y una frondosa cabellera ondulada dividida en dos con raya en medio y recogida tras la nuca. Los ángeles del lado contrario presentan unas características faciales más duras, con mandíbulas cuadradas y narices anchas. Los cuatro se acomodan en un trono núbico y despliegan sus alas de forma similar, adoptando una posición efectista.

No hay duda de que el autor de estas pinturas conocía los secretos de la pintura mural decorativa, heredera de las formas giordanescas, donde predominan los escorzos y las perspectivas *di sotto in su*, como las que podemos advertir en estos ángeles. La técnica empleada es vivaz, deshecha y en ocasiones vibrante, con un colorido de tonos claros y apastelados con fuertes toques de luz. Las composiciones son rotundas y unitarias; los ángeles se adaptan al espacio alargado y curvado de los paños del cascarón, colocando las alas en una difícil posición.

Estas cuatro pinturas, de un barroquismo más avanzado que las anteriormente estudiadas, muestran similitudes formales con algunas figuras de la cúpula de la capilla de las Santas Formas de la iglesia del Colegio Máximo de la Compañía de Jesús de Alcalá de Henares, pintadas por Juan Vicente de Ribera, deudor de los modelos de Antonio Palomino<sup>27</sup>. Esta relación se puede advertir en el tratamiento de los rostros y de los paños volados, algo temblorosos, con mangas amplias recogidas a la altura de los codos. Sin embargo los ángeles de Lazkao poseen un tratamiento más nervioso en los plegados y una paleta menos viva. Nuestras pinturas también pueden relacionarse con otros artistas de escuela madrileña de comienzos del XVIII, por lo que es complicada la atribución, teniendo en cuenta la cantidad de pintores que trabajaron en torno a Felipe v<sup>28</sup>. Resulta sugerente el hecho de que Juan Bautista, hermano de Miguel de Iztueta, quien donó a la parroquia de Lazkao estas pinturas, fuera guardián de las reales caballerizas de la reina, puesto en el que tuvo un contacto directo con artistas como Juan García de Miranda o Benito Maroto, quienes trabajaron para las caballerizas del Palacio Real de Madrid<sup>29</sup>.

Unos años más tarde, en 1768, se decidió sustituir la imagen original del titular del retablo por otro San Miguel Arcángel venciendo al demonio más acorde con los tiempos. Fue tallado por Manuel Martín de Ontañón y su precio incluía el estofado, dorado y conducción desde Pamplona, donde el escultor residía<sup>30</sup>. Es reseñable la gran devoción a San Miguel existente desde el siglo XVI en Gipuzkoa, como se

27. Agradecemos al profesor Ismael Gutiérrez Pastor sus orientaciones sobre estos pintores madrileños. GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael: «Juan Vicente de Ribera, pintor (Madrid c. 1668–1736): Aproximación a su vida y obra», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 6 (1994), pp. 213–238. GALINDO SAN MIGUEL, Natividad: «El pintor madrileño Juan Vicente de Ribera (h. 1668–1736)», *Boletín del Museo del Prado*, vol. 15, 33 (1994), pp. 29–52.

28. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: «Algunos pintores rezagados en el Madrid de Felipe v», *Archivo español de arte*, tomo 58, 231 (1985), pp. 209–229.

29. JIMÉNEZ PRIEGO, M.<sup>a</sup> Teresa: «Artistas de las reales caballerizas del Palacio Real de Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 19 (1982), pp. 125–150.

30. DEAH, San Miguel Arcángel, Libro de fábrica, 1726–1789, ff. 257, 258v. Sobre el escultor, consultar: GARCÍA GAINZA, M.<sup>a</sup> Concepción (dir.): *Catálogo Monumental de Navarra. III. Merindad de Olite*. Comunidad Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1985, p. 524. *Id.*, *Catálogo Monumental de Navarra. v\*\**, Merindad de Pamplona, Imoz-Zugarramurdi. Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1996, p. 584. *Id.*, *Catálogo Monumental de Navarra. v\*\*\**, Merindad de Pamplona, Pamplona, índices generales. Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1997, pp. 124, 126.



FIGURA 8. SAN MIGUEL ARCÁNGEL  
Retablo mayor de la iglesia de San Miguel, Lazkao (Gipuzkoa).



demuestra en las cerca de cuarenta iglesias y ermitas dedicadas a él<sup>31</sup>. El arcángel viste a modo de jefe de las milicias celestiales, con coraza plateada, capa roja, falda de plegados aristados, grebas y un casco rematado en penacho de plumas sobre su cabeza. En su mano derecha porta una espada y un escudo circular en la izquierda en el que se puede leer «QUIS SICUT DEUS» (*quién como Dios*). La inestabilidad de su postura y las alas desplegadas ejercen un efecto de gran dinamismo sobre la talla. La policromía responde a las características del rococó, con el uso de motivos florales y labores de medio relieve en las cenefas. En la coraza, el escudo y las grebas emplea plateados bien barnizados para evitar su ennegrecimiento, que buscan imitar el efecto metálico de estos elementos. Unos años más tarde, en 1773, la obra fue recompuesta por Miguel Antonio de Jáuregui, escultor de Zegama, y en 1774 el pintor tolosarra José de Quintana retocaba algunas partes de su policromía y decoraba también el camarín<sup>32</sup> (FIGURA 8).

El siguiente cambio llevado a cabo en este retablo fue efectuado en 1747, año en el que se concedió licencia para rebajar las gradas del presbiterio y enlosarlo. Esta obra de arquitectura fue diseñada por Ignacio de Ibero y realizada por Juan Bautista de Jáuregui. Para eliminar la diferencia de altura entre el retablo mayor y el nivel de la mesa de altar, dispuso una gradería con molduras, con piedra traída de Ataun<sup>33</sup>. En 1771 se solicitó licencia para hacer un pedestal de piedra, ya que «el zócalo del retablo principal de dicha iglesia parece ser de madera y obra mui antigua se halla desmoronado y muy indezente». La traza fue diseñada por Francisco de Ibero y ejecutada en jaspe bruñido y mármol negro por José Joaquín de Arrieta en Azpeitia, en virtud del contrato firmado el 18 de febrero de 1772<sup>34</sup>. Al mismo tiempo se realizó una nueva puerta panelada de acceso a la sacristía, inserta en el propio pedestal, que fue dorada por José de Quintana.

En la última década del siglo XVIII, con la llegada del estilo neoclásico, se produjeron importantes transformaciones en este retablo, que es despojado de toda su talla y policromado en base a los nuevos fundamentos estéticos. Fue Diego Díaz del Valle quien redactó las condiciones para la obra de actualización del retablo de Lazkao, el 14 de septiembre de 1790, un año antes de la firma del contrato<sup>35</sup>. El 14 de octubre de ese mismo año, el arquitecto de la Real Academia de San Fernando

31. GARRO MUXIKA, José Ángel: *Dispersión hagioponímica hispano-mozárabe en la Diócesis de San Sebastián*. [http://mendezmende.org/documentos/divulgacion\\_trabajos/Hagioponimia\\_nueva.pdf](http://mendezmende.org/documentos/divulgacion_trabajos/Hagioponimia_nueva.pdf). Consultado el 23/03/2013.

32. DEAH, Lazkao, San Miguel Arcángel, Libro de fábrica, 1726–1789, f. 291: 264 reales de vellón a Miguel Antonio de Jáuregui, escultor de Zegama, por cinco días que tardó en poner ojos de cristal a la Virgen de la Esperanza, el Niño, el Niño del Rosario y por la composición del bulto de San Miguel. f. 295v.: A José de Quintana 180 reales de vellón por dar color a la gradería del monumento, 45 por retocar la imagen de la Concepción, 45 por la silla del preste y 30 por encarnar y dar color al bulto de San Miguel en 1774. f. 308: Por la ventana y camarín de San Miguel. f. 314: 1777. 200 reales de vellón a José de Quintana, dorador de Tolosa, por pintura que hizo en el nicho de San Miguel del altar mayor. f. 363: Además de estos trabajos, José de Quintana también se ocupó de la pintura de la mesa de altar de la capilla de la Esperanza, ejecutada «a la romana».

33. ASTIAZARAIN, M.<sup>a</sup> Isabel: *Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII. Ignacio de Ibero, Francisco de Ibero*. San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1990, pp. 10, 161, 163. La gradería tenía que estar acabada para junio de 1748. DEAH, *ibid.*, f. 127v. A Juan Bautista de Jáuregui, por manufactura de la gradería nueva y algún pequeño reparo en el sagrario.

34. Archivo General de Gipuzkoa (AGG-GAO), PT1933, f. 275; PT3019, ff. 81–83. DEAH, *ibid.*, ff. 280v–281, 285–286v, 291.

35. DEAH, Lazkao, San Miguel Arcángel, Escritura del convenio para el dorado del altar mayor, 1791.

Alejo de Miranda es llamado por el vicario para revisar las condiciones dadas por el pintor, con el objetivo de mejorar el proyecto. Poco después se introdujeron unas modificaciones, que consistían en incluir un guardavoz para el púlpito, seis jarrones para el remate del retablo y un ostensorio para exponer unas reliquias. Además de todo esto, se añadió un nuevo sagrario, se eliminaron los dos colaterales y se hicieron otras obras para embellecer la iglesia. Todas estas decisiones se habían tomado sin la requerida licencia, por lo que hubo que esperar hasta 1791 para que se concediera dicho permiso y finalmente se firmó el contrato el 27 de agosto de 1791 con el pintor Diego Díaz del Valle<sup>36</sup>, quien contó con la colaboración de su hermano Gregorio Díaz del Valle, oficial de primera, vecino de Cascante y Tudela, y un oficial de segunda llamado Clemente<sup>37</sup>.

Siguiendo la costumbre arraigada en esta época de adaptar los retablos a las nuevas necesidades estéticas, se tomó la decisión de despojar a este altar de todo aquello que en este momento se consideraba superfluo. El objetivo era actualizar este mueble litúrgico «conforme a la buena idea y gusto de ahora», cumpliendo con las normas establecidas para la policromía y retablística de la época. Estas profundas remodelaciones suponían un lavado de cara del retablo, que afectaban tanto a la arquitectura como al aparato polícromo. En este caso se debía desmontar toda la talla que decoraba la mazonería, dejando tan solo la arquitectura y las columnas corintias originales. Por el contrario, se respetaban las cuatro pinturas del cuerpo central, los ángeles con los atributos de la Pasión del cascarón y la talla titular. Siguiendo este deseo de equilibrar y armonizar al máximo el presbiterio, se decidió eliminar los retablos laterales «por no hacer concordación» y añadir dos mesas de altar «a la romana».

También se sustituía el sagrario antiguo por uno nuevo, a modo de tabernáculo, de planta circular con cuatro columnas, y un ostensorio para presentar la custodia con la forma sagrada los días señalados para ello. Debía colocarse junto al pedestal, a la altura adecuada para poder utilizarlo sin dificultad, dando libertad al maestro para que decorara el tabernáculo con «cristales azogados», es decir, con espejos. Durante el Neoclasicismo, la policromía de los sagrarios fue un tema controvertido entre los maestros con mayor formación intelectual. Para algunos, este edificio

36. Diego Díaz del Valle (Cascante, Navarra, h. 1740 – Viana, Navarra, 1817). La producción de este pintor y arquitecto se concentra entre 1780 y 1817 en diversas localidades de la diócesis de Pamplona, en las que intervino como pintor en policromías de retablos, pintura de caballete y pintura mural. También trabajó como arquitecto y se encargó de dibujar varias trazas. Trabajó en Cáseda, Falces, Viana, Sesma, Tudela, Sangüesa, Uztarroz, Cintruénigo, Corella, Torralba del Río, Liédena, Olite, Pamplona, Cascante o Monteagudo. GARCÍA GAINZA, M.<sup>a</sup> Concepción (dir.): *Catálogo Monumental de Navarra. I, Merindad de Tudela*. Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 2003, pp. 53, 54, 81, 93, 120, 221, 270–271, 325. *Id.*, *II*\*, *Merindad de Estella, Genevilla-Zúñiga*. Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 2005, pp. 486, 530, 565, 571, *Id.*, *III*. *Merindad de Olite*. Comunidad Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1985, pp. 84, 290, 293, 294, 298. *Id.*, *IV*\*, *Merindad de Sangüesa, Abaurrea Alta-Izalzu*. Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1989, p. 178. *Id.*, *IV*\*\*, *Merindad de Sangüesa, Jaurrieta-Yesa*. Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1992, pp. 52, 389, 390, 600. *Id.*, *V*\*\*\*, *Merindad de Pamplona, Pamplona, índices generales*. Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1997, pp. 189, 587. FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo: *El retablo barroco en Navarra*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004, pp. 116 y 124–125.

37. DEAH, Lazkao, San Miguel, Libro de fábrica, 1788–1856, f. 19. Junto a ellos trabajaron los siguientes maestros: Francisco de Torres, escultor y tallista, vecino de Villafranca de Navarra, quien hizo los adornos de la mesa de altar, aguilonos del presbiterio, canapé, sacras de los altares y naveta del púlpito; y Juan Bautista de Iztueta, Juan Pérez de Camino y Gaspar de Sarasola, que participaron en las obras de ensamblaje del retablo mayor. *Ibid.*, ff., 15r, 18v, 19r, 21r.

sagrado debía formar parte del jaspeado global del retablo, mientras que para otros peritos era más adecuado dorarlo por completo, con lo que se ganaba en *hermosura*<sup>38</sup>. En esta ocasión se optó por la segunda opción, dorando el sagrario completamente y sin intervención de color. Tanto este como el expositor se han eliminado en la actualidad, trasladando el sagrario al retablo colateral del lado de la epístola y situando en su lugar una magnífica pieza en marfil de Cristo crucificado.

Toda la mazonería y los campos del retablo debían imitar el color de la porcelana, salvo el fondo del friso del entablamiento, para el que se eligió un jaspe verde de Granada. Para las columnas se reservó un jaspe de piedra de Tortosa, similar al de la Virgen del Pilar de Zaragoza. Todas estas imitaciones pétreas se protegieron con un barniz fuerte para potenciar el color empleado y evitar su degradación. De esta manera, el acabado del altar quedaba en consonancia con el material empleado años atrás para el zócalo, que también se realizó en jaspe.

El aparato decorativo quedaba reducido al máximo. En el remate se colocó el triángulo del tetragrámaton rodeado de nubes y circundado de ráfagas doradas (FIGURA 9) y, en los vaciados, varios motivos de «medio relieve» con formas de inspiración arrocallada, decoraciones en realce que son reminiscencias de la policromía rococó o chinesca. Se trata de trabajos cincelados o grabados sobre los yesos, que crean relieves y se rematan con un dorado de distintas tonalidades. En este caso no acusan un resalte muy pronunciado y se asemejan a palmas y ramas entrecruzadas. Esta misma labor de medio relieve la encontramos en los dos pilastrones del cuerpo central, en los que se reproduce un encadenado de círculos dorados de gusto neoclásico. Otra técnica heredada de época rococó, pero con gran aceptación durante el Neoclasicismo, es la combinación del dorado bruñido y bronceado «para mejor brillantez y hermosura». En este caso se demanda esta técnica para la tarjeta de la calle central del entablamiento, sobre la imagen de San Miguel, y es probable que se utilice en todo el aparato decorativo dorado.

En la ejecución de la policromía de este retablo, el pintor Diego Díaz del Valle tuvo en cuenta las anotaciones que el arquitecto Alejo de Miranda le había indicado en 1790. Según este arquitecto, las condiciones de Diego Díaz del Valle se habían planteado «con mucha propiedad y buen estilo, arreglado a los bellos preceptos de la arquitectura», pero «con mucha prontitud y deprisa» por las muchas ocupaciones del pintor, lo que hizo que en la obra se detectaran pequeños defectos que enumera el profesor Alejo de Miranda<sup>39</sup>. Entre las recomendaciones de este arquitecto se establece la conveniencia de pintar otro Cristo, añadir en el banco, bajo las columnas, unas cartelas y realizar pequeñas modificaciones en el zócalo. También consideró adecuado mantener los seis jarrones sobre el entablamiento y solicitó la supresión de dos mesas de altar pegadas al retablo<sup>40</sup>.

38. BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R.: «Las claves de la policromía neoclásica», *Akobe*, 7 (2006), p. 15. BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R.: «Implantación de la policromía neoclásica a través de los modelos cortesanos», en TABAR ANITUA, Fernando: *Escultura académica en Álava. La escuela de Madrid del siglo XVIII*, (Catálogo de exposición). Vitoria, 2007, pp. 196-225.

39. DEAH, Lazkao, San Miguel Arcángel, Escritura del convenio para el dorado del altar mayor, 1791, s/f.

40. No fue la única transformación que realizó Diego Díaz del Valle. Un ejemplo similar encontramos en el retablo mayor de la antigua colegiata de Borja (Aragón). BOLOQUI LARRAYA, Belén: «Construcción y reforma del



FIGURA 9. TETRAGRÁMATON DEL CASCARÓN  
Retablo mayor de la iglesia de San Miguel, Lazkao (Gipuzkoa).

Para el banco se realizaron cuatro pinturas sobre tabla de formato apaisado y de la misma anchura que los lienzos del cuerpo principal. En ellas se representa a las nuevas devociones: San Ignacio de Loyola, fundador de la orden de los jesuitas; San Martín de Loinaz, mártir de gran devoción en la comarca; un santo obispo y

---

retablo mayor de la Asunción de la Ex-Colegiata de Santa María de Borja. Gregorio y Antonio de Mesa (1683–1704) y Santiago Marsili y Diego Díaz del Valle (1782–1783)», *Seminario de Arte Aragonés*, 31 (1980), pp. 105–135. También presenta informes para otras reformas neoclásicas en las iglesias de Villafranca (Navarra) y en la capilla de San Fermín de la iglesia de San Lorenzo de Pamplona. LACARRA YANGUAS, M.<sup>a</sup> Jesús: «Puntualizaciones históricas sobre las Iglesias de Villafranca», *Actas del I Congreso General e Historia de Navarra, Príncipe de Viana*, anejo 11 (1988), p. 304. MOLINS MUGUETA, José Luis: *Capilla de San Fermín en la Iglesia de San Lorenzo de Pamplona*. Pamplona, Diputación Foral de Navarra, Ayuntamiento de Pamplona, 1974.

San Francisco Javier, otro santo jesuita cuyo culto admitió un gran auge durante el Barroco y el Neoclasicismo.

Según las condiciones que estableció Diego Díaz del Valle, la obra tendría un coste de 16000 reales, que se debían pagar en tres plazos<sup>41</sup>. Alejo de Miranda consideró esta cantidad muy baja para todo el trabajo que se debía realizar y por ello se sumaron 6044 reales más que, unidos a los 16000, hacían un montante de 22044 reales. Finalmente la obra quedaba finiquitada el día 13 de agosto de 1793. Para efectuar este pago la iglesia tuvo que recurrir a la petición de varios censos, lo que motivó que, aún en 1819, se siguieran liquidando cuentas del retablo<sup>42</sup>.

La última de las modificaciones que ha sufrido este retablo tiene que ver una vez más con su policromía. En documentos fotográficos del siglo xx consultados en el Servicio de Restauraciones de la Diputación de Gipuzkoa<sup>43</sup> podemos observar que posteriormente a 1791 las partes que imitaban mármol blanco fueron cubiertas por una repolicromía jaspeada que se conservó hasta 1992, cuando fue eliminada en la restauración que en ese año realizó la empresa Andra Mari.

En conclusión, en este estudio ponemos en valor el retablo mayor de Lazkao, fechado en 1683, que hasta ahora se creía desaparecido. Hemos podido documentar los cambios que durante más de un siglo se fueron realizando y que modificaron su aspecto hasta hacerlo casi irreconocible. No obstante, la estructura del retablo sigue evidenciando sus raíces barrocas en la disposición de cascarón, en su dinámico entablamento y en los grandes lienzos del cuerpo principal. Entre los cambios efectuados para dotarlo de mayor suntuosidad resaltamos las pinturas de escuela madrileña que decoran el cascarón y que fueron introducidas a comienzos del xviii y la adecuación neoclásica que se realizó en 1791 de manos del pintor navarro Diego Díaz del Valle, quien mediante la eliminación de la decoración y la aplicación de una policromía de imitaciones pétreas supo actualizar este altar a las nuevas corrientes neoclásicas del momento.

---

41. DEAH, *Ibid*, s/f. Se manda que se paguen «6000 reales ahora de contado, 5000 a la mitad y 5000 al fin». Los andamios corrían a cargo de la iglesia.

42. DEAH, Lazkao, San Miguel Arcángel, Libro de fábrica, 1788–1856, ff. 18, 90–93v.

43. Agradecemos a Xabier Martiarena Lasa, restaurador de la Diputación Foral de Gipuzkoa, las imágenes del retablo de Lazkao anteriores a su restauración de 1992.

# LA RENOVACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA ESPAÑOLA A PARTIR DE LA PAUTA ESTÉTICA DEL REALISMO. UN PRECEDENTE FORMAL Y SIGNIFICATIVO EN EL REPORTAJE DE EUGENE SMITH SOBRE DELEITOSA (CÁCERES)

## THE RENOVATION OF THE SPANISH PHOTOGRAPHY FROM THE AESTHETIC GUIDELINE OF THE REALISM. A FORMAL AND SIGNIFICANT PRECEDENT IN EUGENE'S SMITH PHOTOGRAPHIC ARTICLE ON DELEITOSA (CACERES)

Francisco Javier Lázaro Sebastián<sup>1</sup>

Recibido: 11/07/2013 · Aprobado: 21/10/2013  
<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.1.2013.9215>

### Resumen

A la hora de hablar de la renovación en la fotografía española a mediados del siglo xx, hay que tener en cuenta una pauta estética determinante para su consecución y que se deriva de la aplicación de posiciones realistas al arte. Frente al pictorialismo idealizador, el fotorreportaje se erige en crónica descarnada, no evitando una función crítica, de la situación actual, como ejemplifica el trabajo de Eugene Smith sobre el pueblo extremeño de Deleitosa.

Entre los objetivos principales que se pretendía desarrollar, destacamos el dar a conocer algunos de los condicionantes históricos, ideológicos y estéticos de la fotografía desarrollada en España a mediados del siglo xx. La metodología de trabajo se ha basado en la consideración de los textos y las imágenes originales del reportaje citado, la bibliografía existente sobre el tema; comprender las reacciones surgidas en la prensa especializada del momento, y la relación con otras obras que también resultaron polémicas por su grado de realismo y de crítica social, por ejemplo, con algunas películas de Luis Buñuel.

---

1. Profesor Asociado de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza ([fjlazaro@unizar.es](mailto:fjlazaro@unizar.es)). Este trabajo se halla vinculado al Proyecto I+D «Estudio de la cultura audiovisual del tardofranquismo (1939-1975). Documentación y análisis de un proceso de modernización» (Ref. HAR2010-17131), cuya investigadora principal es la Dra. Amparo Martínez Herranz, Profesora Titular de Historia del Cine del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Asimismo, queremos hacer constar que algunas de estas ideas fueron expuestas en nuestra ponencia «De cómo la fotografía española dejó de ser estática», publicada en MARTÍNEZ HERRANZ, A. (coord.): *La España de Viridiana*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, pp. 177-192.

**Palabras clave**

pictorialismo; fotorreportaje; realismo; propaganda política; franquismo

**Abstract**

When we speak about the renovation of Spanish photography in the middle of the 20<sup>th</sup> century, it is necessary to bear in mind a concrete guideline which stems from idealized pictorialism to the realistic and even critical photographic chronicle. Certainly, it is a widespread phenomenon extended to other artistic manifestations like literature or the cinema. Inside the photographic plot, the photographic article constitutes the principal way to take it to effect. This emaciated chronicle which bears a critical function of the current situation is exemplified perfectly in the work of the North American Eugene Smith about Deleitosa.

**Keywords**

pictorialism; photographic article; realism; political propaganda; Franco's regime.

**DIEZ AÑOS ANTES** al estreno de la película *Viridiana* en el contexto del Festival Internacional de Cannes y el casi inmediato escándalo que sobrevino con las consecuencias que todos conocemos, se publicó, en julio de 1951<sup>2</sup>, en las páginas de la revista norteamericana *Life* un reportaje fotográfico sobre la localidad extremeña de Deleitosa, realizado por el afamado reportero estadounidense Eugene Smith. Un evento que tuvo una similar trascendencia polémica a efectos oficiales —aunque por distintas razones—, y que, como la película de Buñuel, representaría un importante acicate tanto para algunas conciencias críticas como creativas españolas, algunas de las cuales convergieron en la denominada disidencia cultural de los años inmediatos.

Creemos interesante la mención a este reportaje por las concomitancias que observa con la película de Luis Buñuel, tanto por sus implicaciones estéticas, como por su trascendencia significativa. Ambas obras se oponen directa y conscientemente al *establishment* franquista (a algunos de los valores que sustentaban su política), y, en ambos casos, éste responde de manera muy dura.

Eugene Smith (1918–1978) era un reportero que trabajaba para la revista *Life* en el momento de la realización de su reportaje, y, poco después, pasaría a ser uno de los integrantes de la célebre agencia *Magnum*, junto con otros nombres importantes del fotorreporterismo mundial, como Werner Bischof o Henri Cartier-Bresson, Édouard Boubat, Marc Riboud, entre otros. Asimismo, también colaboraba asiduamente con otras revistas ilustradas como *Newsweek*, *Look*, *Harper's Bazaar*, y para el periódico *The New York Times*. Se trata, por tanto, de un fotógrafo profesional adscrito a la prensa gráfica, manifestándose aquí ya una diferencia substancial con la tendencia del fotógrafo profesional en España, donde esta figura no estaba tan bien valorada a efectos de reconocimiento social ni desde el punto de vista creativo. Un reconocimiento por el que lucharán tanto en el campo teórico —a través de numerosos artículos en revistas especializadas— como desde la práctica, algunos de los más importantes nombres de la fotografía española de la década de los sesenta. Así, ciertamente, la pauta generalizada que reconocemos en nuestro país para el fotógrafo profesional es la del retratista «de estudio», como personificaban Juan Gyenes, en Madrid, o el fotógrafo de origen navarro, pero afincado en Aragón, Ángel García de Jalón («Jalón Ángel»). Según el historiador de la fotografía Alfredo Romero:

Esta especialidad (retrato de estudio) sería la auténtica dedicación de los fotógrafos profesionales, cuyas dotes artísticas deberían demostrarlas en la elaboración escenográfica de la toma, al modo de un director cinematográfico que controlaba la iluminación, el atrezzo, y la composición de la pose dentro de toda una forzadísima escenografía que, en última instancia, tendría que corregir el fino retoque de artista del fotógrafo regente del estudio o el especialista contratado al respecto para conseguir ese «glamour»

2. El reportaje llevaba por título «Spanish Village. It Lives in Ancient poverty and Faith», *Life*, 9 de abril de 1951, pp. 120–129. Sería publicado por la misma revista, en su edición internacional, en 4 de junio de 1951.



ambiental, tan en boga durante esos años y que pusieron de moda las propias películas cinematográficas<sup>3</sup>.

Volviendo con el trabajo de Smith, hay que puntualizar que éste llevó a cabo su reportaje en el verano de 1950, de manera que en mayo de ese año habría recibido de parte de la embajada española en Francia (se encontraba en París antes de recalar en España) una carta de recomendación dirigida a las autoridades del Régimen para que le fueran dadas toda clase de facilidades durante su estancia. Parece ser que el fotógrafo arguyó que pretendía desarrollar un reportaje sobre la realidad española en términos positivos, lo cual convenció al gobierno franquista para permitir la entrada de Smith y que éste llevara adelante su iniciativa por las potencialidades propagandísticas que podía representar a nivel internacional. Nada más alejado de las verdaderas intenciones confesadas por el fotógrafo a su esposa en una carta, en la que decía:

Voy a intentar entrar en un pueblo español, y documentar hasta el máximo la pobreza y el miedo causados por Franco. He tenido que engañar a «Life» de que sabía algo de español. Espero que sea el ensayo más importante de mi vida<sup>4</sup>.

Se va a desatar, por tanto, una tremenda polémica a partir de intereses enfrentados, que nos recuerda la que se daría con la *Viridiana*, ya que, el régimen pretendió instrumentalizar el trabajo del prestigioso cineasta aragonés para dar una imagen de aperturismo y de *normalidad* al exterior. De igual manera, podemos referir tales intenciones con el reportaje de Smith, y, de nuevo, en el campo cinematográfico, poco después del *affaire Viridiana*, con el documental *Morir en Madrid*, realizado por el director francés Frédérick Róssif, en 1962. Una película compuesta a partir de diversos materiales de archivo, que se ocupa de la Guerra Civil desde una óptica contraria a la del Régimen, puesto que habla de las atrocidades cometidas por los franquistas, sobre todo, centrándose en los bombardeos indiscriminados de la capital, cuyas víctimas principales eran civiles. La respuesta oficial vino casi inmediatamente, en pleno desarrollo de la campaña de los *25 Años de Paz*, con sendos trabajos que actúan de verdaderas contrarréplicas a la visión de Róssif, entre los que destacan *Morir en España* (Mariano Ozores, 1964) y *¿Por qué morir en Madrid?* (Eduardo Manzanos, 1966). Asimismo, por si no fueran suficientes las alusiones directas a la Guerra Civil, el cineasta francés cuestionaba el desarrollo socio-económico alcanzado por el país que el gobierno de Franco trataba de hacer extensivo a todas las instancias internacionales por medio de diversas campañas. En este sentido, como ha descrito Nancy Berthier:

Róssif vino a España con el pretexto de rodar un documental sobre la «España eterna», y, para ello, recogió imágenes del campo español con su cortejo de mulas, de

3. ROMERO SANTAMARÍA, Alfredo: *La fotografía en Aragón*. Zaragoza, Ibercaja, 1999, p. 116.

4. BRANDES, Stanley & DE MIGUEL, J.M.: «Fotografía y etnografía: el caso de W. Eugene Smith y su proyecto sobre Deleitosa», *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, Tomo 53, cuaderno segundo (1998), pp. 147-148.

campesinos con boinas y de árboles desnudos y las incluyó al comienzo y al final de su película. El efecto que producían aquellas escenas no escapó a la perspicacia de Eduardo Manzanos: esa España rural, tradicional, sumergida en un inmovilismo secular, era el reflejo del régimen bajo cuyo yugo el país padecía y, a través de ella, estaba siendo denunciada la España de los «25 Años de Paz» Manzanos considera que trata aquí de una utilización malintencionada del cliché de la «España de Gautier»<sup>5</sup>.

Referencias a una visión tópica del país, que están en la base de la configuración de la denominada *leyenda negra*, y que van a ser esgrimidas como argumento para contraatacar, como también sucede con las críticas que recibiría el reportaje de Smith, y que enseguida citaremos. Del mismo modo a como planteaba la película de Manzanos, se articulará mediante las mismas armas (en que la imagen tendrá un valor primordial) una respuesta de oposición rotunda y sin paliativos.

Volviendo con el trabajo del fotógrafo norteamericano, además de la obtención de un buen número de fotografías que ilustraban distintos aspectos de la vida de la pequeña localidad extremeña (teniendo que ver con los hábitos y costumbres que, desde el nacimiento hasta la muerte, conformaban las acciones de sus habitantes)<sup>6</sup>, el autor planteó a éstos una amplia encuesta relacionada con la cultura, sociedad y vida económica, en lo que el fotoperiodismo se alinearía con la ciencia etnográfica<sup>7</sup>.

Por último, interesa resaltar igualmente la importancia del texto junto al que se publicaron las imágenes en blanco y negro, que viene a consignar un duro tono de crítica (coherente con las palabras de Smith que arriba reproducimos) sobre el «estado de cosas» reinante en Deleitosa, lo cual viene a ser un trasunto del resto del país, según interpretaron las voces discrepantes del lado español. Se dice de manera explícita en las páginas de la revista estadounidense: «El fotógrafo de *Life* Eugène Smith comprobó que las vías de comunicación habían avanzado muy poco desde tiempos medievales...». Haciendo referencia a la inexistencia de medios de transporte públicos, como ejemplifica el traslado del correo en burro. También alude a la utilización de infraestructuras (para el suministro de agua) que proceden de siglos... Igualmente, las condiciones de higiene y salubridad dejan mucho que desear, puesto que las «calles huelen mal debido a la presencia de los asnos y cerdos que poseen los aldeanos...» (...)

«Hay pocos signos de la llegada del siglo xx a esta localidad. Unos pocos aldeanos, incluyendo el alcalde, poseen su propia radio. En torno a la mitad de los 800 hogares del pueblo disponen de escasa luz eléctrica, debido a la debilidad de la red...

5. BERTHIER, Nancy: «¿Por qué morir en Madrid? Contra *Mourir á Madrid*: las dos memorias enfrentadas», *Archivos de la FilMOTECA*, 51 (2005), p. 132. Asimismo, cabe destacar que sobre la película de Manzanos se generó una nueva polémica llegando el propio ministro de Información y Turismo a «proponer» su no explotación comercial «dadas las características políticas de la película...», si bien antes la Dirección General de Cinematografía y Teatro hablaba de «que dicha película podía ofrecer un indudable interés político con vista a desvirtuar la campaña antiespañola realizada en el mundo por la citada película de Róssif». Puede seguirse todo este proceso en Archivo General de la Administración (AGA), 36/04336. Expediente 40735.

6. Línea discursiva que estará en la base de la exposición *The Family of Man*, organizada por Edward Steichen, jefe del Departamento de fotografía del MoMA (Museo de Arte Moderno de Nueva York), en 1955.

7. BRANDES, S. & DE MIGUEL, J.M.: *op. cit.*, pp. 164 y ss.



FIGURA 1. PRIMERA PÁGINA DEL REPORTAJE «A SPANISH VILLAGE. IT LIVES IN ANCIENT POVERTY AND FAITH» Eugene Smith. Revista *Life* (Nueva York), 9 de abril de 1951.

Un pequeño cine programa algunas películas americanas (...). Aseveración interesante esta última que nos permite comprobar cómo los mecanismos de colonización cultural estadounidense —entre ellos, el cine de Hollywood— llegaban hasta los más recónditos lugares del mundo, aunque éstos apenas tuviesen cubiertos los servicios mínimos de subsistencia.

Asimismo, el artículo también incide en el papel desempeñado por la Iglesia católica en la vida de estas gentes, cerniéndose como una oscura sombra que rige sus vidas desde el nacimiento hasta la muerte: «El pueblo aparece dominado, ahora como siempre, por la alta estructura de la iglesia del siglo *xvi*, el centro de la sociedad de la Católica Deleitosa. Y las vidas de los lugareños están dominadas, como siempre, por los brutales problemas de subsistencia...».

Hojeando las páginas interiores de la revista *Life* en que el reportaje de Smith salió publicado (FIGURA 1), llama poderosamente la atención el contraste entre los deslumbrantes anuncios a todo color de diversos productos, desde cosméticos, electrodomésticos para el hogar, ropa y complementos, etc., todo un compendio de la sociedad de consumo occidental que parece prefigurar los debates conceptuales y artísticos de la siguiente década de la mano del *pop art*, y el violento y seco blanco y negro del reportaje sobre Deleitosa, mostrando una realidad de pobreza material que, aunque lejana en el espacio, pertenecía a la misma época. Un tipo de reportaje que, con el tiempo, acabaría estandarizándose de la mano de los reporteros de *Magnum* a través de sus trabajos localizados en distintos países en vías de desarrollo de Asia, América del Sur y África.

La aparición de estas fotografías en combinación con un texto claro y explícito debía representar la prueba clara del atraso que vivía la España rural de 1950.

Previamente a la confección de su fotorreportaje, Smith se documentó basándose en un informe redactado por el corresponsal del *Time/Life* destinado en Madrid, Piero Saporiti (titulado *Research for Gene Smith's Spanish Food Story*) en que hablaba de la situación española. Se trata de un análisis socioeconómico, centrado fundamentalmente en la producción, sobre todo, agrícola, las condiciones de trabajo, seguridad social, redistribución de la tierra, paro, analfabetismo, etc. Se insiste en que España es un país seco y pobre, con sólo un 40% de su tierra cultivada<sup>8</sup>.

Una valoración que se pretendía desmentir desde el Régimen, como hacían constantemente desde la oficialidad los programas de NO-DO, pero también desde productoras cinematográficas privadas que, mediante la transmisión de mensajes gratos al gobierno, aspiraban a granjearse su favor recibiendo generosos beneficios debido a una ventajosa clasificación. Así sucede, por ejemplo, con el documental *Herencia imperial* (Manuel Hernández Sanjuán, 1951), producido por Hermic Films. Ese año de 1951, se conmemoraba el v Centenario del nacimiento de la reina Isabel «la Católica», efeméride que se convierte en una oportunidad idónea para rendir tributo a los monarcas, autores —a juicio de la historiografía más oficial— de la «unidad nacional» e, implícitamente, los auténticos fundadores del Imperio español. Dentro de esta configuración geo-política, se hace referencia a los territorios americanos y africanos. Por otra parte, es conveniente destacar, más allá de planteamientos colonialistas/imperialistas, ciertos comentarios contenidos en el desarrollo del film que buscan resaltar, por oposición comparativa, las diferencias entre la cultura española y la marroquí, en función de dos objetivos principales: en primer lugar, enfatizar el desarrollo económico y cultural presente en la metrópoli (en lo que sería una especie de planteamiento *pre-desarrollista*), con una nueva alusión histórica a los Reyes Católicos, que son considerados los desencadenantes de la «modernidad» en el suelo patrio, los responsables de la asunción de valores que sientan las bases de la cultura occidental:

Aquel mundo medieval al que pusieran fin dentro de la Península los Reyes Católicos pervive aún en Marruecos. No cabe mayor contraste entre nuestra cultura occidental y estas reliquias de la vieja civilización de Oriente que representa Tetuán... con el tiempo parado...<sup>9</sup>

De alguna manera, encontramos factores en común del reportaje de Smith con dos películas de Buñuel: la primera de ellas la rodó en otra comarca extremeña, *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1933) (FIGURA 2). El filme de Buñuel fue acogido con

8. Tomado de DE MIGUEL, J.M.: *Sociología Visual*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas y Siglo XXI de España Editores, 2002, p. 92. Recomendamos esta publicación por el pormenorizado estudio del proceso de gestación, desarrollo y consecuencias que tuvo el reportaje fotográfico de Smith a nivel nacional e internacional. Asimismo, véase la bibliografía que se aporta al final de esta publicación, pp. 281-299.

9. Información obtenida de AGA, 36/03420. Expediente 10936. Y 36/04728. Expediente 180-51. Véanse las menciones que hacemos en nuestra comunicación «Los reyes españoles en el documental histórico de los años cincuenta. Usos pedagógicos y propagandísticos», en *Actas del III Congreso Internacional de Historia y Cine: Modelos de interpretación para el cine histórico*, HUESO MONTÓN, A.L. (dir.), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2013.



FIGURA 2  
Fotograma de *Las Hurdes. Tierra sin pan*  
(Luis Buñuel, 1933)

disparidad de criterios, ya que, por una parte la crítica especializada lo va a recibir de manera entusiasta, como queda de manifiesto en diferentes revistas y en la prensa de la época, mientras que desde las instancias políticas, contextualizado el filme en la fase gobernada por la derecha, dentro del régimen republicano, fue inmediatamente prohibido hasta poco antes del inicio de la Guerra Civil, en los

meses previos de gobierno de la nueva coalición progresista del Frente Popular. Y la segunda, es estrictamente coetánea al reportaje de Smith, fue rodada en México bajo el título de *Los olvidados* (1950) (FIGURA 3). En ella, se ocupa de las clases más desfavorecidas de la sociedad de ese país, centrándose, en especial, en los jóvenes. De nuevo, las críticas no fueron muy favorables porque Buñuel ofrecía una imagen muy distinta de la tópica y costumbrista, siempre idílica y carente de problemas, que transmitían las películas musicales interpretadas por Jorge Negrete, por ejemplo, dirigidas en su mayoría por Emilio «Indio» Fernández<sup>10</sup>.

En cuanto a las críticas hacia el reportaje de Deleitosa, podemos resaltar algunas que nos van a situar dentro de una posición de partida, claramente prejuiciosa, hacia el reportaje como género fotográfico por parte de las instancias más conservadoras afectas al tardopictorialismo, una tendencia fotográfica dependiente de la pintura tanto en temáticas como en resultados plásticos. Una de estas primeras críticas salió en la publicación periódica *Mundo Hispánico*, y la firma Gaspar Gómez de la Serna:

Smith coge las imágenes, las tristes imágenes de la aldea de Deleitosa, y arrojándolas sin más ni más a la voracidad de un público cuya capital medida de lo humano es el confort, viene a decirle: «Esto es España». Y no es así. Su documento es tan parcial, cuando menos, como si a manera muestra de la vida española del presente tenido hubiera la debilidad —insólita— de reproducir únicamente las perspectivas más espléndidas de nuestras grandes ciudades o el lujo de nuestras clases privilegiadas. Y no; España, siendo una cosa y otra, no es ninguna de las dos<sup>11</sup>.

En ese mismo número de la citada revista, encontramos un nuevo texto en una orientación similar, redactado por Jaime Suárez; quien también publica el texto «y epístola sobre la crítica de España a los estudiantes de castellano de U.S.A.», con el que se cierra la respuesta oficial planteada al reportaje de *Life*.

10. Más información, en SÁNCHEZ VIDAL, Agustín *et alii*: «Los olvidados». *Una película de Luis Buñuel*. Madrid, Turner, 2004. PEÑA ARDID, Carmen & LAHUERTA GUILLÉN, Víctor (eds.): «Los olvidados». *Buñuel 1950: guión y documentos*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2007.

11. GÓMEZ DE LA SERNA, Gonzalo: «Carta al editor de *Life*», *Mundo Hispánico*, 40 (1951), pp. 17–19.

Por último, y sin dejar de hablar del mismo número de la revista *Mundo Hispánico*, como prueba fehaciente del desarrollo español en el ámbito rural español, se hace una loa a las iniciativas del Instituto Nacional de Colonización, que han consistido en la «transformación de grandes áreas y en facilitar al campesino el acceso a la propiedad, así como en la construcción de nuevos pueblos, caminos, acequias y desagües, nivelación de terrenos con equipos mecánicos adecuados, canalización de aguas, tendido de redes eléctricas, transformación en regadío de las tierras, entrega de créditos y de aperos y maquinaria...» Poniendo como ejemplo, es decir, como contrarréplica a la Deleitosa de Smith, el pueblo nuevo de Bernuy (Toledo), mediante un extenso reportaje fotográfico que muestra a alegres campesinos en sus quehaceres cotidianos.

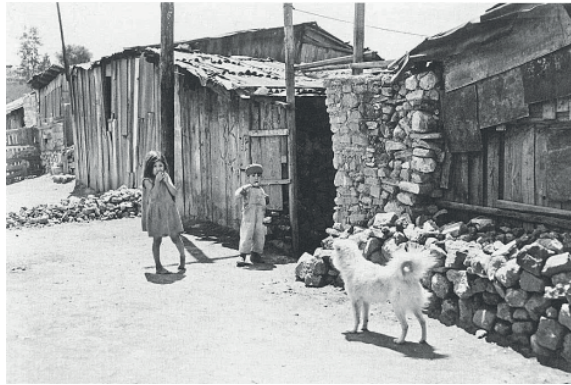


FIGURA 3  
Fotograma de  
*Los olvidados*  
(Luis Buñuel,  
1950).

Además de las críticas aparecidas en las publicaciones culturales de carácter genérico, podemos hacer mención de la publicada en *Arte Fotográfico*, órgano oficial del tardopictorialismo hispano. A juicio de un anónimo cronista, se trata de:

Fotografías bastante malas, por cierto, de campesinos sudorosos y famélicos, niños raquíticos y harapientos, curas a destiempo, guardias civiles y demás tópicos de la propaganda antiespañola<sup>12</sup>.

Años después, a finales de la década de los cincuenta, nos volvemos a encontrar parecidos comentarios negativos publicados en esta revista especializada, desarrollados en críticas de obras encuadradas dentro del género del reportaje, en lo que sería una primera época de florecimiento, justo antes de su generalización —incorporándose hasta en el seno de las sociedades fotográficas, las más reacias a admitirlo— en los años sesenta. Otro concepto que hará especial fortuna en esta época en las opiniones contrarias al reportaje, es el de «tremendismo», que podría definirse como la expresión tendente a la exageración y deformación, con intereses espurios, de una serie de hechos con el objeto de influir en la opinión pública, como certifica este párrafo:

[Tampoco aspira a] ... emocionar [el] tremendismo que, por lo general, se reduce a mostrarnos una realidad maloliente que, por una simple razón de buen gusto, debiera ser proscrita.

12. ANÓNIMO: «Sobre el reportaje de Deleitosa», *Arte Fotográfico*, 7 (1952), pp. 263–268

Por ello, se dice un poco más adelante, en el trabajo fotográfico es obligado su «embellecimiento» mediante el trabajo posterior, con conocimiento de la técnica y del oficio fotográfico<sup>13</sup>. Este texto es lo suficientemente definitorio para caracterizar una de las tendencias fotográficas más firmemente enraizadas en nuestro ambiente fotográfico, el pictorialismo, y al que el reportaje se va a enfrentar tanto a nivel estético como a nivel significativo —si se quiere ético, con las indudables implicaciones en el ámbito político— por cuanto de capacidad transformadora de la realidad puede asumir el arte<sup>14</sup>.

Esta exigencia del «embellecimiento» forma parte, no obstante, de un marco todavía mucho más amplio, de más hondas raíces, sobre el que se debate la noción de «artisticidad» de la fotografía. Un debate irresoluble, asentado en la doble faz de la disciplina: por una parte, testimonio, registro, crónica, sustentado todo ello en un estatuto de (presunta) objetividad, donde el *realismo* es la pauta estética a seguir, y, por otra parte, la recreación, la interpretación/(re)creación personal y subjetiva del fotógrafo, donde la consecución de *belleza* (o dicho de otra manera, la aproximación acomodaticia a criterios formales y compositivos propios de la pintura, ya sea figurativa o abstracta) se convierte en la máxima prioridad.

Como se puede suponer, el pictorialismo aboga por el segundo extremo, de modo que la constante preocupación de sus adeptos será la de obtener una «obra de arte», en consonancia al concepto que tienen de su disciplina, aunque siempre va a persistir una especie de resignación o complejo de inferioridad con respecto a la pintura, auténtica hermana mayor. Por todo lo dicho:

A lo que debe aspirar el fotógrafo es a que todo ese progreso científico contribuya al arte, a la realización de la obra artística, a sugerir emociones estéticas, en dos palabras: «Crear belleza», que es la misión de todo arte, sea cual fuere. Proceder de otra manera es tomar lo accesorio por lo esencial, como si el arte consistiera en el detalle.

Y una buena manera de conseguir estos propósitos es construir una composición equilibrada y ordenada, armónica, en la que se incluyan los elementos previamente seleccionados del conjunto de la realidad imperfecta. Es decir, una reelaboración

13. ARGILAGA: «La realidad 'desnuda' no es tema de arte», *Arte Fotográfico*, 85 (1959), pp. 33–36. Y del mismo autor: «Plasmar imágenes, no ideas», *Arte Fotográfico*, 90 (1959), pp. 451–454.

14. Entre la multitud de textos de cariz más o menos teórico que podemos encontrar en las revistas culturales españolas del momento y por los que se abrirá paso la disidencia cultural del país, destaca el célebre y polémico «manifiesto» del dramaturgo Alfonso Sastre en defensa de un arte «social-realista». En dicho texto programático, Sastre ahonda sobre cuestiones que siempre han estado en la discusión entre el papel (función) puramente estético del arte y su dimensión ético-moral, del que podría derivarse una decidida intervención (transformadora) sobre la realidad. Entresacamos algunos párrafos, a nuestro juicio, significativos: El primero de los puntos es lo suficientemente significativo: «El arte es una representación reveladora de la realidad. Reclamamos nuestro derecho a realizar esa representación.» Un poco más adelante, Sastre concreta los anteriores puntos de su manifiesto en la definición del arte «social-realista», para él, el «diagnóstico del más importante material literario y artístico con que cuenta nuestra época...» En SASTRE, Alfonso: «Arte como construcción. Manifiesto de Alfonso Sastre», *Acento Cultural*, 2 (1958), pp. 63–66. Resulta muy interesante comprobar cómo desde distintas publicaciones, muchas de ellas vinculadas con organismos cercanos al régimen (como sucede con esta revista, perteneciente al SEU.) (Sindicato Español Universitario, vinculado, a su vez, con Falange Española), surgen planteamientos renovadores que, en muchos casos, desembocarán en abiertas posiciones disidentes.

de lo que nos rodea a fin de llegar a una suerte de perfección que proporcione goce estético, intelectual y emocional a un tiempo. Y en esta reelaboración absolutamente subjetiva, no hay lugar para la realidad, definida como una materialidad sin desbatar, en bruto:

Una foto será tanto más artística cuanto menos documental sea. No es la realidad lo que interesa, sino su interpretación ideológica o sentimental.» (...) «porque el arte consiste en embellecer la realidad, no en reproducirla impasiblemente como un espejo plano, ni en destruirla como un espejo curvo<sup>15</sup>.

Belleza asociada a idealización como medio perfecto para su obtención, y la última meta del fotógrafo aficionado, de ahí que el reportaje de Deleitosa, con su cruda expresión de la realidad y su innegable valor documental, fuera anatémizado por las instancias más oficiales en el campo fotográfico impregnadas de pictorialismo, aparte de las implicaciones políticas por cuanto se traslucía una imagen al exterior no del todo conveniente para los intereses del régimen.

No obstante, a pesar de todas las oposiciones, hemos de constatar una progresiva instalación del reportaje en el panorama de la fotografía española de los sesenta. Como símbolo ineludible de la renovación que se está acometiendo en nuestro medio fotográfico, es la convocatoria del Salón de Fotografía «Actual», organizado a instancias de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, en su edición de 1964, en cuyas bases queda explícito que el tema ha de ser el «...reportaje sobre la vida de una calle, plaza o entidad urbana bien caracterizada de una ciudad o pueblo de España...» Del mismo modo, esta preponderancia se sitúa en consonancia con la paulatina incorporación del género a los concursos y exposiciones nacionales. Más aún, certificamos que en el concurso de fotografía, comisariado por la Dirección General de Bellas Artes (dependiente del Ministerio de Educación y Ciencia), se expusieron varias obras de algunos autores de la renovación (Gabriel Cualladó, Juan Dolcet, Fernando Gordillo, etc.), las cuales están localizadas en un ámbito rural, y que son buena expresión de las distintas sensibilidades que gravitaban en torno al género. Planteamientos novedosos que enriquecen el modo de aproximación tradicional, pictorialista, al ámbito rural, lo cual no obsta para que sigan presentándose trabajos en los que continúan dándose las características propias de este movimiento conservador, como es la noción de intemporalidad. Premisa que, junto a la búsqueda permanente de composiciones idealmente bellas, representan dos de las continuas preocupaciones de los fotógrafos pictorialistas, teniendo a José Ortiz Echagüe como el principal de sus representantes. En efecto, este ingeniero de profesión<sup>16</sup> es poseedor de una amplísima producción, que arranca a principios del

15. Párrafos tomados de MACÍAS RODRÍGUEZ, Francisco: «De re artística», *Arte Fotográfico*, 7 (1952), p. 261. Y del mismo autor: «De re artística», *Arte Fotográfico*, 21 (1953), pp. 427-429, respectivamente.

16. Para ampliar información sobre este fotógrafo, véanse: vv.AA.: *José Ortiz Echagüe. Sus fotografías*. Madrid, Incafo, 1978. DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Asunción: *La fotografía de José Ortiz-Echagüe: técnica, estética y temática*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2000. Y MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA: *José Ortiz Echagüe en las colecciones del Museo Nacional de Antropología*. Catálogo de exposición. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002. Asimismo, sobre el movimiento pictorialista en España, puede consultarse KING, S.C.:



siglo xx y culmina en la década de los setenta del pasado siglo, representa el más claro exponente del pictorialismo español, tanto por el uso de técnicas (muchas de ellas procedentes del siglo xix), como por los temas y el tratamiento de los mismos, con una fuerte carga literaria situándose muy cercanos al costumbrismo pictórico, y relacionándose en más de una ocasión con la pintura coetánea de Ignacio Zuloaga, pero también con la obra de artistas del pasado como Francisco Zurbarán. Estas características se pueden percibir en varios de sus libros, reeditados en sucesivas ocasiones en años posteriores: *Tipos y trajes de España* (1930), con prólogo de José Ortega y Gasset; *España, pueblos y paisajes* (1938); *España mística* (1943) y *España. Castillos y Alcázares* (1956).

Como en todos los procesos de cambio, las transformaciones son lentas pero irreversibles; el que protagonizó la fotografía española tuvo uno de sus detonantes en el reportaje de Eugene Smith sobre la población extremeña de Deleitosa a principios de los años cincuenta. Con él se generó una polémica en torno al propio concepto del medio, de la condición del fotógrafo, y del sentido que ambos han de asumir: entre el complaciente juego esteticista y la transmisión de un mensaje sobre el «estado de cosas» que puede llegar a ser crítico. En efecto, todas estas rompedoras premisas van a ser asumidas por los jóvenes fotógrafos de la renovación (nacidos entre finales de los años veinte y principios de los treinta del siglo xx), que en el contexto de crisis de las tradicionales sociedades fotográficas van a liderar estas substanciales transformaciones a finales de los años cincuenta. Del propio seno de estas sociedades que establecían, como si de un nuevo academicismo se tratase, las temáticas, los criterios de valoración de los concursos, etc., va a darse esta ruptura con el pasado materializado en el pictorialismo acrítico e idealizador<sup>17</sup>.

---

*The photographic impressionist of Spain. A History of the aesthetics and technique of pictorial photography.* Lewiston, Edwin Mellen Press, 1989.

17. Más información sobre este proceso, en LÓPEZ MONDÉJAR, Publio: *Fotografía y Sociedad en la España de Franco. Las Fuentes de la Memoria.* Barcelona, Lunwerg Editores, 1996, p. 42 y ss. Sobre los grupos que surgen bajo estos nuevos criterios e intereses, véanse: Vv.AA.: *Photographies catalannes des années cinquante.* Barcelona/Paris, 1984. Vv.AA.: *Fotógrafos de la Escuela de Madrid. Obra 1950-1975.* Madrid, Ministerio de Cultura, 1988. TERRÉ, Laura: *Historia del grupo fotográfico Afal 1956/1963.* Madrid, Photovision, 2006.

# EL POSICIONAMIENTO DE SIGMUND FREUD ANTE EL SURREALISMO A TRAVÉS DE SU CORRESPONDENCIA CON ANDRÉ BRETON

## THE POSITION OF SIGMUND FREUD REGARDING SURREALISM THROUGH CORRESPONDENCE WITH ANDRÉ BRETON

Javier Cuevas del Barrio<sup>1</sup>

Recibido: 20/05/2013 · Aprobado: 31/10/2013  
<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.1.2013.7028>

### Resumen

El objetivo de este artículo es explicar el posicionamiento de Sigmund Freud respecto al Surrealismo. Es conocido el interés de André Breton para que el padre del psicoanálisis abrazara la causa surrealista. Sin embargo, el psicoanalista vienés, a pesar de los numerosos intentos, siempre se mantuvo al margen del grupo surrealista. En este artículo intentamos explicar las posibles razones de dicha posición.

### Palabras clave

Sigmund Freud; André Breton; psicoanálisis; surrealismo

### Abstract

The aim of this article is to explain the position of Sigmund Freud regarding Surrealism. Andre Breton's interest in the father of psychoanalysis is well known. However, Freud always stayed away from the Surrealist group. In this article we try to explain why.

### Keywords

Sigmund Freud; André Breton; Psychoanalysis; Surrealism

---

1. Investigador asociado al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, ([javercuevasdelbarrio@gmail.com](mailto:javercuevasdelbarrio@gmail.com)).

A pesar de que recibo tantas pruebas del interés que usted y sus amigos tienen por mis investigaciones, yo mismo no soy capaz de aclararme qué es y qué quiere el surrealismo.

Carta de Sigmund Freud a André Breton, 26 de diciembre de 1932.

**ESTE ARTÍCULO ESTÁ PLANTEADO** desde la interdisciplinariedad, que no multidisciplinariedad, de los estudios culturales definida por Mieke Bal en su obra<sup>2</sup>. Se trata de un planteamiento en el que disciplinas en principio distantes como el psicoanálisis y la historia del arte dialogan y se interrogan la una a la otra sin una posición predominante por parte de ninguna.

Desde dicho diálogo nos interesa desentrañar las razones por las que Sigmund Freud, al que los surrealistas consideraban su «santo patrón», no abrazó con el mismo entusiasmo la causa surrealista. ¿Cuáles fueron los motivos por los que el psicoanalista vienés marcó a lo largo de su vida una clara distancia con el grupo surrealista? En este artículo intentamos aclarar dichos motivos, centrándonos en la correspondencia que mantuvieron Sigmund Freud y André Breton, ya que los límites de esta publicación nos impiden analizar otros textos surrealistas.

En primer lugar resulta llamativo que Sigmund Freud no haga ninguna referencia en toda su obra escrita a términos como «vanguardia» ni a los artistas que conformaron la misma. Se trata de un silencio muy significativo. Más aún cuando en la trastienda de su pensamiento, en la correspondencia con amigos y colegas, muestra una posición tajante respecto al nuevo arte. La vehemencia con la que trata al arte moderno y, en particular, a sus artistas hace que las referencias artísticas en su obra cobren un nuevo significado bajo la sombra del silencio<sup>3</sup>.

Uno de los artistas que más hincapié hizo por encontrarse con Freud y conseguir que se adhiriera al movimiento surrealista fue André Breton. Sin embargo, es importante tener en cuenta la posición que tuvieron respecto al psicoanálisis los artistas del movimiento dadaísta.

## 1. LOS ANTECEDENTES DADAÍSTAS

La relación de Dadá con el psicoanálisis no es tan amplia como la del surrealismo. Se podría pensar que el psicoanálisis, ciencia nueva, a la que se oponía el espíritu burgués, se beneficiaría de un prejuicio favorable por parte de aquellos jóvenes que formaban el movimiento Dadá. Sin embargo, no fue así. En palabras de Tristán

2. BAL, M.: *Travelling Concepts in the Humanities: a Rough Guide*. Toronto, University of Toronto Press, 2002. Edición española: *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Traducción de Yaiza Hernández Velázquez. Murcia, CENDEAC, 2009.

3. He desarrollado el posicionamiento de Sigmund Freud respecto al arte de las vanguardias en mi tesis doctoral leída en enero de 2012 y publicada en formato electrónico recientemente. CUEVAS DEL BARRIO, J.: *Entre el silencio y el rechazo. Sigmund Freud ante el arte de las vanguardias*. Málaga, Universidad, 2012.

Tzara «el psicoanálisis es una enfermedad peligrosa, adormece las inclinaciones antirrealidad del hombre y sistematiza la burguesía»<sup>4</sup>.

Esa posición crítica del dadaísmo respecto a la burguesía se manifiesta claramente en las palabras de Hans Arp:

La burguesía consideraba al dadaísta como un monstruo disoluto, un villano revolucionario, un bárbaro asiático (...) El dadaísta tramaba triquiñuelas para robarle el sueño a la burguesía (...) El dadaísta daba al burgués una sensación de confusión y un distante pero poderoso retumbo, de modo que sonaban los timbres de sus puertas, fruncían el entrecejo las cajas de caudales y sus listas honoríficas estallaban y se manchaban<sup>5</sup>.

Durante la 1 Guerra Mundial hubo contactos entre algunos miembros de la escuela psicoanalítica de Zúrich y los dadaístas. De hecho, algunos artistas como Richard Huelsenbeck, que formó parte del grupo dadaísta, se hizo más tarde psicoanalista jungiano en Nueva York.

En marzo de 1917, Hugo Ball y Tristan Tzara se hicieron cargo de la Galería Corray, que reinauguraron como Galería Dadá el día 29 de dicho mes con una exposición de obras de Kandinsky y Paul Klee entre otros. En dicho acto inaugural Hugo Ball anotó la presencia de algunos miembros de la escuela psicoanalítica de Zúrich. El programa de esa noche incluía poemas del propio Ball, Hans Arp y Tristan Tzara además de las danzas abstractas de Sophie Taeuber, que había estudiado con el maestro de danza moderna húngaro Rudolf von Laban.

Un año después, la propia Taeuber recibió el encargo de diseñar la escenografía y las marionetas de *El Rey Ciervo (König Hirsch)* en lo que supuso el primer contacto entre Dadá y el psicoanálisis.

La tragicomedia del dramaturgo italiano Carlo Gozzi (1720–1896) que, junto con Carlo Goldoni, fue el autor más importante del teatro veneciano del siglo XVIII, fue adaptada por Werner Wolff y René Morax, en una versión irónica en la que la fábula del ciervo fue transformada en una alegoría moderna en torno al debate psicoanalítico que años antes, en 1913, habían tenido Freud y Jung en torno al carácter de la libido. De hecho, los protagonistas eran los propios Sigmund Freud (Freud Analytikus) y Carl Jung (Dr. Komplex) (FIGURA 1). El encargo surgía en el contexto de la exposición de la *Werkbund* suiza en el año 1918, poniendo de relieve las filiaciones con una propuesta creativa donde las tradicionales «artes menores»

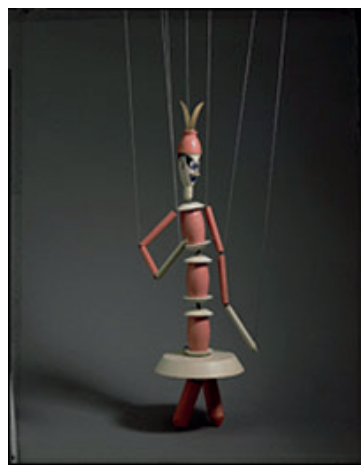


FIGURA 1. MARIONETA FREUD ANALYTIKUS  
Sophie Taeuber, 1918, Museum für Gestaltung, Zurich.

4. BÉHAR, H. & CARASSOU, M.: *Dadá. Historia de una subversión*. Barcelona, Península, 1996, p. 98.

5. La cita pertenece a la obra de Hans Arp *La botella umbilical*, citado por ADES, D.: *El dada y el surrealismo*. Barcelona, Labor, 1975, p. 3. Encontramos una buena selección de textos Dadá en HUELSENBECK, R. (ed.): *Almanaque Dadá*. Madrid, Tecnos, 1992.

y «artes mayores» se veían como parte de un proyecto obsoleto, el de una modernidad que poco o nada tenía que ver con los nuevos planteamientos de finales de los años diez y principios de los veinte, tanto desde las filas Dadá como desde las propuestas de las vanguardias holandesas, y que a su modo encarnaba la búsqueda de un proyecto globalizador, capaz de aunar el «arte» y la vida, lo bello y lo útil<sup>6</sup>.

Cuando hablamos de la relación del movimiento Dadá con el psicoanálisis debemos tener en cuenta que se produjo principalmente a través de la figura de Carl Jung. Zúrich, ciudad donde nació Dadá, es también la ciudad de Bleuler y Jung, psiquiatras emparentados con Freud, y el lugar en que Aragon y Breton tuvieron oportunidad de experimentar los métodos del psicoanálisis<sup>7</sup>. Además, debemos recordar cómo la relación de amistad entre el maestro Freud y su discípulo Jung empezó a resquebrajarse por desacuerdos teóricos. Pero vayamos a los inicios.

El primer encuentro entre Freud y Jung supuso una alegría para el primero ya que el psicoanálisis, con la incorporación de Jung, dejaría de ser tachado de ciencia judía y con la aportación de los «arios» podría aspirar a la universalidad. Jung trabajó en el hospital psiquiátrico de Zúrich, el célebre Burghözli, como ayudante del profesor Eugen Bleuler. Tras la lectura de *La interpretación de los sueños* Jung establece una correspondencia continuada con Freud, al que visita en 1907 en Viena. La amistad va en aumento, y en 1909 Jung acompañará a Freud en su gira de conferencias en la Clark University de Estados Unidos, durante cuyo viaje Freud le dijo a Jung la célebre frase: «No saben que les traemos la peste».

A pesar de esto, Jung no compartió la teoría freudiana de la sexualidad infantil, desvelándose las divergencias con la publicación por parte de Jung de *Metamorfosis y símbolos de la libido*, en 1912. La controversia estaba en el símbolo, que Freud vincula con la historia del sujeto, mientras que Jung lo hace con los grandes mitos de la humanidad, dando inicio a la elaboración del concepto jungiano de «inconsciente colectivo» que se separa de la concepción freudiana del inconsciente. En palabras del propio Jung «el inconsciente colectivo es la prodigiosa herencia espiritual de la evolución del género humano, que renace en cada estructura individual»<sup>8</sup>. Esta noción de inconsciente colectivo implica la de los arquetipos, noción que Jung toma de la filosofía griega platónica, donde los arquetipos designan los modelos universales que presiden toda realización concreta. Ese mismo año (1912) se produce la ruptura en el IV Congreso de Psicoanálisis de Múnich precisamente en un debate sobre el tema del símbolo en el gesto del faraón Amenofis IV mutilando la estatua

6. DE DIEGO, E.: «Asombrosa Sophie Taeuber-Arp», *Sophie Taeuber-Arp: caminos de vanguardia*. Catálogo de la exposición comisariada por Estrella de Diego en el Museo Picasso Málaga (19 de octubre 2009 – 24 de enero de 2010), p. 23. Ésta y otras marionetas de Sophie Tauber se encuentran en el Museum für Gestaltung de Zurich y han sido recientemente expuestas en dos exposiciones en nuestro país: en la exposición «Sophie Taeuber-Arp: caminos de vanguardia», en el Museo Picasso de Málaga (19 de octubre 2009– 24 de enero de 2010); y en la exposición «Dalí, Lorca y la residencia de estudiantes» en el Caixaforum de Madrid (22 de septiembre de 2010 hasta el 6 de enero de 2011). Sobre la relación de Jung con el movimiento Dadá véase JUNG, C.: *The Red Book. Liber Novus*. Edición a cargo de Sonu Shamdasani. Londres, W.W. Norton&CO., 2009, pp. 203–204.

7. RAYMOND, M.: *De Baudelaire al surrealismo*. Madrid, Fondo de cultura económica, 1983, p. 233.

8. FAGES, J.B.: *Historia del psicoanálisis después de Freud*. Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1979, pp. 76–77.

de su padre<sup>9</sup>. Tras la ruptura, Jung llamará a su investigación *psicología analítica* y, más adelante, *psicología compleja*.

Volviendo al contexto de las vanguardias, conocemos el interés de Jung por el arte moderno. En su biblioteca existían varios libros de esta temática, entre los que podemos destacar el catálogo de la obra de Odilon Redon. Además, durante su estancia en Nueva York en 1913 sabemos que asistió al *Armory Show* donde, entre otros, se exponía el *Desnudo bajando las escaleras* (1912) de Marcel Duchamp.

Sin embargo, en el artículo «Sobre el inconsciente» de 1918 Jung dejó clara su posición crítica hacia movimiento Dadá<sup>10</sup>. El psicoanalista suizo contrasta la relación de los pueblos primitivos con la naturaleza con la que mantiene con ella el mundo moderno occidental. Las consecuencias de la pérdida de contacto con la naturaleza se manifestarían del siguiente modo:

Pero este fragmento de naturaleza perdido se venga de nosotros; retorno en forma falsificada, distorsionada, por ejemplo en forma de epidemia de tango, futurismo, dadaísmo y quién sabe qué otras locuras y faltas de gusto de las que aún podemos ser capaces<sup>11</sup>.

Sin embargo, esta no fue la única ocasión en la que Jung se refirió en dichos términos a los dadaístas. A la pregunta de Ernst Jones sobre la posible base psicótica del dadaísmo, el psicoanalista suizo le respondió: «Es demasiado idiota para ser siquiera insania»<sup>12</sup>.

En el contexto cercano al dadaísmo se dio otra polémica en la que el psicoanálisis estuvo implicado. Uno de los protagonistas fue el autor dramático Henri-René Lenormand (1882–1951) que después de haber descubierto el psicoanálisis freudiano pretendía darle una ilustración en el teatro.

Henri-René Lenormand conoció el psicoanálisis gracias a sus viajes. Durante la primera Guerra Mundial se refugió en Ginebra, donde descubrió a Sigmund Freud y a August Strindberg, dos autores fundamentales en su obra. También conoció al director teatral Georges Pitoëff al que debió sus grandes éxitos posteriores. De hecho, la compañía Pitoëff estrenó el 4 de enero de 1919 el drama de Lenormand *El tiempo es sueño* en Ginebra y posteriormente en el Théâtre des Arts de París<sup>13</sup>.

El dramaturgo francés fue tratado de tuberculosis en el famoso sanatorio de Davos. Allí conoció a la que fue su amante, Rose Vallerest, cuyas dificultades en la relación le llevó a consultar a un «psicólogo de Küsnacht» (Suiza) muy similar a Jung. Su terapia terminó con la separación de los amantes. Por su parte, Lenormand se basó en este hecho para escribir una obra titulada *El comedor de sueños* (*Le Mangeur de rêves*), representada por primera vez en 1922 en Ginebra y meses después en

9. *Idem*, pp. 66–68.

10. El artículo «Sobre el inconsciente» de 1918 se incluye en el volumen 10 «Civilización en transición» de las obras completas de Jung. Véase JUNG, C.: «Civilización en transición», *Obras Completas*, vol. x. Madrid, Trotta, 2000.

11. *Idem*, p. 26.

12. JONES, *op. cit.*, p. 337. La edición inglesa lo traduce como «it's too idiotic to be schizophrenic».

13. SÁNCHEZ, José A. (ed.): *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid, Akal, 1999, p. 387.

París<sup>14</sup>. Sobre esta obra, el autor francés dijo que había intentado llevar el psicoanálisis a la escena. Debemos tener en cuenta que Lenormand fue uno de los primeros lectores de Freud en Francia al que descubrió a través de una traducción inglesa, antes de que la obra del vienés fuera traducida al francés. En 1925, en ocasión de la representación de una de sus obras en Viena, visitó a Freud, al que le entregó una caja de bombones de chocolate de parte de un discípulo suyo de Zúrich. Años más tarde el propio Lenormand relató este encuentro y recordó lo que Freud le dijo de su obra *El comedor de sueños*: «Es una obra de teatro... hmm... qué ingenioso!» Posteriormente Freud le condujo a su biblioteca para enseñarle sus volúmenes de Shakespeare y las tragedias griegas afirmando: «Estos son mis maestros. Estas son mis referencias»<sup>15</sup>.

Lenormand también se interesó en darle una explicación psicoanalítica al dadaísmo y ahí comenzó la polémica. En 1920, en un artículo publicado en la revista *Comoedia*, llamó a los dadaístas neuróticos y les propuso que fueran a psicoanálisis. La respuesta de André Breton y Francis Picabia no se hizo esperar, llamándole imbécil y malévolo<sup>16</sup>. Las palabras exactas de Picabia enviadas por correspondencia a Lenormand fueron las siguientes: «Pero apoyémonos un solo instante en la doctrina de Freud a la que usted apela. Sacaríamos la conclusión de que los dadaístas son dementes precoces. Ahora bien, una cosa se opone a esa afirmación: la demencia necesita la obstrucción o por lo menos la atenuación de la voluntad, y nosotros tenemos voluntad»<sup>17</sup>.

Años más tarde, en 1949, y en ocasión de la publicación de su autobiografía *Confesiones de un autor dramático*, Lenormand seguía teniendo una opinión similar sobre el Dadaísmo y el Surrealismo, movimientos que consideraba regresiones infantiles vinculadas a la histeria y a la esquizofrenia<sup>18</sup>.

En resumen, la influencia de la teoría freudiana sobre el movimiento Dadá estuvo envuelta en la polémica pues no todos sus autores la aceptaban abiertamente a pesar de la influencia clara que sobre sus prácticas artísticas tuvo. Las posiciones antagónicas de Tristán Tzara y André Breton, entre las que se encontraban precisamente su posición respecto al psicoanálisis, llevó a la ruptura formal de éste junto con Aragon, Éluard y Péret con el dadaísmo después del fracaso del *Congreso para el establecimiento y las directivas del espíritu moderno* en 1922<sup>19</sup>.

14. ROUDINESCO, E.: *La batalla de cien años. Historia del Psicoanálisis en Francia*. Tomo II (1925–1985). Madrid, Fundamentos, 1993, pp. 88–89.

15. *Idem*, p. 90.

16. El artículo de Lenormand es «Dadaïsme et psychologie», *Comoedia*, 23 de marzo de 1920. Citado por ROUDINESCO, E.: *Jacques Lacan & co. A History of Psychoanalysis in France, 1925–1985*. Chicago, University, 1990, p. 79.

17. Carta de Francis Picabia a Henri René Lenormand. Niza, 23 de marzo de 1920. Citada por Béhar y Carassou, *op. cit.*, p. 75.

18. Citado por BELTON, R.: *The Beribboned Bomb. The Image of Woman in Male Surrealist Art*. Calgary, University, 1953, p. 66. La edición española de *Confesiones de un autor dramático* fue publicada en Buenos Aires, por Ediciones Sudamericanas, en 1950.

19. NADEAU, M.: *Historia del Surrealismo*. Barcelona, Ariel, 1975, p. 61.

## 2. EL ENCUENTRO DE ANDRÉ BRETON CON EL PSICOANÁLISIS

### 2.1. AÑOS '20

Con el comienzo de la 1 Guerra Mundial, André Breton, que había estudiado medicina, fue destinado al Hospital Militar de Nantes y posteriormente al centro psiquiátrico de Saint-Dizier. Allí eran trasladados los soldados del frente que padecían delirios agudos, pudiendo experimentar Breton con los procedimientos psicoanalíticos como la interpretación de los sueños y la asociación libre, que se convertirían en el primer material de trabajo surrealista. De esta forma, podemos afirmar que fue a partir de una experiencia clínica real cómo concibió la existencia de lo surreal. Luego tratará de acceder a ella mediante la escritura automática. La estancia en Saint-Dizier también es importante porque allí conoció la existencia de los trabajos de Freud, si bien no los pudo leer hasta 1922 cuando aparecieron las primeras traducciones de la *Introducción al psicoanálisis* y *Psicopatología de la vida cotidiana*<sup>20</sup>.

El acercamiento al psicoanálisis no es exclusivo de Breton. De hecho, desde 1914 el interés por el psicoanálisis existe en un amplio sector del pensamiento francés que podemos dividir claramente, siguiendo la propuesta de Elisabeth Roudinesco, entre la línea literaria y la médica.<sup>21</sup> Además, esta división se corresponde también con un modo diferente de interpretar los textos freudianos. Algunos miembros del grupo surrealista hicieron estudios de medicina que abandonaron después de la guerra. Podemos decir que hay un club de médicos dentro del movimiento, suponiendo para la mayoría de ellos el pasaje a la actividad creadora la renuncia a la carrera de medicina.

El interés de André Breton por el psicoanálisis le llevó a visitar a Sigmund Freud en su casa de Viena el 10 de octubre de 1921. La visita se enmarcaba en la estancia en el Tirol con Tristan Tzara, Max Ernst y Jean Arp. El encuentro fue promovido por el poeta francés, en un intento para que Freud reconociera la empresa surrealista que luchaba en aras de una liberación del deseo inconsciente reprimido por la conciencia. El diálogo entre ambos no fue muy fructífero para Breton que, a pesar de aludir a las experiencias con Charcot y Babinsky, no logró impresionarlo. Freud se mostró sordo y aturdido frente a ese movimiento *anti-artístico* que creía ver en su persona al maestro de esa escuela.

La decepción sufrida por el desencuentro con Freud llevó a Breton a escribir un informe sobre la entrevista en la revista *Littérature* que dice lo siguiente:

A los jóvenes y los fantasiosos que, porque este invierno lo que está de moda es el psicoanálisis, necesitan imaginarse una de las agencias más prósperas del rastacuerismo moderno, el gabinete del doctor Freud, con aparatos que transforman conejos en sombreros y el determinismo azul por único secante, no me desagradaría saber que

20. ROUDINESCO, E.: «El Surrealismo al servicio del psicoanálisis», *La batalla de cien años... op. cit.*, pp. 36-37. En este capítulo Roudinesco aclara la influencia de las distintas ramas de la psicología y el psicoanálisis en la formación y obra de Breton y los surrealistas.

21. *Idem*, p. 19.



el psicólogo más grande de esta época vive en una casa de aspecto mediocre en un barrio perdido de Viena»<sup>22</sup>.

El mismo año en el que Breton se encontró con Freud se produjo el primer ejemplo de aplicación de una de las herramientas del método psicoanalítico, la asociación libre, al terreno artístico de la escritura. Se trata de *Los campos magnéticos*, escrito por Breton y Soupault y publicado en 1921. El ejercicio fue simple: los dos poetas recogieron los pensamientos no dirigidos realizados durante varias sesiones, y publicados sin ninguna corrección posterior<sup>23</sup>. En este escrito la técnica de la escritura automática se mezcla con la del *collage*. Como sugiere Georges Sebbag, a través de este texto, Breton y Soupault quieren ser «las grabadoras, los taquígrafos de una palabra interior»<sup>24</sup>. Sin embargo, la relación entre la escritura automática y la asociación libre del psicoanálisis no es tan sencilla, ya que en el discurso de Breton las referencias ideológicas para definir la escritura automática proceden de medios muy diversos, que van desde la tradición ideológica y pseudocientífica del ocultismo hasta las teorías del propio Freud. Lo mismo ocurre con las referencias al sueño en el *Primer Manifiesto surrealista*, que combinan la teoría freudiana con toda una tradición ocultista<sup>25</sup>. Los surrealistas consideraban incluso que el automatismo psíquico podía ser producido por la hipnosis; nada más lejos del planteamiento de Freud, que hacía muchos años había rechazado este método<sup>26</sup>. Sin embargo, los surrealistas, incluyendo a Breton, Aragon, Soupault, René Crevel, Robert Desnos y Max Ernst, experimentaron con hipnosis individual y de grupo. Desnos era el más predispuesto a caer en un sueño hipnótico autoinducido y en este estado produjo monólogos y dibujos que creía que no podría haber realizado en el estado normal de vigilia. De esta forma, el sueño hipnótico parecía ofrecer una fuente directa de imágenes poéticas provenientes del inconsciente. Sin embargo, después de una serie de experimentos inquietantes se hizo evidente que estos ensayos eran peligrosos y podían llegar a ser incontrolables<sup>27</sup>.

22. BRETON, A.: «Interview du Professeur Freud à Vienne», *Littérature*, Nouvelle Serie n.º 1, 1 de marzo de 1922, p. 19. Traducción tomada de Roudinesco, *La batalla de cien años... op. cit.*, p. 37.

23. GARCÍA DE CARPI, L.: *Las claves del arte surrealista*. Barcelona, Planeta, 1990, p. 8. BRETON, A. & SOUPAULT, P.: *Los campos magnéticos*. Barcelona, Tusquets, 1982.

24. SEBBAG, G.: «André Breton, *collagiste*», en AA.VV.: *El surrealismo y sus imágenes*. Madrid, Mapfre, 2002, p. 66.

25. HOUDEBINE, J.-L.: «El 'concepto' de escritura automática: su significado y su función en el discurso ideológico de André Breton», en AA.VV.: *Libertad e ideologías*. Madrid, Alberto Corazón, 1972, pp. 99-119.

26. A pesar de que Freud había abandonado el método de la hipnosis en 1896, ochos años después todavía muchos le vinculaban con dicho método e incluso algunos colegas le derivaban pacientes para que los tratase mediante dicha técnica. Para explicar la diferencia entre el psicoanálisis y la hipnosis Freud retoma la diferencia que establece Leonardo da Vinci entre la pintura y la escultura en su tratado de pintura: la primera se ejecuta *per via di porre*, esto es, poniendo colores sobre la superficie plana; mientras que la escultura funciona *per via di levare*, es decir, extrayendo de la piedra la cantidad necesaria para que aparezcan las formas artísticas. De esta forma, la pintura estaría del lado de la suma, de añadir, mientras que la escultura estaría del lado de la sustracción, de la resta. Este esquema le sirve a Freud para explicar las diferencias entre la sugestión (la hipnosis) y la terapia analítica (el psicoanálisis): la primera no cuestiona los síntomas, sino que le sobrepone la sugestión que precisamente impide la manifestación de la idea patógena; la segunda, no quiere añadir nada sino «quitar y extraer algo, y con este fin se preocupa de la génesis de los síntomas patológicos y de las conexiones de la idea patógena que se propone hacer desaparecer.» FREUD, S.: «Sobre Psicoterapia», *Obras Completas*, tomo I. Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 1009.

27. ADES, A.: *El dada y el surrealismo*. Barcelona, Labor, 1975, p. 33.



FIGURA 2. FOTOGRAFÍA CON VEINTIOCHO FOTOS DE SURREALISTAS, ENTRE LOS QUE SE INCLUYE A FREUD Aparecida en el número 1 de *La Révolution Surréaliste*, 1924.

Estos primeros contactos con la obra y persona de Freud, así como los primeros experimentos en el terreno artístico, se vieron reflejados en el *Primer Manifiesto Surrealista*, publicado en 1924. Ese mismo año apareció la revista *La Révolution Surréaliste*, órgano específico del movimiento<sup>28</sup>, en cuyo primer número aparecieron veintiocho fotos de surrealistas, incluidas las de Freud, Picasso y De Chirico (FIGURA 2)<sup>29</sup>.

28. PELLEGRINI, A.: *Antología de la poesía surrealista*. Buenos Aires, Argonauta, 2006, p. 85. Los primeros dos números de *La Révolution Surréaliste* fueron dirigidos por Naville y Péret, el tercero por Artaud y a partir del cuarto Breton asumió en exclusiva la dirección. El relevo de esta revista lo tomará *Le Surréalisme au service de la Révolution*, revista de seis números, publicada a partir de 1930 e influenciada por la línea marxista revolucionaria que tomó el grupo a finales de los años veinte.

29. SEBBAG, *op. cit.*, p. 68.

Son varias las citas a Freud en el *Manifiesto Surrealista*. En primer lugar, Breton aclara la importancia del descubrimiento freudiano del inconsciente, que tendrá un papel destacado en la poética surrealista:

Al parecer, tan sólo al azar se debe que recientemente se haya descubierto una parte del mundo intelectual que, a mi juicio, es con mucho la más importante, y que se pretendía relegar al olvido. A este respecto, debemos reconocer que los descubrimientos de Freud han sido de decisiva importancia<sup>30</sup>.

Más adelante destaca en particular la interpretación de los sueños:

Con toda justificación, Freud ha llevado a cabo su labor crítica sobre los sueños. Es inadmisibile que esta parte importante de la actividad psíquica haya merecido, por el momento, tan escasa atención<sup>31</sup>.

La última cita a Freud nos permite vincular la técnica de la asociación libre de ideas con el automatismo:

[Reflexionando sobre el pensamiento] «En aquel entonces todavía estaba muy interesado en Freud, y conocía sus métodos de examen, que había tenido ocasión de practicar con enfermos durante la guerra, por lo que decidí obtener de mí mismo lo que se procura obtener de aquéllos, es decir, un monólogo lo más rápido posible...»<sup>32</sup>

Como podemos comprobar, las citas a Freud en el *Manifiesto Surrealista* se centran en los tres puntos fundamentales por los que Freud fue considerado un referente para los surrealistas: el descubrimiento del inconsciente, la interpretación de los sueños y la asociación libre de ideas. Como se ha comentado, estos dos últimos puntos serán tomados por los surrealistas como método artístico. De esta forma, los sueños y la asociación libre de ideas que para Freud eran la vía regia al inconsciente, supone para los surrealistas el método más eficaz desde el punto de vista creativo, así como el modo de trabajar más allá del imperio de la lógica al que se refería Breton en el texto. De hecho, cuando William Rubin intentó crear una definición que pudiera servir como teoría del estilo surrealista con motivo del comisariado de la exposición *Dada, Surrealism and Their Heritage* en el MoMA (1968) se sirvió precisamente de estos dos pilares freudianos: planteó la existencia de un polo automatista/abstracto que tendría su base en la asociación libre de ideas, y un polo académico/ilusionista fundamentado en la interpretación de los sueños. A pesar de las diferencias pictóricas, todas las obras remitían, según Rubin, al concepto de imagen metafórica concebida de forma irracional<sup>33</sup>.

30. DE MICHELI, M.: *Las vanguardias artísticas del siglo xx*. Madrid, Alianza, 2004, p. 281. Esta traducción del *Manifiesto Surrealista* se debe a Andrés Bosch.

31. *Ibidem*.

32. *Idem*, p. 288.

33. Citado por KRAUSS, R.: «Los fundamentos fotográficos del surrealismo», *La originalidad de la vanguardia y*

En la célebre definición del surrealismo en el *Primer Manifiesto* observamos cómo en una primera lectura podríamos pensar que el vínculo con la teoría freudiana y en particular con la asociación libre de ideas es evidente: «Surrealismo es automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral... El surrealismo se asienta sobre la creencia en la realidad superior de algunas formas de asociación descuidadas hasta él...»<sup>34</sup>. Sin embargo, si analizamos la terminología que emplea veremos cómo nos remite más a las investigaciones de Jung, y cómo ni la noción de «automatismo», ni la de «realidad superior», ni la de «dictado del pensamiento» —todos términos clave en la definición— nos remiten al corpus freudiano. Debemos buscar mucho más el origen de estos términos en los debates que la psiquiatría francesa del siglo XIX mantuvo sobre el «sonambulismo artificial», la histeria y las «enfermedades de la personalidad». Por ello, si bien podemos y debemos establecer relaciones con Freud, no debemos olvidar las referencias a Janet, Charcot o Liébeault<sup>35</sup>. Sin lugar a dudas, esta heterogeneidad de las referencias es una de las razones por las que Freud se mantuvo al margen del grupo surrealista, en su esfuerzo por definir los límites y diferencias del psicoanálisis respecto a otras terapias y al mundo de lo oculto y lo mágico. Además, para comprender estas desavenencias entre el austríaco y el francés debemos recordar la intención de Freud de señalar claramente, e incluso reforzar, los límites que separan el campo del saber del ámbito del arte, esto es, preservar los límites que separan el arte y la ciencia. Y éste probablemente es el punto que exaspera a Breton, que critica la insistencia de Freud en las distinciones, en los límites, en esas exclusiones que el artista francés consideraba herencia del racionalismo clásico, cuando no del positivismo<sup>36</sup>.

Si hay un tema protagonista en los surrealistas es el de la libertad, individual y social. Por ello, los dos nombres que más peso tuvieron en el desarrollo del Surrealismo fueron Marx, como teórico de la libertad social, y Freud, como teórico de la libertad individual<sup>37</sup>. De hecho, si para el Breton del *Primer manifiesto surrealista*, el psicoanálisis es el instrumento para la emancipación de la imaginación, para el Breton del *Segundo Manifiesto surrealista*, el marxismo parece haberse convertido en el principal instrumento de emancipación<sup>38</sup>.

---

otros mitos modernos. Madrid, Alianza, 2002, p. 105. En este capítulo, Rosalind Krauss considera que es en la fotografía y no en la pintura donde se debe encontrar esa «definición intrínseca del surrealismo» que Rubin, y antes que él Breton, buscaba.

34. *Primer manifiesto surrealista* en MICHELI, *op. cit.*, p. 159.

35. STAROBINSKI, J.: «Freud, Breton, Myers», *La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)*. Madrid, Taurus, 1974, pp. 257–258. No es el objetivo de este artículo aclarar la influencia de las distintas ramas de la psicología en la obra de Breton. Para ello remitimos al lector al artículo citado de Starobinski y al libro de E. Roudinesco *La batalla de cien años. Historia del psicoanálisis en Francia*, en particular el capítulo «El Surrealismo al servicio del psicoanálisis», ya citado.

36. STAROBINSKI, *op. cit.*, p. 256.

37. *Ibid.*, pp. 154–155. Debemos añadir la interpretación de Walter Benjamin de la posición política de Breton y los surrealistas, para ello véase en BENJAMIN, W.: «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea», *Iluminaciones*, tomo I, Madrid, Taurus, 1971, pp. 41–63.

38. KUSPIT, D.: «La re-visión surrealista del psicoanálisis», *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*. Madrid, Akal, 2003, p. 78.

La crítica de Breton hacia el psicoanálisis se centra en esa dicotomía entre lo individual y lo social. Según el artista francés, el psicoanálisis tiene en cuenta lo individual, pero se olvida de la acción social. Por eso podemos decir que el artista francés oscila entre el proyecto individualista de corte freudiano y el social de corte marxista. Y quizás en ese punto intermedio se sitúa el surrealismo bretoniano, en ese encuentro entre lo individual y el proyecto utópico e idealista de carácter revolucionario. De ahí que la crítica del psicoanálisis que hace Breton se centre en la supuesta falta de interés de éste por un proyecto revolucionario de transformación social. Sin embargo, no estamos de acuerdo con dicha posición de Breton. Freud tuvo en cuenta lo social en textos como *Psicoanálisis del yo y psicología de las masas* (1921), o toda la reflexión en torno a la cultura en textos como *Totem y Tabú* (1913), *El porvenir de una ilusión* (1927) o *El malestar en la cultura* (1929). Para el psicoanálisis freudiano sólo un cuestionamiento particular de cada sujeto, teniendo en cuenta su particularidad, puede permitir un cambio social, pero siempre desde el uno por uno. Y por supuesto, Freud, sobre todo a partir de *Más allá del principio del placer* (1920), sabe que cualquier utopía se iba a encontrar con la pulsión de muerte. Es decir, que al sujeto no sólo le habita una pulsión de vida, el Eros, del que tanto hablaban los surrealistas, sino una pulsión de muerte, Tanathos. De esta forma, podemos considerar que el Surrealismo demostró cómo la liberación de las convenciones sociales por la que luchaba, que suponía la liberación del lenguaje y de la sexualidad convencionales, una liberación para sentir y experimentar de nuevas maneras, no era tal. Más bien suponía una esclavitud de tipo pulsional hacia la violencia y la destrucción. Como señala Donald Kuspit, la autonomía que se lograba mediante la rebelión era una farsa. Por ello, el grupo surrealista se deshizo debido a su propia creencia en la rebelión<sup>39</sup>.

Además, Breton tampoco tuvo en cuenta los tres imposibles de los que habló Freud: la educación, el gobierno y el psicoanálisis. A través de ellos el psicoanalista vienés demostró que era muy consciente de las limitaciones del psicoanálisis en relación con el propio ser humano: si no hay deseo de cambio, éste no es posible. En el fondo, lo que está en juego es el complejo de castración, un límite irreducible por el que las posturas de Breton y Freud eran irreconciliables y se podrían plantear de la siguiente forma: Breton *versus* Freud, Proyecto revolucionario *versus* Complejo de Castración.

Sin embargo para aclarar los motivos por los que Freud no se unió a la causa surrealista en estos años veinte debemos tener en cuenta la complicada situación en la que se encontraba el movimiento psicoanalítico<sup>40</sup>. A partir de la consolidación de la Asociación Psicoanalítica Internacional (creada en 1910) se van produciendo las primeras e importantes disidencias entre las que se encuentran la de Adler en 1911 y la de Jung un año después. Freud fue tajante cuando de distorsionar los fundamentos del psicoanálisis se trataba y no tuvo reparos en ir apartando a aquellos

39. KUSPIT, D.: «Amigos prescindibles, ideologías imprescindibles», *Signos de psique... op. cit.*, p. 90.

40. Agradezco al profesor Manuel Montalbán Peregrín la sugerencia, realizada en la defensa de la tesis doctoral, de investigar la situación del movimiento psicoanalítico en los años veinte para comprender la posición de Sigmund Freud respecto a André Breton y los surrealistas.

que se salían de los principios fundamentales. El psicoanálisis era una ciencia joven, en plena formación teórica y práctica, y fruto del *insight* que tuvo Freud con sus histéricas y la interpretación de los sueños.

Debemos tener en cuenta que en 1924, coincidiendo con la publicación del *Manifiesto Surrealista*, las aguas bajaban revueltas en el movimiento psicoanalítico. Las relaciones entre Karl Abraham y Otto Rank, así como las de éste con Ernst Jones no eran muy buenas. Además, la publicación conjunta entre Rank y Sándor Ferenczi de un libro sobre técnica psicoanalítica (*El desarrollo del psicoanálisis*, publicado a principios de 1924) no fue muy bien aceptado por el resto de miembros del movimiento. Sin embargo, lo que encendió la mecha de la polémica fue la publicación de Rank de su libro *El trauma del nacimiento* (diciembre de 1923), en el que otorgaba al trauma del nacimiento y a la fantasía de volver al seno materno una mayor importancia que al resto de traumas y fantasías posteriores del sujeto<sup>41</sup>. Tras unos primeros momentos en los que Freud intentó calmar los ánimos contrariados del resto del grupo, finalmente tuvo que aceptar el hecho de que Rank, uno de sus jóvenes discípulos, abandonara el campo freudiano. Así lo demuestran las palabras que, en junio de 1926, le dirigió a Max Eitingon: «No consigo despertar mi indignación contra Rank. Le concedo el derecho a descarriarse y, a cambio, parecer original. Pero está claro que ya no es de los nuestros»<sup>42</sup>. A pesar de ello, y como de toda crisis se pueden obtener interesantes avances intelectuales, los planteamientos de Rank en torno al concepto de angustia instaron a Freud a revisar dicho concepto y publicar en 1926 un texto de gran importancia dentro de su obra: *Inhibición, síntoma y angustia*<sup>43</sup>.

Además, en ese mismo año de 1924, Sándor Ferenczi publica otro texto polémico: *Thalassa: ensayo sobre una teoría de la genitalidad*, en el que postula el deseo de volver a la vida intrauterina que difiere de la regresión al estado inanimado al que se refería Freud en *Más allá del principio del placer* cuando definía la pulsión de muerte. A pesar de que Ferenczi se mantuvo en el grupo esta polémica en torno a cuestiones teóricas con el psicoanalista húngaro no será la última<sup>44</sup>.

Pero a la disidencia de Rank y las polémicas teóricas con Ferenczi hay que añadir un hecho que conmovió profundamente a Freud. El día de Navidad de 1925, después de una enfermedad pulmonar que le había afectado durante todo el año, falleció a los cuarenta y ocho años Karl Abraham, el que por entonces era presidente de la Asociación Psicoanalítica Internacional, así como el presidente del grupo berlinés que tanto protagonismo había adquirido en los últimos años<sup>45</sup>. Las palabras de Freud

41. GAY, P.: *Freud. Vida y legado de un precursor*. Barcelona, Paidós, 2010, p. 528.

42. *Idem*, p. 539.

43. FREUD, S.: «Inhibición, síntoma y angustia», *Obras Completas*, tomo III. Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, pp. 2833–2883.

44. En los años treinta las discrepancias entre Freud y Ferenczi aumentan cuando este último le envía a Freud en mayo de 1931 el borrador de *Confusión de lenguas entre el adulto y el niño: el lenguaje de la ternura y de la pasión*. Freud cuestiona el riesgo de la técnica del beso y amonesta a Ferenczi. El año siguiente, el psicoanalista húngaro visita a Freud con motivo de la lectura final de *Confusión de lenguas*. Se trata de una entrevista tensa en la que Freud le pide que no presente el artículo al Congreso y que no lo publique ese año. Ferenczi no accede y se desalienta profundamente, sufre de extremo agotamiento y se deteriora rápidamente, falleciendo el 22 de mayo de 1933.

45. Sobre el desarrollo del psicoanálisis en el contexto de la República de Weimar véase FUECHTNER, V.: *Berlin*

dan cuenta de la pérdida que suponía este fallecimiento: «La muerte de Abr[aham] es tal vez la mayor pérdida que podía sucedernos y ha sucedido»<sup>46</sup>. En la propia necrológica que escribió Freud se refleja la sensación de que el movimiento psicoanalítico estaba enterrando «a una de las más sólidas promesas de nuestra joven y aún tan combatida ciencia; quizá se haya perdido también un trozo irreparable de su futuro»<sup>47</sup>.

En esas mismas fechas, a principios de 1925, Theodor Reik fue acusado de ejercicio ilegal de la medicina por practicar el análisis sin tener la titulación de médico. Los jueces le ordenaron que abandonara el análisis pero éste preparó su defensa con un abogado y el inestimable apoyo de Freud. Durante un tiempo pudo seguir ejerciendo pero en la primavera de 1926 recibió una acusación de curandero por parte de uno de sus pacientes. En este caso, la polémica se hizo pública saltando los muros del movimiento psicoanalítico. Pero fruto de la misma Freud redactó un texto para aclarar la situación y como apoyo a Riek, uno de sus jóvenes discípulos. Así surgió *¿Pueden los legos ejercer el análisis?*, redactado en un mes y publicado en 1926<sup>48</sup>. En una carta a Paul Federn (marzo de 1926) Freud le comentó que «la lucha por el análisis lego tendrá que liberarse de un momento a otro. Mejor ahora que más tarde. Mientras viva, yo me rebelaré contra el hecho de que la medicina se trague al psicoanálisis»<sup>49</sup>. Finalmente y gracias a la intervención de Freud los cargos fueron retirados y el análisis lego quedó a salvo.

Por último, en estas mismas fechas surgieron las divergencias entre Anna Freud y Melanie Klein en torno a la técnica del psicoanálisis del niño. Aunque fue una polémica fructífera, ya que hizo avanzar el psicoanálisis en un terreno, el del psicoanálisis con niños, del que Freud ya había establecido algunas pautas clínicas en el caso Juanito<sup>50</sup>, el hecho de estar implicada su hija Anna también le trajo quebraderos de cabeza. En 1927 la hija de Freud publicó su primer libro titulado *Una introducción a la técnica del análisis de niños*.

Como conclusión a este período de los años veinte podemos afirmar que fueron dos las razones fundamentales por las que Freud se mantuvo a distancia del Surrealismo: defender el psicoanálisis como ciencia alejada del mundo del ocultismo y la magia con el que algunos aún lo vinculaban, y el probable hecho, y esta es una de las hipótesis que ofrecemos, de que las distintas disidencias abiertas en el movimiento psicoanalítico suponían que el acercamiento al Surrealismo no fuera lo más oportuno en ese momento<sup>51</sup>.

---

*Psychoanalytic: Psychoanalysis and Culture in Weimar Republic Germany and Beyond*. Berkeley, University of California Press, 2011.

46. GAY, *op. cit.*, p. 539.

47. FREUD, S.: «En memoria de Karl Abraham», *Obras Completas*, tomo III. Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 3236.

48. FREUD, S.: «Análisis profano (Psicoanálisis y Medicina)», *Obras Completas*, tomo III, *op. cit.*, pp. 2911–2959.

49. GAY, *Ibidem*, p. 547.

50. FREUD, S.: «Análisis de la fobia de un niño de cinco años (Caso 'Juanito')», *Obras Completas*, tomo II, *op. cit.*, pp. 1365–1440.

51. Este esfuerzo por mantener las distancias con el Surrealismo no fue exclusivo de Freud. Aunque por otros motivos, Walter Benjamin también se mantiene al margen de dicho movimiento cuando lo descubre en 1926–1927. En una carta dirigida a Gershom Scholem en noviembre de 1928 escribe que siente la necesidad de «arrancar este

## 2.2. AÑOS '30

Algunos autores consideran que estas primeras referencias de André Breton a la obra de Freud en los años veinte son una minucia comparado con la gran influencia en *Los vasos comunicantes* de 1932 y la *Antología del humor negro* de 1940. A pesar del uso de la aplicación del automatismo y la interpretación de los sueños en los años veinte, no será hasta la siguiente década cuando los surrealistas empezaron a explorar en profundidad las posibilidades de la teoría freudiana<sup>52</sup>.

Durante la década de los años treinta Breton continuará en su intento de agradar a Freud e incluso conseguir que se una a la causa surrealista. En 1932 le envió un ejemplar de *Los vasos comunicantes*, en el que interpretaba de forma sistemática sus propios sueños. En dicho texto podemos observar cómo Breton tiene en cuenta métodos psicoanalíticos para interpretar obras literarias. En concreto, aplica la diferencia entre el contenido manifiesto y el contenido latente en los que Freud diferencia el contenido de un sueño y lo aplica a la interpretación de una obra suya. Además, emplea constantemente los mecanismos básicos de funcionamiento de los sueños: la condensación y el desplazamiento; conceptos, por cierto, que Jacques Lacan, en su reinterpretación de la teoría freudiana desde el estructuralismo, planteará en términos de metáfora y metonimia.

Una de las intenciones de Breton en *Los vasos comunicantes* era demostrar la «unidad» entre el mundo de la vigilia y el del sueño. Para realizar dicha demostración eligió una época de su vida particularmente «irracional», debido a un desamor<sup>53</sup>. Breton habla de su vida en París, de los distintos encuentros que tiene y a la vez va asociando y recordando diversos momentos de su historia personal. Recuerda los cuentos de terror que le narraba su maestro cuando tenía seis años a raíz de un extraño objeto que ve en un escaparate, recuerda los ojos de color violeta de una prostituta que vio cuando iba con su padre por la calle con catorce años a raíz de un sueño en el que aparece una tal «Olga», un sueño que por otra parte se encarga de analizar en profundidad. Además, reflexiona sobre el amor, la soledad, el dolor, la sustitución continua del amor perdido, etc. temas que ya había abordado con anterioridad en *Nadja* (1928).

La importancia de este texto en el planteamiento que estamos desarrollando en este artículo se debe a la correspondencia que Breton y Freud mantienen a raíz de la publicación de *Los vasos comunicantes*. En dicho texto, Breton acusa a Freud de omitir citar a Volkelt como descubridor del simbolismo del sueño en *La interpretación*

---

trabajo de una proximidad demasiado ostensible con el movimiento surrealista que, por muy comprensible y fundado que sea, podría convertirse para mí en algo fatal» —aunque no renuncié por ello a recoger la herencia filosófica del surrealismo. Según algunos autores como Michael Löwy, Benjamin y Breton tenían en común la práctica de lo que se conoce como «marxismo gótico», es decir, «la fascinación por el encantamiento y lo maravilloso así como por aspectos 'embruajados' de las sociedades y de las culturas premodernas». LÖWY, M.: «Walter Benjamin y el surrealismo», *Acta Poética* 28/1-2, (2007), pp. 76-77. Sobre la posición de Benjamin respecto al Surrealismo véase el texto BENJAMIN, W. (1929): *El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea*. Madrid, Taurus, 1980.

52. Clifford Browder *André Breton. Arbiter of Surrealism*, citado por CHADWICK, W.: «Masson's 'Gradiva': The Metamorphosis of a Surrealist Myth», *Art Bulletin*, 52:4 (1970), p. 417, nota al pie 24.

53. BRETON, A.: *Los vasos comunicantes*. Madrid, Siruela, 2005, p. 94.



de los sueños, a lo que Freud responde que no sólo citó a Volkelt sino que también citó a Scherner, verdadero descubridor del simbolismo en el sueño<sup>54</sup>. La querrela epistolar entre ambos fue en aumento y terminó con las conocidas palabras de Freud a Breton: «A pesar de que recibo tantas pruebas del interés que usted y sus amigos tienen por mis investigaciones, yo mismo no soy capaz de aclararme qué es y qué quiere el surrealismo. Quizá no estoy hecho para comprenderlo, yo que estoy tan alejado del arte»<sup>55</sup>.

A pesar de las discrepancias mostradas en 1932, años más tarde, en diciembre de 1937, Breton volvió a intentar captar a Freud para la causa surrealista, proponiéndole asociarse a la publicación de la obra *Trajectorie du rêve*. Se trataba de un conjunto de documentos seleccionados por Breton, publicado por ediciones GLM. Pero Freud sigue sin identificarse ni comprender el Surrealismo: «Una recopilación de sueños sin las asociaciones que se agregan a éstos, sin conocer las circunstancias en las cuales el sueño se produjo, una recopilación así para mí no quiere decir nada y apenas puedo imaginar lo que puede querer decir para otros»<sup>56</sup>.

El que sí colaboró en dicha publicación fue Óscar Domínguez con un dibujo titulado *Souvenir de l'avenir* (FIGURA 3). El dibujo hacía alusión al objeto más célebre del pintor canario, *Jamais*, presentado ese mismo año en la Exposición Internacional del Surrealismo: un fonógrafo mudo cuyo plato-abdomen gira bajo una mano extendida que reemplaza al brazo del diafragma, mientras que dos piernas de mujer desaparecen en el pabellón, como un insecto engullido por una flor carnívora. En esta misma recopilación, André Breton narra un sueño en el que aparece Domínguez pintando<sup>57</sup>.

Ese mismo año, 1937, Breton dirigirá la Galería Gradiva —homenaje simultáneo a Jensen y a Freud— en la rue de Seine de París. El opúsculo que se publicó con motivo de la inauguración llevaba en la portada la inscripción GRADIVA. Junto a cada letra aparecía el nombre de alguna de las musas de la historia o mitología surrealista: G de Gisèle, R de Rosine, A de Alicia, D de Dora, I de Inés y V de Violette<sup>58</sup>. Marcel Duchamp construyó la puerta de la galería para la que hizo recortar en una gruesa lámina de cristal la silueta de una pareja enlazada, haciendo que este hueco fuera la verdadera entrada a la galería de arte. Como apunta Juan Antonio Ramírez, si a tal silueta le otorgamos una rigurosa correspondencia antropomórfica concluiremos

54. Ambos nombres no aparecieron en la bibliografía de la edición francesa ya que fue hecha sobre una edición alemana (la séptima), de la que el encargado no era ya Freud sino Otto Rank, que probablemente pasó por alto el nombre sin una intención particular.

55. *Ibid*, p. 137. Debemos destacar esta edición de *Los vasos comunicantes* ya que incluye al final las tres cartas que Freud le envió a Breton en diciembre de 1932 y la réplica de éste.

56. Cit. en ROUDINESCO, *op. cit.*, p. 47.

57. GUIGON, E.: «Recuerdo del futuro. Óscar Domínguez y los libros», en *Óscar Domínguez, surrealista*. Catálogo de la Exposición en la Fundación Telefónica de Madrid (29 de noviembre de 2001– 13 de enero de 2002), p. 219. Años más tarde Domínguez volverá a ilustrar otro libro de André Breton, *Antología del humor negro*, con una decalcomanía para la portada. Dicha portada estaba previsto que la realizara Marcel Duchamp, pero al trasladarse a EE.UU., Breton le pidió a Domínguez que la realizara.

58. RABE, A.M.: «La Gala-Gradiva de Dalí», *Descubrir el arte*, 68 (2004), p. 65.

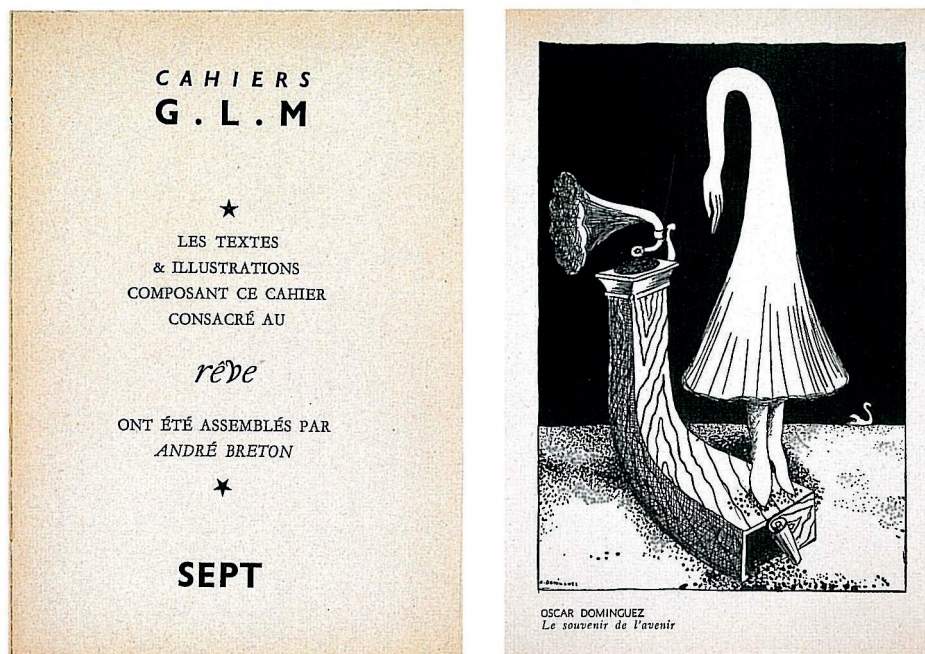


FIGURA 3. ÓSCAR DOMÍNGUEZ, *SOUVENIR DE L'AVENIR*, 1937  
Ilustración para *Trajectoire du rêve* de André Breton.

que sólo los amantes abrazados pueden entrar al espacio mágico que se revelará en *Gradiva*<sup>59</sup>.

También en 1937 se editará *El amor loco* y un año después el *Diccionario abreviado del Surrealismo*, compuesto conjuntamente con Eluard, y tendrá lugar el viaje a México —de abril a agosto— tan importante en su definición político-cultural<sup>60</sup>.

A pesar del nuevo rechazo que supuso para Breton la negativa de Freud de participar en *Trajectoire du rêve*, cuando se enteró de que Freud había sido detenido de forma preventiva por los nazis, decidió agregar el siguiente texto en la primera página de la obra: «El ilustre maestro en cuyo espíritu se encarnó verdaderamente aquel 'más luz' que pedía Goethe, al cual muchos en el mundo debemos nuestras mejores razones de ser y obrar, Freud que a los ochenta y dos años cae a merced de unas bestias, encontrándose particularmente destinado al furor de los inconscientes y los perros...»<sup>61</sup>. De hecho, a pesar de estos desencuentros, André Breton se refería a Freud en el *Diccionario surrealista* de 1938 con las siguientes palabras: «Viva Freud, el gran sabio vienés»<sup>62</sup>.

59. RAMÍREZ, J.A.: *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*. Madrid, Siruela, 2000, pp. 184–185. Para una mayor información sobre la intervención sobre puertas y ventanas en la obra de Duchamp, y en particular, la puerta de la galería *Gradiva*, véase NAEGELE, D.: «Las puertas y ventanas de Duchamp: Fresh widow, Bagarre d'Austerlitz, puerta 11 rue Larrey, la puerta Gradiva, etant donnés», *RA: revista de arquitectura*, 9 (2007), pp. 43–60.

60. BRETON, A.: *Nadja*. Madrid, Cátedra, 2004, p. 19.

61. Cit. en *Ibidem*.

62. BRETON, A. y ELUARD, P.: *Diccionario abreviado del surrealismo*. Madrid, Siruela, 2003, pp. 42–43.

# EL VACÍO ILUMINADO DEL NEGRO

## THE ILLUMINATED VOID OF BLACK

Alicia Sánchez Ortiz<sup>1</sup>

Recibido: 24/03/2013 · Aprobado: 17/07/2013  
<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.1.2013.5550>

### Resumen

Negación y suma de todos los colores, el negro posee una enorme potencialidad que a lo largo de los siglos se ha visto plasmada a través de diversas manifestaciones artísticas, en un lento transcurrir que le ha posibilitado asumir un puesto relevante en el ámbito contemporáneo<sup>2</sup>. La negrura tiene un inmenso abanico de asociaciones negativas y espantosas. Nos remite a los rincones más oscuros de nuestra memoria. Algo lógico teniendo en cuenta su vinculación con la oscuridad y el miedo a lo oculto, a diferencia de lo luminoso, que se relaciona preferentemente con cualidades muy positivas. Cosmogónicamente, la negrura es el caos; ontogénicamente, es el signo de la muerte y la tumba, o del ambivalente útero; es también el color del no ser, del vacío; físicamente connota la ceguera; psicológicamente significa la temible tierra de los sueños y el inconsciente. El negro nos exhorta a mirar la oscuridad, a reconocer la belleza en la ausencia del color y de la luz.

### Palabras clave

color negro; significados simbólicos; iconografía de lo oscuro; lo siniestro; la sombra

### Abstract

Black (disclaimer and sum of all colours) has a large potential that, over the centuries, has been reflected through various art forms which has enabled him to assume an important place in the contemporary scene. The blackness has a huge range of negative and appalling associations. It refers us to the darkest corners of our memory; which makes sense considering its link with the darkness and fear of the occult (in contrast to light, which is associated preferentially with very positive qualities). Cosmogonically, the darkness is chaos. Ontogenetically, is the sign of

---

1. Profesora Titular. Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid ([alician@ucm.es](mailto:alician@ucm.es)).

2. Las investigaciones sobre los aspectos culturales del color y sus implicaciones simbólicas en el arte apenas han sido objeto de estudio, aunque destacan las aportaciones realizadas por relevantes historiadores como John Gage, Manlio Brusatin o Michel Pastoureau. Todos ellos han puesto de relieve la necesidad de abordar la historia de los colores desde una visión integradora transdisciplinar que tenga en cuenta a los diversos componentes que entran en juego a la hora de definir sus valores, para comprender mejor tanto las mutaciones, desapariciones e innovaciones como las repercusiones que los descubrimientos químicos, técnicos o materiales, han tenido en las diferentes épocas.

death and the grave, or ambivalent uterus. It is also the colour of non-being, emptiness and physically it connotes blindness. Psychologically it signifies the dreaded land of dreams and the unconscious. The black exhorts us to look at the darkness and to recognize beauty in the absence of colour and light.

### Keywords

black colour; symbolic meanings; iconography of the dark; the sinister; the shadow.

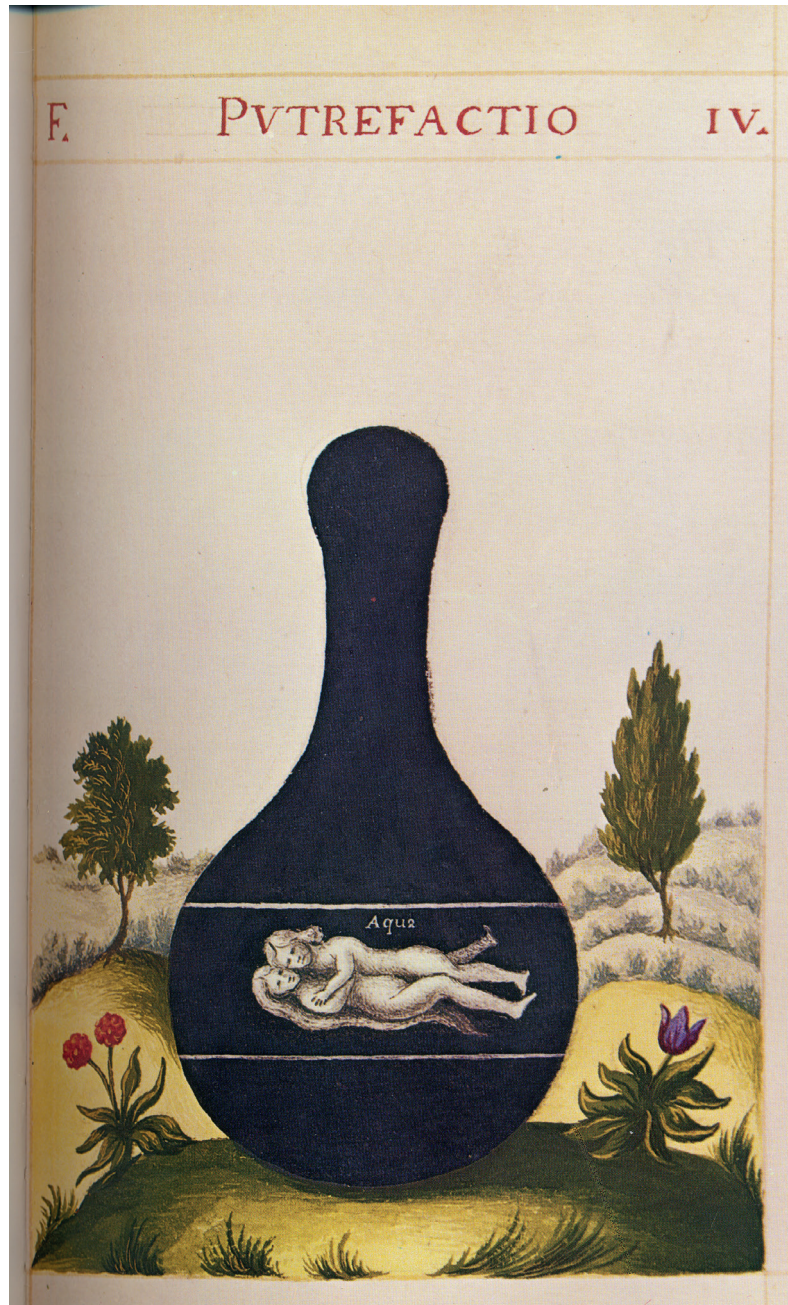


FIGURA 1. GEORGIUM AURACH,  
PUTREFACTIO F. IV  
*Pretiosissimum Donum Dei*, siglo XVII.  
París, Bibliothèque de L'Arsenal,  
Ms. 975, f. 13-14.  
En línea: <http://www.herve.delboy.perso.sfr.fr/donum-dei.html#plancheXIII>  
(consulta: 22/03/2013).

## 1. LAS INFINITAS LUCES DEL NEGRO

Empieza por no ser. El Caos es negro. Negra es la nada. Ni la luz ni las tinieblas pueden concebirse la una sin la otra. En el relato bíblico de la Creación (*Génesis* 1.1–5), el negro precede a todos los otros colores, es el color primordial. En esos primeros momentos, «la tierra no tenía forma y estaba vacía, y las tinieblas pendían sobre la boca del abismo». Ese caos es, en cierto sentido, bueno porque representa la potencia creativa, pero también es malo y hay que trascenderlo, como hacen los alquimistas. Si la luz es buena, las tinieblas, por oposición, no lo son<sup>3</sup>. El negro, en consecuencia, es vacío y mortífero. El concepto y el imaginario del Caos juegan un papel particular en el contexto de la alquimia donde el procedimiento seguido por el alquimista para alcanzar la Gran Obra representaba simbólicamente el camino evolutivo del hombre. El *Opus alquímico* comienza con la mezcla de algunas sustancias que constituyen la denominada materia prima (caos, potencia, sustrato, etc.). Es importante señalar el proceso tenebroso que acompaña al alquimista durante la *Obra al negro* (FIGURA 1). La alquimia relaciona el origen de la piedra perfecta (el *lapis non lapis*) con el caos de la materia prima, pues sólo desde la putrefacción (*nigredo*, *melanosi* o *putrefactio*) ésta podía perfeccionarse a través del paso por diferentes estados, hasta alcanzar la luz.

Este color, que evoca el mundo antes del nacimiento, que reenvía a una temporalidad donde la oscuridad irradia una luz que trasciende y hace surgir lo que está oculto en lo más profundo de los abismos maternos, se impone como una necesidad de reinventarnos en ese espacio que designa otro campo mental donde la luz se refleja y se ve transformada por el negro. Luz negra como apagamiento revelador. La superficie cubierta por la negrura es el espacio que deben recorrer los ojos entregados a la luz. Al atravesar esa pared nocturna, éstos se cubren de tinieblas y sólo ese silencio ante lo indecible permite un exceso de luz «negras tinieblas fulgurantes de luz» como diría Dionisio Areopagita<sup>4</sup>.

Un mundo dominado por el silencio que Pierre Soulages utiliza para desarrollar una experiencia artística más allá del negro, en lo que él denomina *outrénor*. Algunos valores semánticos asociados al negro como la severidad, la austeridad, la radicalidad, la fuerza poderosa de contraste frente a todos los demás colores, lo convierten en el más adecuado para que Soulages construya sus característicos espacios que se diluyen en lo oscuro<sup>5</sup>. Habitante reiterado en las superficies de sus cuadros, este color le ayuda a explorar múltiples efectos ópticos. La luz proviene del secreto del negro y con ella nacen los colores.

A partir de 1979, este artista comienza a desarrollar una práctica mono-pigmentaria extremadamente sutil que, a través de una infinidad de imágenes luminosas,

3. La oposición luz/tinieblas es natural, pero la oposición blanco/negro es totalmente cultural. Véase ELIADE, M.: *Le symbolisme des ténèbres dans les religions archaïques. Polarité du symbole*. 2.ª ed., Bruselas, 1958.

4. AREOPAGITA, D.: *Teología mística*, 1.1, en MARTIN LUNAS, T.H. (ed.): *Obras completas del Pseudo Dionisio A.*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995, p. 371.

5. Sobre Pierre Soulages y su obra remitimos a ENCREVÉ, P.: *Soulages. Noir Lumière*. París, 1996. De gran interés es igualmente el catálogo de la exposición «Soulages», presentado en el Centro Georges Pompidou, entre el 14 de octubre y el 8 de marzo de 2010.

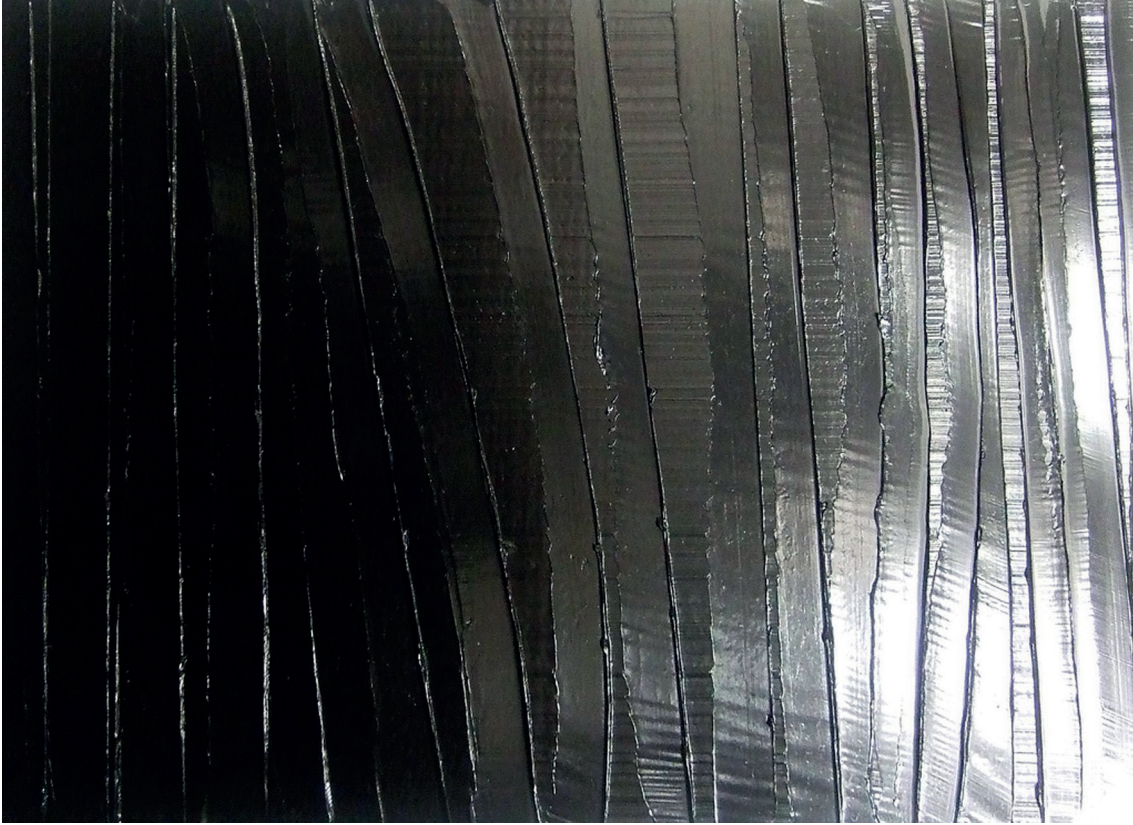


FIGURA 2. DETALLE OBRA PIERRE SOULAGES

Foto: Sergio Calleja. En línea: <http://www.flickr.com/photos/scalleja/4775650992/sizes/l/in/photostream/> (consulta: 17/02/2013).

se interpone entre el espectador y la tela. Amplias superficies recubiertas de una pasta espesa y estriada por el paso de la espátula o dejada plana con la ayuda de la brocha (FIGURA 2). Surgen también las masas más o menos diluidas, de negros cálidos o fríos, saturados o mates. Es un negro que expresa un turbulento silencio, una pregunta, una sombra en el pensamiento. Raras veces es una respuesta unívoca.

Las formas terminan por desaparecer bajo un manto cuasi monocromo. Pensemos en la ocupación total del negro en la superficie de los grandes lienzos de Ad Reinhardt, caracterizados por la ausencia de una estructura formal inmediatamente perceptible (FIGURA 3). Rigor como elemento esencial de la concepción de la obra a fin de alcanzar el objetivo último: la eliminación de todo aquello que no sea pintura. Las *Blacks Paintings*, de formato cuadrado, idénticamente divididas en nueve cuadrados iguales y revestidas de colores negros en los cuales sólo varían los valores tonales de manera casi imperceptible. La extrema reducción alcanzada en ellas a través de sumergir en la oscuridad las formas y los colores, la luz, el espacio y la textura, hasta hacerlos casi irreconocibles, es un recurso que el artista utiliza en un deseo de conseguir plasmar en el lienzo ese vacío dinámico propio del absoluto taoísta-budista. Un vacío que alberga la plenitud del ser. «Ningún símbolo, ninguna imagen, ningún signo», precisa Reinhardt, conocido por sus compañeros

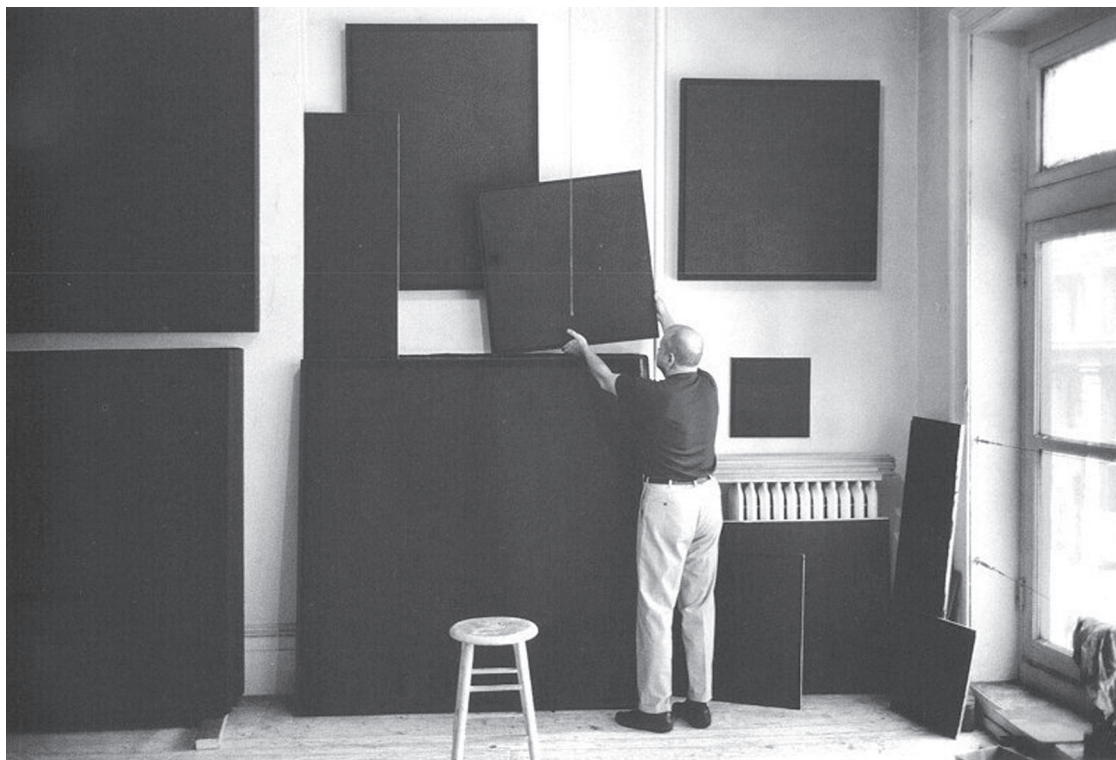


FIGURA 3. AD REINHARDT EN SU ESTUDIO RODEADO DE LA SERIE *BLACKS PAINTINGS*  
En línea: <http://minimalissimo.com/2012/10/black-paintings/> (consulta: 14/03/2013).

como el «monje negro». No, a la carga simbólica que el negro ha ido adquiriendo a lo largo de los siglos para de ese modo dejar al espectador penetrar en un universo de ausencia: «La bondad y la maldad se asocian con el negro. En calidad de artista y pintor, yo eliminaría fundamentalmente lo simbólico, porque el negro es interesante no como color, sino como no-color y como la ausencia de color»<sup>6</sup>. Un catálogo de negaciones, diría sobre sus lienzos, «... oscuros (sin luz) colores sin contrastes (incolores), pinceladas sin pinceladas, una superficie mate, plana, pintada a mano alzada (sin brillo, sin textura, no-lineal, sin borde, ni duro ni blando) que no refleje su entorno puro, abstracto, no objetual, intemporal, sin espacio, quieto»<sup>7</sup>. En definitiva, superficies uniformes donde logra acentuar el significado puramente pictórico de su arte. Al vaciarse de significado representacional, la obra de arte puede adquirir otro significado bien distinto, en el que la ausencia se convierte en lo más importante. Lo esencial es ahora el no estar. Pinturas de silencio, de la restricción,

6. vv.AA., *Monocromos. De Malevich al presente*. Catálogo exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Documenta Artes y Ciencias Visuales, 2004, p. 179. A Reinhardt le interesa, sobre todo, la negatividad del negro o la oscuridad en la pintura y considera censurable el empleo del mismo como un tipo de cualidad material. Para mayor información remitimos a ROSE, B. (ed.): *Art as Art. The select writings of Ad Reinhardt (Documents of Twentieth-Century Art)*. Berkeley/Los Ángeles, University of California Press, 1991, p. 86 y ss.

7. *Monocromos...*, *op.cit.*, p. 55, nota 28.

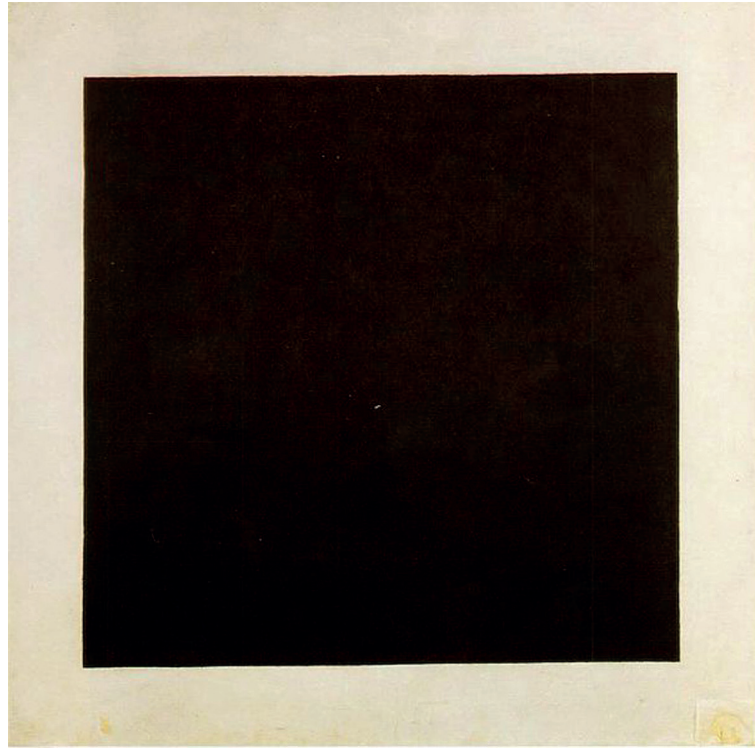


FIGURA 4. KASIMIR MALEVITCH, CUADRADO NEGRO SOBRE FONDO BLANCO 1915, San Petersburgo, Rusia. En línea: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Malevich.black-square.jpg> (consulta: 10/02/2013).

de la ausencia, de la nada que requieren del espectador una larga contemplación para discernir las relaciones tonales de un sinfín de negros que tienen a la luz como cualidad inmanente.

Oscurecer la mirada, bajar la intensidad, es, en opinión de Mercedes Replinger, un ejercicio previo para la visión luminosa<sup>8</sup>. El espectador se deslumbra ante un fognazo oscuro. Las misteriosas manchas negras que aparecen sobre la pared en *Días de Eclipse* (1988), de Aleksandr Sokurov, aluden a unos ojos cegados ante el misterio. Esa mancha oscura puede extenderse hasta cubrir por completo la pantalla de proyección. Un ejemplo de ello es Kiarostami, quien también recurre al campo vacío en forma de pantalla casi a oscuras o fundido en negro en algunas de sus películas. Cuando las imágenes se apagan, los ojos habitan en el vacío. Es el ojo de Horus, la pupila negra del dios convertida en emblema del poder generador de la vida. Espacios oscuros, en los que uno pueda detenerse y poco a poco acostumbrarse a esa sensación hasta comenzar a percibir luces. Para James Turrell la imagen vista en sus *Darks Space* es una nada de color en la oscuridad. Con frecuencia, el acceso a sus instalaciones se presenta como un umbral que el espectador, venciendo el miedo o la inseguridad que le produce la falta de límites espaciales, deberá traspasar para encontrarse a sí mismo en el silencio del vacío propuesto.

8. REPLINGER, M.: «Sobre un color siniestro», en *NEGRO*. Catálogo exposición. Brasilia, Conjunto Cultural da Caixa, 2002.



Nada de textura, nada de huellas del pincel o de caligrafía, nada de bosquejos o de dibujo, nada de formas, de colores, de luz, de espacio, de tiempo, de escalas, de movimiento, de objeto, de sujeto o de tema. Cuanta más referencia a alguna cosa haga o contenga la pintura, más se alejará de la pureza del arte. No debe haber tonalidades o degradaciones.

Los colores son un aspecto de las apariencias y, por tanto, son superficiales, distraen de lo fundamental. Son considerados bárbaros e inestables pues escapan al control, deben ser camuflados, es preciso eliminar de la superficie de la tela todo lo que no es pintura. Negro como aquello que permanece físico en la tierra o blanco como aquello que se vuelve idea trascendental. Clara contraposición entre una entidad material y una espiritual. Se trata de encontrar un espacio cósmico donde la inmovilidad quede presente a través de la ausencia, del vacío, de la oscuridad. En sus inicios, la abstracción del arte estuvo estrechamente relacionada con la mística en cuanto a su abandono del mundo de las apariencias en una búsqueda de la espiritualidad interior<sup>9</sup>. Para el mundo occidental es el vacío en el marco blanco, para el Oriente es aquello que ha oscurecido, lo divino-sagrado. En el *Cuadrado negro* (FIGURA 4), el espacio negro llega a tomar forma, a materializarse. En 1915, durante la exposición de *Petrogrado 0.10*, Malevich colgó su obra en la esquina superior de la habitación que tradicionalmente se reservaba en Rusia a los iconos religiosos y manifestó tiempo después: «No era que yo estuviese exhibiendo un lugar vacío, sino el sentimiento de la ausencia del objeto»<sup>10</sup>.

Si las densas capas de negro del *Cuadrado* pueden ser entendidas como un acto de aniquilamiento simbólico, el negro del carbón y la grieta en el craquelado del rectángulo ruso, sugieren a Bernardí Roig la idea de que las imágenes ocultas por aquéllas escapen de su cierre a fin de incorporar otras nuevas (FIGURA 5). Mirar entre la grieta del Cuadrado negro constituye un acto simbólico, un proceso ritual en el que está muy presente la dimensión sagrada. Materializar la ceguera. Encontrar el verdadero color de la ceguera se convierte en un objetivo a alcanzar y para ello

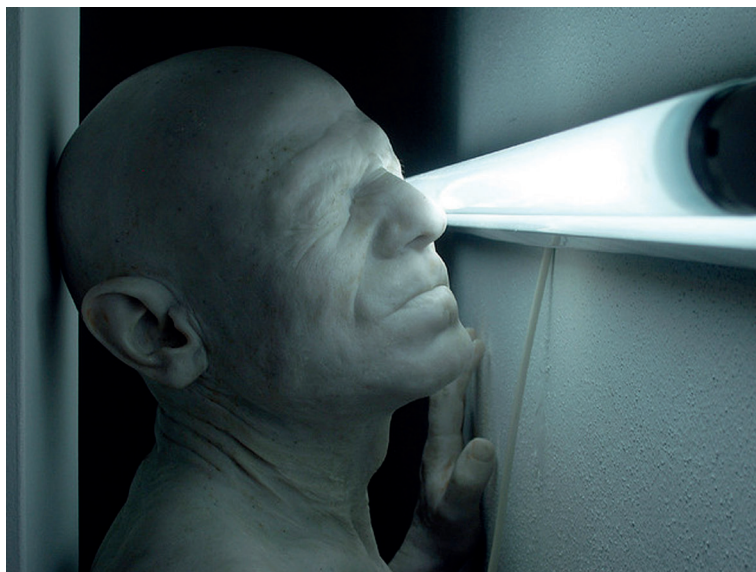


FIGURA 5. BERNARDÍ ROIG, DETALLE DE ACTEON

En línea: <http://www.flickr.com/photos/64783355@Noo/119846242/> (consulta: 09/02/2013).

9. HERNÁNDEZ-NAVARRO, M.A.: «El cero de las formas. El *Cuadrado Negro* y la reducción de lo visible», *Imafronte*, n.º 19–20, (2007–2008), p.125; VEGA, A.: *Zen, mística y abstracción. Ensayos sobre el nihilismo religioso*. Madrid, Trota, 2002, p. 35.

10. Cfr. MALEVICH, K.: *The non objective world*. Chicago, Paul Theobald and Co., 1959, p. 68.

regresa a la metáfora del hombre que se arrancó los ojos para huir de la perturbación del deseo<sup>11</sup>. Existir sólo a través del negro. El *Cuadrado Negro* muestra la reducción y supresión de lo visible. El descrédito de lo visual y la desconfianza de la mirada. La pintura es una apariencia, es ciega. Hernández-Navarro considera este cuadro una tachadura; el grado cero no es abstención, sino más bien un tachado o un velo que impide al espectador ver lo que hay detrás de él. Una especie de alegoría de la negación de lo visible<sup>12</sup> que recuerda la evocadora metáfora del Sol cegador de Bataille como fuente de subversión liberadora para el artista. Domina la idea de lo oscuro frente a la epifanía lumínica de la razón<sup>13</sup>. Cuando en 1990, con motivo de su restauración, el *Cuadrado Negro* fue radiografiado, los restauradores descubrieron con sorpresa que bajo la piel negra superficial craquelada se hallaba latente una composición anterior. Esta última capa opaca permitió a Malevich ocultar los elementos formales y cromáticos que previamente había plasmado en el cuadro. En consecuencia, esta obra parece encerrar en sí misma una intencionalidad más cercana a la ocultación que a la reducción; no es tanto un icono desnudo, como una iconostasis «opaca» que impide la visión a modo de barrera que bloquea la mirada.

Ceguera reveladora, ojos ahogados a la espera de una nueva luz que los guíe. Incapacitada para mirar el alma permanece obnubilada por el resplandor de una luz que la turba. Para poder contemplar el Sol y salir de las tinieblas, la mirada tiene que atravesar una pared nocturna. Al silencio formado ante lo indecible —que es al mismo tiempo exceso de luz—, Dionisio Areopagita lo llamó «negro tinieblas, fulgurantes de luz». El sol negro de los místicos es un encegucimiento por exceso de luz; el de Georges Bataille, la negra luz de Maurice Blanchot o la negrura de los signos de Edmond Jabés, constituyen fulguraciones opacas del relámpago que ilumina y ciega a un tiempo. Oscuridad, hueco y pozo insondable que la tradición simbólica sufi denominaba *luz negra*, cielo oscuro que anuncia la presencia de lo desconocido. Los místicos utilizan la ceguera como concepto simbólico para señalar el camino a aquéllos que se empeñan en aferrarse a la realidad palpable de su existir. Llama de amor, describe San Juan de la Cruz en su tercera canción «las profundas cavernas del sentido que estaba oscuro y ciego». El obliterar al alma es librarla de todo aquello que pueda desviarla de la realidad suprema. Para Santa Teresa sólo a través de la oscuridad se alcanza al Amado. Es la ascética como camino para llegar al supremo grado de contemplación.

Oscuridad. Viaje nocturno. La noche oscura del alma. La noche mística. El lugar de transformación. Un hombre camina iluminado por un foco en la oscuridad. Se dirige hacia las llamas, se introduce en ellas y las traspasa. A continuación, su cuerpo resurge del fuego, desborda los límites de la pantalla. Surge la oscuridad absoluta. Se ha completado el ciclo de la muerte y la regeneración. De nuevo

11. ROIG, B.: *Ejercicios de Reclusión*. Catálogo exposición, Monasterio de Veruela, 2005, p. 63. Para ampliar este análisis remitimos a *The Light-exercises series*. Bernardí Roig. Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación/Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2006. <http://www.accioncultural.es/es/publicaciones/bernardi-roig-light-exercises-series> (consultada el 14/05/2012).

12. HERNÁNDEZ-NAVARRO, M.A.: *op. cit.*, pp.137-140.

13. BATAILLE, G.: *La oscuridad no mente*. Madrid, Taurus, 2001.



FIGURA 6. BILL VIOLA, VIDEO-INSTALACIÓN *TRISTÁN E ISOLDA* PARA LA ÓPERA NACIONAL DE PARÍS, 2005  
Foto: Kira Perov.  
En línea: <http://www.flickr.com/photos/canadianoperacompany/6715521673/>  
(consulta: 03/02/2013).

oscuridad. Brota un punto de luz. Una silueta oscura es envuelta por el resplandor de las llamas. La mujer avanza, se sumerge en la negrura del agua, la traspasa. Sale de la pantalla hasta llenar todo el espacio. Oscuridad absoluta. La entrega del amor a la fuente regeneradora de la muerte ha sido concluida. En *Night Journey*, de Bill Viola, las imágenes se detienen en el momento en que los cuerpos atraviesan el velo de la muerte, simbolizada por una negrura absoluta; pero no se trata de un corte brusco de la vida, sino del inicio del viaje, un comienzo (FIGURA 6). Refleja un punto en medio de la ópera de Richard Wagner *Tristán e Isolda*, cuando los amantes se dan cuenta de su destino. La progresión de la imagen representa no sólo un viaje exterior de acción —el acercamiento de Tristán a través de la oscuridad—, a la luz de un fuego flameante, sino también un viaje interior de contemplación —el encendido por parte de Isolda de un grupo de velas—, hasta que la oscuridad de su habitación se llena de luz. A partir de un texto épico, Viola plasma un profundo pathos colectivo actualizado con formas contemporáneas.

La travesía de la vista hacia el fondo de la ceguera, no es sino el desvelamiento de otra luz, la visión que duerme en la noche, bajo el ver «cierra los ojos y ve (...)

Si los abro y estoy para siempre en lo negro adifano», sugiere Joyce en *Ulysses*<sup>14</sup>. Casi al comienzo de *Topio stin omichli (Paisaje en la niebla)* (1988), película de Theo Angelopoulos, la pantalla permanece completamente a oscuras mientras la voz infantil de Voula, casi susurrada, relata el Génesis a su pequeño hermano Aléxandros: «En el principio había oscuridad y después se hizo la luz... y la luz se separó de la oscuridad».

Una pausa que marca el fin completo, «el sonido interior del negro es como la nada sin posibilidades, la nada muerta tras apagarse el sol, como un silencio eterno sin futuro y sin esperanza», diría Kandinsky al referirse al color negro<sup>15</sup>. Su silencio y su inmovilidad recuerdan el final de la vida. Es difícil expresar mejor aquel vacío primordial en el que se disuelven todas las formas fenoménicas del ser. Noche primordial en la que la mirada de Orfeo contempló a Eurídice, no bajo la luz del día sino en su eterna noche, en la extrañeza de lo siniestro, en el límite de lo bello y ante sus ojos ésta se desvaneció para siempre. Su deseo de ver más allá, incluso aquello que carece de rostro, le lleva a contemplar la propia muerte.

Este tipo de imágenes negras están presentes en la obra de Paul Klee que llega al dibujo como «negativo». Los diarios del pintor registran esa búsqueda, «recuérdese el negro total hecho con luz en los negativos fotográficos»<sup>16</sup>. Se refiere al matiz oscuro de la energía luminosa, una luz seguida por el negro, energía negra, matiz al que llega por medio de la elaboración de los dibujos sobre cristal ennegrecido. Iluminaciones inversas al intentar crear, sobre un cristal ahumado, los signos de un mundo formado por lo que los trazos acotan; los trazos blancos hacen aparecer las formas sobre el espacio negro; de nuevo nos encontramos ante el emergente negro, la epifanía de lo oscuro. Sólo se accede a la luz desde el negro. Luz negra, lo invisible apercibido ocultamente.

## 2. LA OSCURIDAD ABISMAL

Como si nos introdujésemos en un espacio sagrado, los grandes lienzos con sus colores que Rothko pinta al final de su vida se abren a modo de ventanas y después se cierran como velos corridos<sup>17</sup> sobre el vacío a fin de permitir al ojo que se pierda en sus propios pensamientos. Ver el negro simplemente como ausencia es cerrar la vista a la mera percepción. Pero si uno mira fijamente la superficie de estos cuadros negros puede observar que hay modulación y que, a través de ella y de los matices cromáticos, emergen diferentes formas, intensidades y tonos que casi brillan con una luz interna. Situarse ante ellos es algo así como moverse en medio de la noche, unas veces rodeado de sombras que parecen abrirse para dejar espacio a su alrededor y otras envuelto en la más completa negritud.

14. JOYCE, J.: *Ulysses*. Barcelona, Lumen, 1976, vol. 1, pp. 116–117.

15. KANDINSKY, W.: *De lo espiritual en el arte*. México, Premia Editora, 1989, pp. 73–74.

16. KLEE, P.: *Diarios 1898–1918*. Madrid, Alianza, 1987, p. 197.

17. Hernández-Navarro se refiere a esta estrategia de la anti-visibility cuando analiza el *Cuadrado Negro* de Malevich. Véase HERNÁNDEZ-NAVARRO, M.A.: *op. cit.*, p. 140.

Quizás este artista quiso con sus juegos velados hacer visible la oscuridad del ser. Él mismo manifestó su necesidad de plasmar en sus obras la preocupación por la muerte a través de los recursos plásticos del espacio y del color. En opinión de Amador Vega, las pinturas de Rothko mantienen un equilibrio entre oscuridad y claridad<sup>18</sup>. La complementariedad de esos dos mundos, lo visible y lo invisible, quedan supeditados al dramatismo cromático que este artista otorga a lo que él mismo llamaba «retratos o estados del alma», grandes superficies de lienzo que se muestran como lugares de una intensa intimidad<sup>19</sup>, negros que enfrentan al espectador a sí mismo en un viaje que se inicia por medio de la contemplación y que lleva a alcanzar la existencia, no sin antes pasar por el abismo del vacío.

De nuevo nos situamos ante la tiniebla mística, un espacio donde la oscuridad invade el vacío y se extiende como una idea que prelude los orígenes de la creación pero a la vez también la propia destrucción del ser. Creador de la oscuridad, del desierto y del vacío en su personal búsqueda hacia la divinidad, Rothko experimentó el trayecto religioso como un camino de retorno a la unidad primigenia de la que todo ha surgido<sup>20</sup>. Poco a poco, sus «paisajes del abismo», resultantes de aquella *Serie negra*, realizada para la Capilla de Houston, fueron llenándose de sombras, desde el pardo al negro opaco hasta alcanzar un negro absoluto monocromo (como el estado de *nigredo* de la Gran Obra), preludio de su muerte. Como una especie de agujeros negros, estas obras invitan al espectador a cruzar el umbral, a perderse en las profundidades del precipicio. El fuerte componente opresivo existente en ellas ha hecho que algunos las hayan considerado una especie de horizonte insoportable de la vida, donde el mundo entero se ha consumido y lo único que queda es el vacío. El rojo apasionado de los tiempos felices se tiñe con el negro siniestro de la depresión.

Los lugares en tinieblas son ámbitos de sufrimiento y de dolor, inquietantes y peligrosos, siempre habitados por seres monstruosos. Platón se refiere a la caverna (*República* 7) como un lugar de dolor y de castigo donde las almas humanas están encerradas y permanecen encadenadas por los dioses. Sobre un muro se proyecta un espectáculo de sombras que simbolizan el mundo engañoso de las apariencias; éstas deben salir de la caverna para contemplar el mundo verdadero, el de las Ideas. Lejos de ser fuente de vida o de energía, lo es de oscuridad y de tortura. Alrededor del mito de la caverna se han ido condensando los cánones por los que se ha regido durante milenios la presencia negativa: falsedad, negatividad, mortandad. El mundo de los vivos se transforma en recuerdo del mundo de los muertos. De igual modo, en el *Fedón*, los infiernos están destinados al castigo de los culpables y son el reino

18. VEGA ESQUERRA, A.: *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko*. Madrid, Siruela, 2010, p. 44.

19. *Ibidem*, pp. 90-91.

20. Amador Vega relaciona la abstracción de Rothko con algunas concepciones de la teología negativa y atribuye a los trípticos de Houston una doble cualidad, táctil y visual, mediante la cual el artista consiguió desvelar el mundo de las apariencias y el de las esencias. Este investigador vincula las transformaciones morfológicas del artista con los procesos rituales de la religión arcaica. Remitimos de nuevo a VEGA ESQUERRA, A.: *op. cit.* p. 101. Se considera también de interés la consulta de la tesis doctoral LUCA DE TENA NAVARRO, M.: *La presencia de lo ausente. El concepto y la expresión del vacío en los textos de los pintores contemporáneos occidentales*. Salamanca, Universidad de Salamanca, Facultad de Bellas Artes, 2008.

de los muertos, cuya cualidad esencial es la nocturnidad. La llama que quema los rostros, los ojos, las bocas o la cabeza de las esculturas de Bernardí Roig se dirige hacia una visión interior. Imposibilitados para el habla o la visión, sus hombres de negro nos conducen hacia el mundo platónico de las ideas y también a la cultura religiosa del catolicismo, impregnada por la culpa. Figuras de reclusión, castigo y muerte insisten en esa idea. Quizás no sea casualidad el hecho de que los pintores tradicionalmente hayan obtenido las tonalidades oscuras mediante la fabricación de un compuesto hecho a base de moler huesos y materias orgánicas, como si la representación de las sombras no pudiera hacerse más que poniendo en acción la propia presencia de la muerte.

En 1745 se publican por primera vez las *Carceri d'invenzione* (*Prisiones Imaginarias*) de Piranesi (1720–1778), fechadas en 1742, y en 1761, sale a la luz una segunda versión compuesta por dieciséis láminas, caracterizada por una mayor oscuridad. Por entonces eran ya famosas y temidas las *Piombi* (Cárceles de los Plomos) que inmortalizaría Casanova en sus memorias. Espacios del alma más que mera arquitectura, las cárceles que nos muestran estos grabados son lugares oscuros, claustrofóbicos, angustiosos. Los grises y negros con los que reconstruye estos ámbitos pesan en el alma como plomo en el corazón y la tristeza que produce su contemplación es insondable (FIGURA 7). Son espacios dignos del Infierno dantesco, ubicados en algún

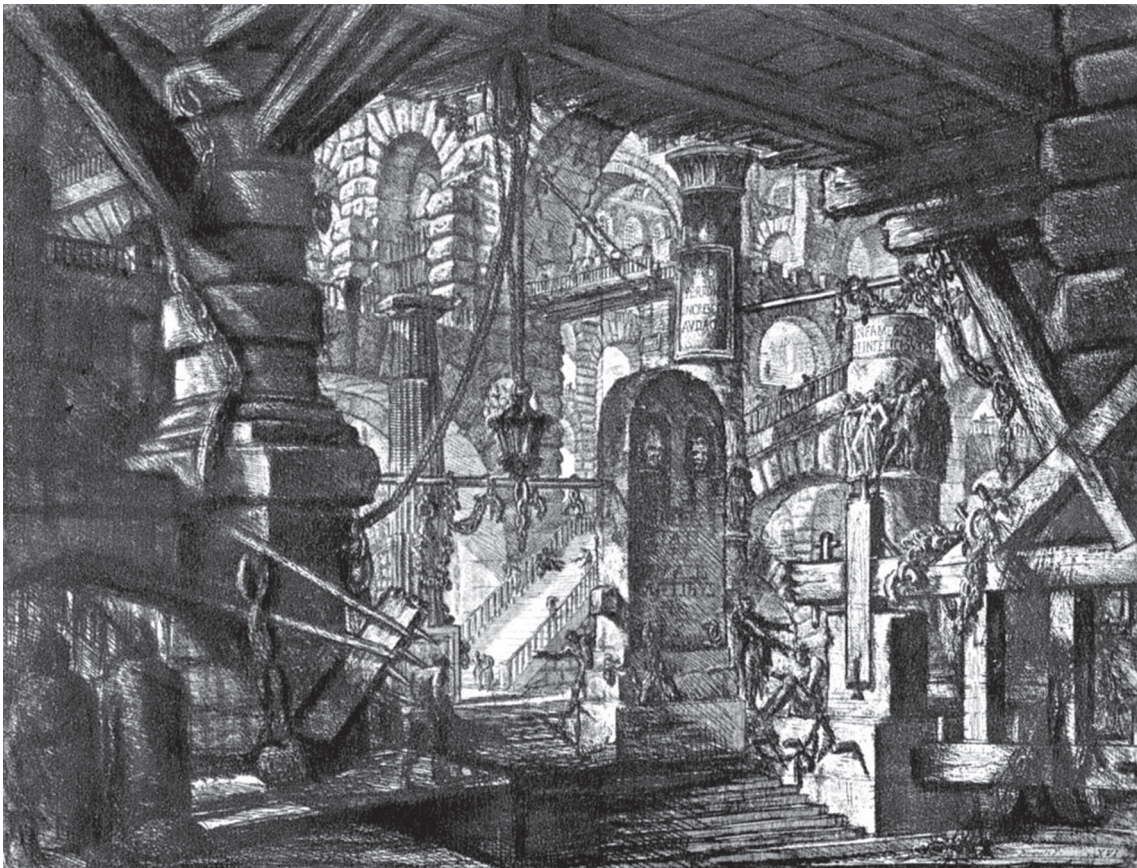


FIGURA 7. GIOVANNI BATTISTA PIRANESI, MUELLE DE EMBARQUE CON CADENAS. Plancha XVI de la serie *Prisiones Imaginarias* (*Le Carceri d'Invenzione*), aguafuerte. Roma, edición de 1761. En línea: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piranesio2.jpg> (consulta: 22/03/2013).

lugar donde la ausencia de aire, asfixia y confunde a sus desgraciados moradores. A través de la iluminación, Piranesi consigue crear un mundo subterráneo e infernal, sobrecogedor, un espacio donde domina el caos y la muerte<sup>21</sup>.

Numerosos poetas cantaron a la noche como la madre de los dioses y de los hombres, origen de todas las cosas creadas, pero no pudieron evitar el pánico que provocaba, miedos que vienen de lejos, probablemente de las épocas en las que aún no se había descubierto ni el fuego ni la luz. Las tinieblas cósmicas (*zophos*) constituyen un espacio lúgubre. El más allá era un reino tenebroso, sin retorno, al que sólo a los héroes les estaba permitido visitar. El Tártaro estaba situado en el límite del mundo, como cuenta Homero en la *Iliada*, o en las entrañas de la Tierra, como narra Hesíodo en su *Teogonía*. Rodeado por ríos infernales, este imperio oscuro solía ser pintado como un paisaje rocoso, ácido y caótico donde la luz no tenía cabida. Aquel Infierno homérico fue después tomado por los romanos que lo concibieron como un ámbito oscuro donde vagaban las sombras de los muertos.

El negro, color material, cerrado en sí mismo, incapaz de evolucionar, puede en su simbolismo representar la fuerza de disolución y disgregación. Ausencia de color. Lo oculto. El silencio. Lo negro en la pintura de Gustavo Acosta conlleva una especie de espiritualidad y recuerda, una vez más, la propiedad de dicho color para provocar movimientos lentos y apagados en la percepción que tenemos del mundo que nos rodea, hasta tal extremo que es capaz de inmovilizarnos y concentrarnos en nuestro yo más íntimo. La ausencia premeditada de cualquier referencia al ser humano, la extraordinaria monumentalidad de las formas, la mortecina luminosidad que sirve para lograr una atmósfera ciertamente opresiva, se unen para construir su peculiar universo pictórico.

El sueño deja al ser humano a merced de los peligros de la noche donde habitan los seres más monstruosos. Es un estado frágil en el que el durmiente inconsciente puede ser víctima de un ataque de espíritus malignos. La obra de Johann H $\ddot{u}$ nsli, titulada *El incubo o La Pesadilla*, cuando fue expuesta por primera vez, en 1782, provocó una gran sensación entre los espectadores que se quedaron perplejos ante la visión que el artista había recreado (FIGURA 8). Su pintura le consagró como el pintor de lo extraño y de lo sobrenatural. Con el negro afluyen los seres y



FIGURA 8. JOHANN H $\ddot{u}$ NSLI, *EL INCUBO O LA PESADILLA*, 1802. Óleo sobre lienzo. Freies Deutsche Hochstift, Goethemuseum. Foto: The Yorck Project. En línea: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johann\\_Heinrich\\_F%C3%BCssli\\_053.jpg?uselang=es](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johann_Heinrich_F%C3%BCssli_053.jpg?uselang=es) (consulta: 22/03/2013).

21. Para comprender mejor el pensamiento de Piranesi y la estética de sus *Cárceles* o *Prisiones Imaginarias*, es esencial la lectura de la obra de YOURCENAR, M.: *A Beneficio del Inventario*, y en concreto el cuarto ensayo que le dedica a este artista con título «El negro cerebro de Piranesi». Madrid, Alfaguara, 1987, pp. 111-156.

las cosas pertenecientes a un universo sobrenatural fascinante. Se alza como paraíso de la fantasmagoría. Todo reposa sobre el negro. El mundo de los sueños creado por Odilon Redon es, ante todo, negro. Todos los animales que vienen a inquietar sus noches (la araña, el cuervo), los seres mágicos tienen la sustancia y la fuerza evocadora del negro. La noche oscura entendida como momento en el que los seres abominables aprovechan para atacar a sus presas, simboliza el caos y la muerte<sup>22</sup>.

### 3. ALTER EGO

Definida como la «proyección oscura que un cuerpo lanza en el espacio en dirección opuesta a aquella por donde viene la luz», o el «espectro o aparición vaga y fantástica de una persona ausente o difunta», la sombra es considerada una propagación del objeto que la proyecta. Este segundo yo transparente del individuo es idéntico a su alma o fuerza vital. El fenómeno de la sombra del propio cuerpo que acompaña silenciosa a la persona en su caminar, ha generado fascinación desde siempre y ha sido una constante fuente de inspiración para el desarrollo de la creatividad en los artistas<sup>23</sup>. Así lo demuestran las numerosas fábulas y leyendas populares que cuentan antiguas historias sobre cómo la sombra es capaz de alargarse y empequeñecerse, ligada a acontecimientos de carácter mágico y, en ocasiones, a relatos de tipo mitológico. Quizás la más famosa sea la historia de Peter Pan, cuyo pequeño protagonista pierde su propia sombra y cuando consigue recuperarla la ata a su cuerpo, primero con un poco de jabón y después reduciéndola y estirándola. Este inquietante ejercicio de cambio de tamaño ha constituido un material esencial para los poetas del romanticismo alemán, hasta el punto de convertirla en protagonista, arquetipo y símbolo de toda una época. A menudo, la sombra está vinculada con miedos ancestrales y culturales. Algunas leyendas cuentan la pérdida de ésta si el hombre vendía su alma al diablo. El cuento de H.C. Andersen es un buen ejemplo de ello: un joven filósofo de un país del norte pierde su sombra mientras visita el sur de Italia. La sombra se vuelve autónoma, se convierte en una persona y termina invirtiendo los papeles, de modo que el poeta se vuelve la sombra de su propia sombra.

Cuenta Plinio el Viejo que un día una joven enamorada trazó el contorno de la sombra de su amante sobre una pared y que fue así como los hombres descubrieron la pintura. A partir de entonces la historia de la sombra en el arte occidental no ha dejado de ser una constante emancipación. La valoración de ésta en

---

22. De extraordinario interés para profundizar más sobre el tema que nos ocupa puede resultar la consulta del catálogo elaborado con motivo de la sugerente exposición temporal organizada por el Musée d'Orsay de París bajo el título *L'ange du bizarre. Le romantisme noir de Goya à Marx Ernst*, aludiendo a un cuento fantástico que Edgar Allan Poe publicó en 1850. Con una cuidada selección de doscientas obras, esta muestra disecciona la vertiente del romanticismo y rastrea a través de sus tres épocas características, su nacimiento (entre 1770–1850), las mutaciones simbolistas (de 1850 a 1900) y su redescubrimiento de la mano del Surrealismo (principios del siglo XXI), el recorrido en la historia del arte de lo que se ha denominado «lado oscuro», como concepto opuesto al racionalismo que caracterizó el periodo de la Ilustración.

23. STOICHITA, V.J.: *Breve Historia de la Sombra*. Madrid, Siruela, 2006.



sus cualidades negativas tuvo su momento en el siglo XVIII, coincidiendo con el nacimiento del concepto estético de lo «sublime»; fue así como apareció una verdadera «estética de lo siniestro» (FIGURA 9). Durante este momento histórico, las linternas mágicas no cesaron de fascinar y la óptica conoció perfeccionamientos considerables. En la década de 1770, François Seraphin produjo lo que llamó «Teatro de las sombras», usando una linterna mágica. Por su parte, Étienne-Gaspar Robertson creó «Fantasmagorie» mediante el empleo de un proyector Fantascope, presentándolo por primera vez en el Pavillon de L'Échiquier, en París. Tanto las linternas como las cajas de perspectiva ofrecían diversión variada al público que asistía perplejo a las representaciones. Bajo el nombre de *Fantasmagorías* pretendían mostrar ante sus ojos una presencia fantasmal que, tras un breve instante de aparición, se esfumaba misteriosamente<sup>24</sup>. Sombras bailando y aterradores efectos teatrales no dejaban de asombrar a las multitudes. Estos eventos interactivos constituyeron una forma de arte única puesto que a la vez que entretenía generaba un espacio para pensar en otro mundo, en el más allá. Una tendencia similar se observa en algunos artistas contemporáneos que crean imágenes fantasmales como un medio para reflexionar sobre las nociones de ausencia y pérdida, utilizando efectos espectrales y medios in-materiales, como sombras, niebla, etc.



FIGURA 9. ÉMILE FRIANT, *SOMBRAS MARCADAS*, 1891. Óleo sobre lienzo. Musée d'Orsay, París. Foto: Ondra Havala. En línea: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Emile\\_Friant\\_Ombres\\_port%C3%A9es\\_1891.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Emile_Friant_Ombres_port%C3%A9es_1891.jpg) (consulta: 22/03/2013).

24. La referencia más antigua de lo que posteriormente se conoció como Linterna mágica se encuentra en el tratado veneciano *Liber Instrumentorum*. Para una información más amplia remitimos a la exposición comisariada por José Ignacio Roca, *Phantasmagoria: Espectros de Ausencia*, exposición de Arte Contemporáneo, del 7 de marzo al 21 de mayo de 2007, Sala de Exposiciones temporales del Museo del Banco de la República, Bogotá. Muchas de las obras presentes en la muestra recurren a la sombra para aludir a la muerte, lo oscuro, lo innombrable, así como a la construcción de alegorías referidas a la pérdida y a la desaparición. Sobre este tema resulta de enorme interés la consulta de WARNER, M.: *Phantasmagoria. Spirit Visions, Metaphors, and Media into the Twenty-first Century*. Nueva York, Oxford University Press, 2006.

Conocido como el «artista de las sombras» (FIGURA 10), Christian Boltanski muestra una preocupación constante por el reino de la oscuridad, siendo recurrente el tema de la muerte y su relación con el recuerdo, tal y como se puede observar en bastantes de sus fotografías donde un momento del pasado que se fue para siempre queda capturado en su mortandad. En *Las Concesiones*, el negro es el color de la oscuridad. La instalación está compuesta por fotografías de rostros, en blanco y negro, que se proyectan en el centro de la sala sobre paneles de tela translúcida iluminados desde su interior con luz fluorescente. Todos los retratos son de víctimas y de criminales, en alusión a los significados de devastación, ruina, destrucción y vaciamiento. No hay referencias a su identidad. En las paredes que rodean estos artefactos están colgadas fotografías de cuerpos mutilados, cubiertas por completo con cortinas de paño negro, que el visitante puede elegir correr. Docenas de paños aparecen colgados a diferentes alturas en una pared. Un ventilador de techo se encarga de provocar un constante movimiento de los mismos que permite al espectador intuir la presencia de algo oculto tras ellos. En una especie de ritual contra el olvido, aquel velo negro deja visible fotografías de cadáveres mutilados que causan una respuesta inmediata ante quien es capaz de correr la cortina. En referencia a esta decisión, el propio artista manifestó: «Siempre existe la tentación de mirarlas [a estas fotografías] sabiendo que ellas son malas u horribles. Entonces si miras detrás de la cortina, sabes que estás haciendo algo prohibido. Yo adoro mirar imágenes terribles; yo también soy un criminal. Estoy fascinado con el hecho de morir. Hay una parte muy oscura de mi vida y mi trabajo. No soy sólo un lamento, soy un asesino».

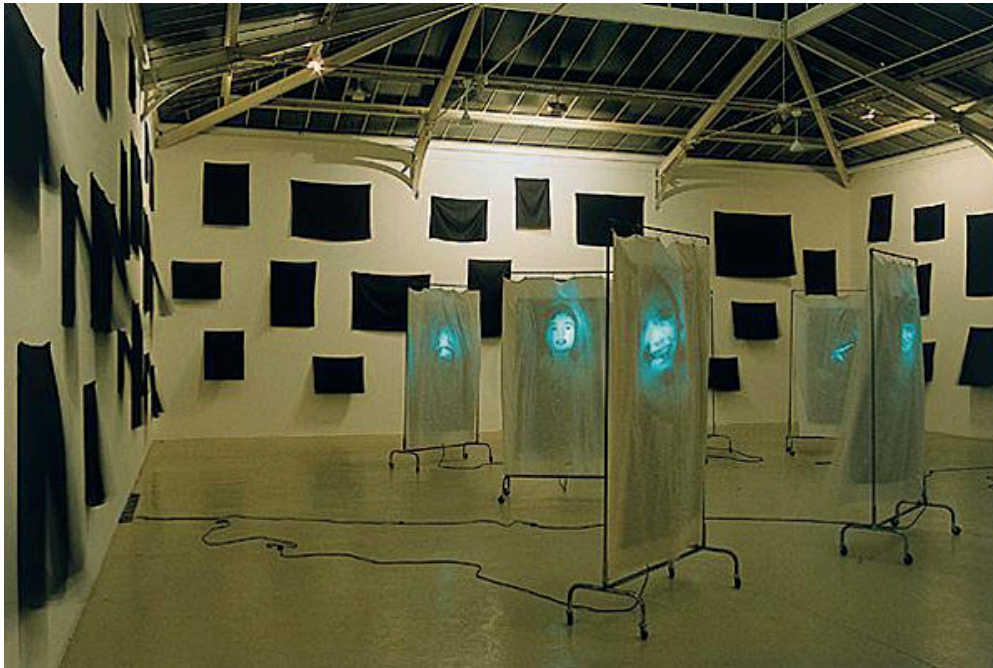


FIGURA 10. CHRISTIAN BOLTANSKI, *LES CONCESSIONS*

Vista de la Instalación, 1996. Galerie Yvon Lambert, París. Fotografía © J.C. Mazur/Documentation du MNAM-CCI. En línea: [http://www.larousse.fr/encyclopedie/image/Laroussefr\\_-\\_Article/1008606](http://www.larousse.fr/encyclopedie/image/Laroussefr_-_Article/1008606) (consulta: 22/03/2013).

Las sombras y proyecciones nos conducen por el curso del tiempo y de la experiencia humana. En un viaje hacia el fondo de nosotros mismos para retornar al origen, es necesario transitar desde el reflejo cegador a fin de alcanzar la auténtica luz, aquella que se encuentra en la sombra, en el seno de la oscuridad. Eulalia Valldosera destaca como una de las artistas con una propuesta plástica más interesante al respecto. Muchas de sus obras precisan de esa noche para que las proyecciones puedan apreciarse y sólo al atravesar la luz artificial, podemos una vez abandonado el ámbito diurno del conocimiento, llegar al fondo oscuro de nuestro inconsciente (el material no iluminado). La sombra es, en consecuencia, aquella parte que no vemos pero que siempre nos acompaña, es todo aquello que tendemos a negar y que, sin embargo, proyectamos reflejado en el otro (FIGURA II).

#### 4. LA NEGACIÓN DEL NEGRO

Negativo y siniestro, el negro ha cargado con todas las culpas y tinieblas del mundo. De igual modo, la obra de arte verdadera debía ser negra puesto que lleva sobre sus espaldas la pesada carga de dolor y miseria del ser humano. Es en el fragmento de la *Teoría estética* titulado «El ideal de lo negro», en donde se articula uno de los aspectos más importantes del pensamiento estético de Adorno. Afirmación de lo negro como ideal de todo arte que quiere ser autónomo, y negación del negro por su contrario, los colores, en la producción deificada de la industria cultural. En tanto que imagen, las implicaciones semánticas del negro superan el contenido simplemente denotativo para aproximarse a nociones como lo oscuro, lo tenebroso, lo sombrío, lo no familiar, la disolución y la disonancia. También es símbolo de melancolía, la desgracia, la tristeza<sup>25</sup>, siempre en relación a un malestar social. Sus



FIGURA 11. EULÀLIA VALLDOSERA, ENVASES: EL CULTO A LA MADRE, 1996 Colección MACBA. Fundació MACBA. Donació del Taller de la Fundació. En línia: <http://www.macba.cat/es/envasos-el-culte-a-la-mare-1543> (consulta: 23/02/2013).

25. MARULANDA, V.: «La metáfora de lo negro: una aproximación a la estética de T.W. Adorno», en *Ideas y*

reflexiones se sitúan en un momento histórico, el de la sociedad industrial avanzada, que mira hacia la modernidad y que pregunta ¿para qué arte en tiempo de miseria? La sentencia de Adorno es contundente «escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie»<sup>26</sup>.

La negación radical es la única salida correcta. Lo negativo, imagen de lo negro, es la condición de las obras auténticas<sup>27</sup>. El negro es el símbolo del ascetismo total que proclama Adorno para el arte autónomo, ascético en cuanto despojado del goce y del ideal de lo bello. El Modernismo asociado a la desgracia fue por primera vez presentado de la mano de Baudelaire, quien lo envuelve en un halo maldito «lo nuevo es hermano de la muerte». El arte, por tanto, no salva nada ni a nadie, el arte abre heridas. Y si hay un aura para las obras de arte, ésta debería ser negra por todo el absurdo del mundo. En la música, el dodecafonismo, creación de A. Schönberg, encuentra Adorno la fórmula más perfecta de esa autonomía<sup>28</sup>, su rebelión contra la tonalidad y su renuncia a los alardes sonoros, su preferencia por las combinaciones instrumentales reducidas, su disposición hacia la interioridad y la reflexión, los tonos menores y, en definitiva, su referencia a la oscuridad. Negro absoluto, desgarrado y angustioso el que utiliza Joseph Beuys en *Sobresalto en la noche (Hombre en la tumba)*, dibujo de 1962<sup>29</sup>. Con motivo de la exposición *Schwarz (Negro)*, celebrada en octubre de 1981 en la Kunsthalle de Dusseldorf, presentó su obra *Schwarzes Loch (Agujero negro)*. En la pared de la sala perforó un agujero para posteriormente colocar un tubo de estufa pintado de negro. Con él invitaba al espectador a mirarse hacia dentro de sí mismo, adentrándose en el interior oscuro del psiquismo.

En un sentido parecido, el negro está omnipresente en los cuadros de Anselm Kiefer (Donaueschingen, 1945) de los años 1970–1980. Aquí el artista conjuga la memoria de la Alemania nazi y la angustia provocada por el Holocausto con las visiones místicas extraídas de la religión hebraica. El negro se impone tanto por su valor simbólico como por su poder negativo, irradiando una extraña belleza. Toda su obra está dominada por la oscuridad y especialmente por el no-color negro, utilizado a modo de metáfora de la Alemania después del Nazismo (FIGURA 12). Sus creaciones pueden ser consideradas un espejo donde ver la historia sin memoria.

La linealidad de la vida truncada por la muerte, con un principio y un fin arraigados en el yo, deviene para el ser una imagen analógica del Tiempo. Con el fin de investigar sobre la maleabilidad plástica del espacio y explorar los límites de la percepción lumínica, James Turrell concibió una obra en el tiempo, *Roden Crater*. Se trata de un espacio excavado en el interior de un cráter que recibe la luz exterior,

---

Valores, 76–77 (1988), p. 89. En línea <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/21755> (consulta el 10/05/2012); Véase también GUTIÉRREZ POZO, A.: «Utopía en negro. El color negro en la estética negativa de Adorno y el Arte Radical Contemporáneo», en *Variaciones sobre el color*, Universidad de Sevilla, 2007, pp. 187–208.

26. MARULANDA, V.: *op.cit.*, p. 91.

27. ADORNO, T.W.: *Teoría Estética*. Madrid, Taurus, p. 60.

28. ADORNO, T.W.: *Philosophie de la nouvelle musique*. París, Gallimard, 1979, p.142: «... Ha cargado con todas las culpas y tinieblas del mundo; toda su felicidad está en reconocer su infidelidad; toda su belleza en sustraerse a la apariencia de lo bello».

29. BÉRNERDEZ, C.: *Joseph Beuys*. Guipúzcoa, Nerea, 1999, p. 52.



FIGURA 12. ANSELM KIEFER, *NIGREDO*, 1984  
Técnica mixta sobre lienzo. Museo de Arte, Filadelfia. Foto: Manán.  
En línea: <http://sobrepintura.blogspot.com.es/2007/03/nigredo-de-ansel-kiefer.html> (consulta: 22/03/2013).

una evocación constante de los modelos primigenios del laberinto y el observatorio, figuras complementarias que pueden representar la interioridad del mundo y su enigma, el tiempo, vinculado al ser por el cordón umbilical que simboliza el laberinto. El artista se propone tratar la luz que vemos en los sueños. Nacimiento y muerte, ambos son procesos en los que el ser humano atraviesa un túnel negro, un canal antes de emerger al espacio y a la luz (FIGURA 13). Este viaje, de fuera adentro, que invita a entrar en contacto con la propia interioridad, que provoca la reflexión, va acompañado por el miedo al temor, la aprensión; en definitiva, por el negro.

## 5. CONCLUSIONES

Cada color tiene su propia historia, entretejida en el tiempo como una construcción cultural compleja, caracterizada por innovaciones, progresos y cambios que han implicado mutaciones en sus significados simbólicos a través de nuevas prácticas y de sus usos cotidianos, dejando en ese transitar profundas huellas en los modos de pensamiento mediante su incorporación en el imaginario colectivo.



FIGURA 13.  
 JAMES TURRELL, *RODEN CRATER*, 1977  
 Foto: Philip Dixon  
 En línea: <http://madame.lefigaro.fr/feminin/diaporama-091210-29534?page=4>  
 (consulta: 22/03/2013).

Este trabajo pretende poner en valor la enorme y rica carga significativa de la que es depositario el negro, un color que resulta fascinante por ser símbolo de la eterna opacidad, por servir como una pantalla o un velo que oculta e impide la visión, o por actuar como un gran contenedor que se abre al vacío, a la nada. En definitiva, un color terrenal donde se esconden todos los infiernos posibles.

Es, por tanto, una invitación a iniciar una reflexión sobre un color/no-color contradictorio, a la vez oscuridad y luz, dominado por las ideologías, liberado por los creadores, cuyo devenir se caracteriza por un balanceo constante entre tradición y modernidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Th. W. *Teoría estética*. Madrid, Taurus, 1980.  
— *Philosophie de la nouvelle musique*. París, Gallimard, 1979.
- ANDERSEN, H.G.: *L'Ombra*. Turín, Einaudi, 1970.
- AREOPAGITA, D.: *Teología mística*, I.I, en MARTÍN LUNAS, T.H. (ed.): *Obras completas del Pseudo Dionisio A.*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995.
- BALL, P.: *Bright Earth. The invention of colour*. Londres, Penguin, 2001.
- BATAILLE, G.: *La oscuridad no miente*. Madrid, Taurus, 2001.
- BÉRNARDEZ, C.: *Joseph Beuys*. Guipúzcoa, Nerea, 1999.
- BRUSATIN, M.: *Storia dei colori*. Turín, Einaudi, 1983.
- BURKE, E.: *Investigaciones sobre el origen de nuestras ideas de lo bello y lo sublime*. Madrid, Alianza, 2001.
- ELIADE, M.: *Le symbolisme des ténèbres dans les religions archaïques*. Bruselas, Polarité du symbole. 2.<sup>a</sup> ed., 1958.
- ENCREVÉ, P.: *Soulaiges. Noir lumière*, París, 1996.
- GAGE, J.: *Colour and culture. Practice and meaning from Antiquity to Abstraction*. Londres, 1993.
- GUTIÉRREZ POZO, A.: «Utopía en negro. El color negro en la estética negativa de Adorno y el Arte Radical Contemporáneo», en VV.AA.: *Variaciones sobre el color*, Universidad de Sevilla, 2007, pp.187-208.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, M.A.: «El cero de las formas. El Cuadrado Negro y la reducción de lo visible», en *Imafronte*, 19-20 (2007-08), pp. 119-140.
- HUXLEY, A.: *Las cárceles de Piranesi*. Madrid, Ediciones Casimiro, 2011.
- JOYCE, J.: *Ulysse*. Barcelona, Lumen, 1976, vol. 1.
- KANDINSKY, W.: *De lo espiritual en el arte*. México, Premia Editora, 1989.
- KLEE, P.: *Diarios 1898-1918*. Madrid, Alianza, 1987.
- LEMAIRE, G.-G.: *Le Noir*. París, Éditions Hazan, 2006.
- MALEVICH, K.: *The non objective world*. Chicago, Paul Theobald and Co., 1959.
- MARCADE, B.: «Formalisme et négativité: notes sur le noir en marge d'une célèbre image de la Préface à la Phénoménologie de l'Esprit», en *Artsudio*, 16 (1990), p. 34.
- MARULANDA, V.: «La metáfora de lo negro: una aproximación a la estética de T.W. Adorno», en *Ideas y Valores*, 76-77 (1988), pp. 87-98. En línea <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/21755> (consultada el 10/05/2012).
- MÉNARD, C.: «La bataille du noir et de la couleur», en *Photo-Magazine*, 15 (1912), p. 123.
- MOLLARD-DESFOUR, A.: *Le Dictionnaire de mots et expressions de couleur. Le Noir*. París, CNRS, 2005.
- PASTOUREAU, M.: «Morales de la couleur. Le chromoclasme de la Réforme», en *Cahiers du Léopard d'Or*, t. IV (1995), pp. 27-46.  
— «La couleur en noir et blanc (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)», en *Le Livre et l'Historien. Études offertes en l'honneur du professeur Henri-Jean Martin*. Ginebra, 1997, pp. 197-213.  
— *Noir. Histoire d'une couleur*. París, Éditions du Seuil, 2008.
- REPLINGER, M.: «Sobre un color siniestro», en *NEGRO*. Catálogo exposición. Brasilia, Conjunto Cultural da Caixa, 2002. En línea: <http://www.s458394391.mialojamiento.es/negroobras/negrocatalogo.htm> (consultada el 11/05/2012).

- STOICHITA, V.J.: *Breve Historia de la Sombra*. Madrid, Siruela, 2006.
- VEGA, A.: *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko: la vía estética de la emoción religiosa*. Madrid, Siruela, 2010.
- VV.AA.: *Phantasmagoria: Espectros de Ausencia*. Catálogo exposición de arte contemporáneo, del 7 de marzo al 21 de mayo de 2007, Sala de Exposiciones temporales del Museo del Banco de la República, Bogotá.
- VV.AA.: *Bernardí Roig. Ejercicios de Reclusión*. Catálogo exposición, Monasterio de Veruela, 2005.
- VV.AA.: *The Light-exercices series. Bernardí Roig*. Catálogo exposición, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación/Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2006. En línea: <http://www.accioncultural.es/es/publicaciones/bernardi-roig-light-exercises-series> (consultada el 14/05/2012).
- VV.AA.: *Monocromos. De Malevich al presente*. Catálogo exposición. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Documenta Artes y Ciencias Visuales, 2004.
- WARNER, M.: *Phantasmagoria. Spirit Visions, Metaphors, and Media into the Twenty-first Century*. Nueva York, Oxford University Press, 2006.
- YOURCENAR, M.: *A beneficio de inventario*. Madrid, Alfaguara, 1987.



# SANTIAGO SERRANO (1970–1980): HACIA UNA PINTURA NO APREHENSIBLE

## SANTIAGO SERRANO (1970–1980): TOWARDS A NON-APPREHENSIBLE PAINTING

Óscar Muñoz Sánchez<sup>1</sup>

Recibido: 22/05/2013 · Aprobado: 3/10/2013

<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.1.2013.7047>

### Resumen

La pintura de Santiago Serrano en los años setenta, quizás la fase más brillante de toda su trayectoria, todavía no había sido estudiada desde un enfoque que conjugara la observación directa de su obra y la lectura de sus escritos inéditos. Este artículo es el resultado de una investigación sobre su trabajo artístico en aquella década, con el objetivo de averiguar las referencias, motivaciones y procedimientos que le llevaron, ya desde finales de 1970, a un grado tan radical de abstracción que entronca con Malevich, Rothko, Newman o Diebenkorn. Por su particular concepción y uso del color y la materia, Serrano se distinguió claramente de otras tendencias abstractas como el informalismo o las geometrías derivadas del minimalismo, el *op art* o el cinetismo. Asimismo, se analiza el desarrollo de su obra en el contexto de la Pintura-Pintura, sobre todo con relación a las aportaciones de Supports/Surfaces, el grupo de Trama y los pintores italianos adscritos a la *Pittura Analitica* y *Pittura-Pittura*. Finalmente, se advierte cómo la pintura de Serrano en los setenta se ha proyectado sobre determinadas fases de su obra posterior.

### Palabras clave

Arte Contemporáneo; abstracción; color; pintura; escritos de artistas; años setenta; tríptico; pintura analítica

### Abstract

The painting of Santiago Serrano in the seventies, perhaps the most brilliant part of his whole production, had not yet been studied using an approach that combines the direct observation of his work and the reading of his unknown writings. This article deals with the development of his artistic work during that decade (in order to find the references, motivations and procedures which led him to such a radical level of abstraction that is connected with the art of Malevich, Rothko, Newman

---

1. Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos. Instituto del Patrimonio Cultural de España ([oscar.munoz@mecd.es](mailto:oscar.munoz@mecd.es)).

or Diebenkorn). Due to his particular conception and use of colour and material, Serrano's work was clearly different from other abstract trends like Informalism or Geometric Art derived from Minimalism, Op Art or Kinetic Art. Furthermore, the development of his work is analysed in the context of Painting-Painting, mainly with regard to Supports/Surfaces, the Spanish group Trama and Italian painters linked to *Pittura Analitica* and *Pittura-Pittura*. The way Serrano's painting of the seventies has influenced certain stages of his later artistic career is observed as well.

### Keywords

Contemporary Art; abstraction; colour; painting; artists' writings; 1970s; triptych; analytical painting

## 1. INTRODUCCIÓN

Santiago Serrano (Villacañas, Toledo, 1942), pintor, artista gráfico y restaurador de pintura, es una de las máximas figuras de la abstracción en España, reconocimiento que ha merecido desde que inició su espléndido ciclo pictórico de los años setenta. Siempre con rigor y discreción, se ha comprometido durante los últimos cuarenta años con el oficio de la pintura desde una triple faceta, como pintor, restaurador con taller propio y, desde los años noventa, profesor de técnicas artísticas en la Universidad de Salamanca<sup>2</sup>.

La pintura de Santiago Serrano en los setenta —quizás la fase más brillante de su producción junto con el ciclo que abarca desde 1988 hasta 1999—, se puede encuadrar históricamente en el fenómeno de la llamada Pintura-Pintura, que comprendería las aportaciones del grupo francés Supports/Surfaces o las de aquellos pintores italianos adscritos a denominaciones tales como *Pittura Analitica* y *Pittura-Pittura*. En España, encajarían en las coordenadas formales e ideológicas de esta corriente el grupo de Trama y, de un modo parcial, Jordi Teixidor y algunos artistas del llamado grupo sevillano, como Gerardo Delgado y Juan Suárez.

Partiendo de una pintura de encargo y de una cuantiosa producción de monotipos de asunto paisajístico en los años sesenta, Serrano dio a principios de la década siguiente un contundente giro hacia una abstracción que no esconde su raigambre en la obra de Rothko, Newman, Malevich o Mondrian, y que mantiene al mismo tiempo un aire inconfundible, un sello de autor cuyos orígenes y elementos específicos he procurado desentrañar, recurriendo a la observación directa de un gran número de obras, a la lectura y transcripción de los escritos del artista, hasta ahora inéditos; a la realización de una serie de entrevistas con el pintor, la consulta de su archivo fotográfico personal y el manejo de la bibliografía existente, debida sobre todo a críticos de arte.

Su etapa de los años setenta presenta una singular importancia, no sólo por la radicalidad de sus realizaciones, sino también porque durante ella sentó algunas de las características esenciales que definirían su obra artística en décadas posteriores,

---

2. La trayectoria de Santiago Serrano ha sido valorada como una de las más sólidas y coherentes de la pintura española de los últimos cuarenta años. Entre sus exposiciones individuales cabe destacar las celebradas en el Museo Español de Arte Contemporáneo (1981), la galería Joan Prats (1988), la galería Soledad Lorenzo (1989 y 1992), el Centro Cultural Conde Duque (1999) o el Palacio de Revillagigedo (2008), entre otras. Su obra ha estado presente en varias colectivas emblemáticas de una brillante generación de artistas que despuntó en los años setenta, como la celebrada en 1977 en la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia; «Madrid D.F.» (1980, Museo Municipal de Madrid) y «8 pintores de Madrid» (1981, Ciudadela de Pamplona). Igualmente ha sido incluido su trabajo en algunas de las más importantes revisiones que sobre el arte español de los setenta, ochenta y noventa se han realizado: «Madrid. Años setenta. 23 artistas» (1991), «Por la Pintura. Colección Miguel Marcos» (1991), «Los Años Pintados» (1995 y 2001), «Imágenes de la Abstracción: pintura y escultura española 1969-1989» (1999), «Los setenta: una década multicolor» (2001), «Arte español de los años 80 y 90 en las colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía», «Ut Pictura» (2001), «Abstracciones 1955-2002. Colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía» (2002), etc. Más recientemente, han sido incorporadas obras suyas de los setenta en las muestras «Derivas de la geometría: razón y orden en la abstracción española (1950-1975)» (2009), «Márgenes de silencio. Colección Helga de Alvear» (2010), «Construyendo una colección. Una interpretación de la colección Fundación Botín» (2011) y «Aproximaciones I. Arte Español Contemporáneo en la Colección Helga de Alvear» (2011-2012).

hasta llegar a sus últimas pinturas de 2012 o a las series digitales de los últimos quince años<sup>3</sup>.

La infancia, adolescencia y primeros años de juventud de Santiago Serrano transcurrieron en la madrileña zona de Usera, que durante los años cincuenta y sesenta creció como un barrio de aluvión donde se concentraron familias de inmigrantes llegadas desde muchas partes de España. Su acercamiento autodidacta al arte y su formación como pintor fueron notoriamente distintos de lo que había sido y todavía continuaba siendo el currículo habitual en los inicios de muchos artistas, marcados por unos años de aprendizaje académico en una Escuela de Bellas Artes.

## 2. DESVELANDO LA ABSTRACCIÓN (1968–1971)

A finales de 1967 Santiago Serrano recibió una beca de la Fundación Juan March para estudiar en París, adonde viajó con el objetivo de ver galerías y exposiciones, ejercitarse en alguna academia y adquirir una cierta información que le permitiera redefinir su camino como pintor<sup>4</sup>. La estancia en París entre marzo y mayo del 68 significó un cambio sustancial en su orientación estética. Trascendental fue su breve paso por la *Académie Julian* donde impartía clases Antonio Guansé, maestro que le hizo descubrir procedimientos y estrategias de trabajo que sobrepasaban con mucho la pintura realizada por el joven Serrano hasta entonces, lanzándole al terreno de lo abstracto<sup>5</sup>. Serrano fue testigo de las revueltas estudiantiles y de la inmediata represión de las autoridades francesas; espectador sorprendido e inconsciente del abrumador peso y repercusión de aquellos acontecimientos sobre la vida cultural europea de los años siguientes. Detenido y expulsado por la policía francesa, regresó a Madrid llevando consigo la serie de trabajos realizados en la *Académie Julian* y en su hotel de París. De aquel conjunto sobresalía, por su novedad respecto al repertorio que había marcado su trayectoria anterior, una serie de papeles y cartulinas dotadas de un discreto acento expresionista, confeccionadas con trozos de papel higiénico encolados sobre el soporte y pintados con acuarela y *gouache*, dejando chorrear un poco la pintura. La composición guardaba reminiscencias de un paisaje muy elemental — «una sensación paisajística»<sup>6</sup>: una línea de horizonte que delimitaba dos

3. Debido a ello, este artículo se centra fundamentalmente en la trayectoria del pintor durante aquella década. Remito al lector interesado a la tesis doctoral que próximamente defenderé sobre la totalidad de la obra artística de Santiago Serrano, que abarca su pintura y obra sobre papel desde mediados de los años sesenta del pasado siglo hasta la actualidad. Tesis dirigida por Víctor Nieto Alcaide, Departamento de Historia del Arte de la UNED.

4. Previamente, su contacto con el arte extranjero se había limitado a unas cuantas visitas a exposiciones en Madrid; entre ellas, una que ofreció un panorama bastante representativo de la pintura norteamericana de aquel momento: *USA Arte actual. Colección Johnson*, celebrada en el Casón del Buen Retiro entre junio y julio de 1964. Allí pudo ver por primera vez obras de Robert Rauschenberg, Ellsworth Kelly, Sam Francis, Richard Diebenkorn, Robert Motherwell, Ad Reinhardt y Josef Albers, entre otros pintores, tanto figurativos como abstractos, que completaban una extensa nómina de la que no obstante estaban ausentes Mark Rothko y Clyfford Still. La exposición constaba de un centenar de obras de pintores vivos en 1962, año en que se había formado la colección. Véase *USA Arte actual. Colección Johnson*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 1964.

5. Archivo de la Fundación Juan March (AFJM), SERRANO, Santiago: «Estudio de las actuales corrientes en pintura en París y realización de una serie de cuadros», abril–mayo de 1968.

6. Entrevista del autor con Santiago Serrano en su estudio, Madrid, 7 de abril de 2010.

planos monocromos impregnados de color rosa o azul, y un recuadro de papel pegado en la parte superior<sup>7</sup>.

Unos meses después de haber regresado a Madrid, Serrano decidió presentar sus nuevas obras en una de las galerías con mejor reputación en la capital: Juana Mordó<sup>8</sup>. La galerista recibió al joven pintor, observó las cartulinas y se quedó con tres de ellas en depósito<sup>9</sup>. Mordó felicitó a Serrano por la calidad de su trabajo y le manifestó que desearía ver aquellas mismas obras



FIGURA 1. SANTIAGO SERRANO EN SU TALLER, MADRID, 1969-1970  
Archivo de María Carballido.

en un formato mucho mayor, de alrededor de dos metros. Serrano contestó que no podía acometer semejante trabajo porque carecía de dinero y de recursos materiales para llevarlo a cabo. Quizás el mayor favor que le hizo entonces la galerista fue presentarle a José María Moreno Galván, uno de los críticos de arte con mayor autoridad e influencia en España entre los años cincuenta y setenta, quien siguió desde entonces con gran atención el devenir de la obra de Santiago Serrano, impulsó en 1973 la organización de una exposición individual del artista en la galería Grosvenor y escribió dos de los más tempranos y certeros textos que se han publicado sobre su pintura<sup>10</sup>.

Del relato que proporciona el propio artista y de una observación atenta de las escasas obras que han quedado de aquel momento, se desprende que el tránsito de Santiago Serrano a la abstracción no fue sencillo, directo ni lineal, ya que a su vuelta de París, todavía cultivó durante algún tiempo una pintura de interiores domésticos y una figuración de tendencia expresionista, en la que encauzaba su desahogo frente a una situación personal de profunda crisis e insatisfacción<sup>11</sup> (FIGURA 1).

7. En qué grado pudieron influirle algunas de las exposiciones que había visto en París, justo en el momento de producirse tal cambio de orientación, es una pregunta a la que él mismo responde sin excesiva seguridad: «Destacaría unas cosas de Feito, que vi en la galería Iolas de París, y otra exposición de Luis Fernández, también en París, que me pareció preciosa, sobre todo las marinas con barquitos». Entrevista del autor con Santiago Serrano en su estudio, Madrid, 21 de abril de 2010.

8. Véase *xxv Aniversario de la galería Juana Mordó (1964-1989)* (catálogo de la exposición). Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1989.

9. Serrano conserva el resguardo que acredita tal depósito, con fecha de 13 de noviembre de 1968.

10. Moreno Galván era uno de los mayores comentaristas del desarrollo de la abstracción en España, a través de numerosas críticas periodísticas y libros como «Introducción a la pintura española actual» (1960), «Autocrítica del arte» (1965) y «Pintura española. La última vanguardia» (1969). Véase BOZAL, Valeriano: *Arte del siglo xx en España. Pintura y escultura 1939-1990*. Madrid, Espasa Calpe, 1995, pp. 365-367.

11. En una entrevista para *ABC* en 1973, Serrano resumía cómo se había producido la transición desde aquellas pinturas de 1969-1970 —interiores y paisajes—, duras, claustrofóbicas y angustiadas, hacia la abstracción equilibrada y serena de principios de los setenta: «Durante una época, después de mi vuelta de París, me interesó mucho el paisaje urbano. Este paisaje se me fue simplificando, se me fue diluyendo, se me fue quedando vacío de argumentación. (...) Yo he pasado, como tantos, de la figuración a la abstracción. Durante un tiempo realicé unas figuras que estaban enmarcadas en una ventana, en una puerta, en un balcón (...) Fui simplificando, eliminando anécdota, hasta llegar a hacer un cuadro con un reborde que tenía como un sentido especial. Empezó a importarme la materia y a partir de ahí me fui introduciendo en la obra presente». FERNÁNDEZ-BRASO, M.: «La eliminación ornamental de Santiago Serrano», *ABC*, Madrid, 6 de octubre de 1973, pp. 61-62.

En el transcurso de 1970 Serrano inició una serie de ensayos con formas geométricas elementales, que suponían la antesala de la obra expuesta en la galería Amadís en mayo del año siguiente. Recortaba en papel triángulos, cuadrados, círculos, y los adhería a una cartulina rígida de 65 x 50 cm. Arrancaba a continuación estas plantillas de modo que quedaran huellas y jirones del papel sobre el soporte, y añadía finalmente una veladura de acuarela: «Esta serie de tanteos me fue llevando a una depuración, a ir quitando lo que me sobraba»<sup>12</sup>.

A principios de 1971 Serrano dio comienzo el *Cuaderno 1971-1973*, un diario en el que empleó una metodología y un registro sistemático del trabajo en

curso, que le ayudara a definir las herramientas pictóricas que estaba buscando. Hilvanó un muestrario de diminutos bosquejos y apuntes, configurando paneles o mosaicos de «celdas-cuadro» que cubren medias páginas o páginas casi enteras, con escasas anotaciones manuscritas en la zona inferior o en los márgenes<sup>13</sup>. Salpicó las páginas de notas e instrucciones muy precisas dirigidas a sí mismo, concernientes a cada uno de los elementos y valores que entran en juego durante el proceso pictórico: elección de los soportes,

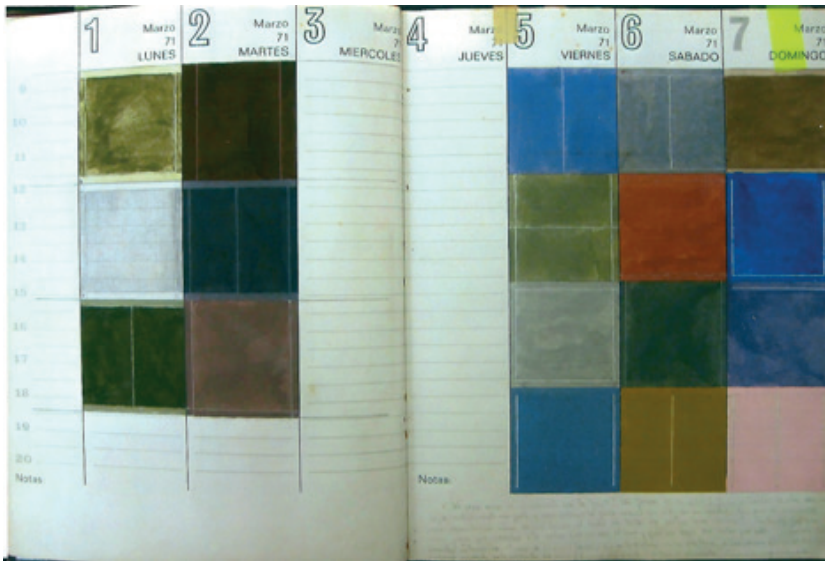


FIGURA 2. CUADERNO 1971-1973  
Gouache y acuarela sobre papel. Ejemplar original. Colección del artista.

imprimaciones, pigmentos, aglutinantes, composición; permitiéndose muy pocas veces introducir alusiones a su vida privada, su estado de ánimo o su relación con el prójimo (FIGURA 2).

El *Cuaderno* se abre con los preliminares del proyecto de exposición para la galería Amadís, sala perteneciente a la Delegación Nacional de la Juventud, que un año antes había iniciado una nueva andadura bajo la dirección del pintor y crítico de arte Juan Antonio Aguirre, quien tomaba el relevo del anterior responsable, Carlos Antonio Areán. Aparte de exposiciones de pintura de Santiago Serrano (1971),

12. Entrevista del autor con Santiago Serrano en su estudio, Madrid, 30 de septiembre de 2010.

13. Serrano brindó una sucinta descripción del procedimiento que seguía a la hora de proyectar nuevas series pictóricas. Sus palabras se ajustan bien a las pautas que revela el *Cuaderno 1971-1973*: «Actualmente no trabajo a golpe de ciego, sino con método y con tanteos previos. Para realizar un cuadro lo primero que hago es abocetarlo en una medida muy pequeña, luego lo llevo a otra medida mayor, y generalmente acaba en dibujo. De este modo elijo lo que quiero y lo que interesa a mi propia pintura. En el color actúo de manera distinta: no es premeditado, sino que me dejo llevar por impulsos no explicables. Técnicamente, sin embargo, el lienzo está muy trabajado, muy pacientemente preparado». FERNÁNDEZ-BRASO, M.: *op. cit.*, pp. 61-62.

Carlos Alcolea (1971), Carlos Franco (1973), Miguel Ángel Campano (1972) y Mitsuo Miura (1972), se organizaron allí otro tipo de propuestas emparentadas con la escultura, la instalación y el arte conceptual, a cargo de Luis Muro (1971), Nacho Criado (1971), Pablo Pérez Mínguez y Carlos Serrano (1973). En muchos casos, estas muestras significaron el debut en solitario, ante el público y la crítica, de unos artistas que mantendrían una estrecha relación profesional y personal durante los años inmediatamente posteriores; en el caso de Santiago Serrano, fundamentalmente con Carlos Alcolea y Nacho Criado<sup>14</sup>.

Las tablas y cartulinas que Serrano expuso en Amadís eran el fruto de un procedimiento que incluía la acuarela, la pintura vinílica y acrílica. Si tuviéramos que efectuar la catalogación de estas obras, eludiendo la manida denominación «técnica mixta», cabría resumir la técnica empleada con la siguiente concatenación de términos: imprimación —tanto de las plantillas de papel como de la tabla forrada de tela—, estampación y arrancado de las plantillas, justo antes de que el acrílico empezara a pegarse completamente a la tabla bañada de acetato o adhesivo<sup>15</sup>.

En algunas tablas, el acetato de polivinilo se concentra en dos bandas horizontales y blancuzcas que cercan por arriba y abajo un gran recuadro central, funcionando a modo de «respiraderos»; término utilizado coloquialmente por Serrano para designar las bandas de color tenue, verticales u horizontales, que solía colocar en los laterales o en el centro de sus pinturas y acuarelas de los años setenta, aunque un recurso similar aparecerá de nuevo en algunas series de la década de 2000 — *Llaves* (2004), *Sombra de humo* (2004-2005), *Silenciarlo* (2007). El vocablo «respiradero» denota, metafóricamente, la intención de que las grandes zonas de color se articulen con suavidad y naturalidad, gradualmente, sin bordes ni perfiles duros, evitando las diferenciaciones netas y secas entre los distintos sectores de la composición, al contrario de lo que suele observarse en gran parte de la pintura más o menos situada en la órbita del constructivismo o de la abstracción geométrica. La función del «respiradero» es «humanizar» el cuadro, oxigenarlo, impregnarlo de matices y transiciones tanto en las extensas superficies de color como en los bordes que las delimitan, evitando trazar sobre la tela una estructura de contornos nítidos<sup>16</sup>.

14. Véanse los anuarios que editaba la propia galería: *Galería Amadís: resumen de temporada 1970-71/1971-72/1972-73*. Galería Amadís, Madrid. Disponibles en la Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid.

15. De acuerdo con la explicación proporcionada por el artista: entrevista del autor con Santiago Serrano en su estudio, Madrid, 30 de septiembre de 2010.

16. Bastantes años después, Serrano escribiría acerca de la función que cumple el degradado tonal en su pintura: «El elemento 'vibracional' (sic) que aparece ya (hace) algunos años en las líneas que marcan, dividen, crean espacios, está manifestado por un pequeño, más bien ligero degradado del mismo color que la línea o franja, y que hace que la división de esos espacios se crea (cree) por una función más de luz/color, que solo color. Cuando en algunas ocasiones sobreponemos un elemento de color fuerte —muy contrastado— sobre (otro) claramente diferenciado de color tonal ocurre que los perfiles se marcan excesivamente (...). Degradando se crea una atmósfera que no delimita tanto y el color se serena más ayudando a que su expresividad sea menos geométrica y más pictórica. Por otra parte (ayuda a que) la relación de línea o banda y fondo se conjuguen y armonicen. Así es que esa pequeña intervención elimina la dureza y el vigor de lo duro y cortante para acercarlo a una experiencia más vital y placentera. La rigidez, por cierta blandura necesaria». Archivo personal de Santiago Serrano (ASS), SERRANO, Santiago: «Cuaderno 1997-2009», febrero de 1999.

En sus respectivas reseñas críticas a la exposición de Amadís, tanto Juan Antonio Aguirre<sup>17</sup> como José de Castro Arines<sup>18</sup> señalaron la afinidad de la pintura de Santiago Serrano con la de Mark Rothko, sobre la que años después insistirían otros comentaristas. Santiago Serrano vio por primera vez la pintura de Rothko, al natural, en la exposición-homenaje que el Museo Nacional de Arte Moderno de París organizó en 1972, dos años después de que muriera el pintor ruso-norteamericano. Antes de aquella visita, sólo pudo conocerla por reproducciones fotográficas en algún libro que le enseñara su entonces amigo el pintor argentino Adolfo Estrada, quien al ver el trabajo de Serrano de finales de 1970 y principios de 1971, comentó cuán *rothkiano* le parecía. En 1972, Estrada le propuso viajar con él a París para ver

aquella exposición retrospectiva, que causó en Serrano un hondo impacto, apreciable sobre todo en su producción de aquel año y en la de 1973.

Bastantes de las composiciones de la serie *Amadís* sugieren imágenes de porta-fotos que no portan ninguna fotografía o de interiores de escasa profundidad y despojados de contenido icónico; soportes-receptáculo que se nos ofrecen tal cual son, que no soporitan ni contienen nada salvo su propia desnudez, en consonancia con la definición, escueta y certera, que Pedro Antonio Urbina aventuró de la pintura de Serrano en el catálogo: «una realidad desnuda de efectismo superficial; algo así como si no tuviera circunstan-

cias ni apoyatura».<sup>19</sup> Sin embargo, el tratamiento que Serrano dio a las superficies, semejantes a lajas de piedras duras sin pulimentar, difiere de las calidades que pueden apreciarse en obras aparentemente similares de Rothko, Malevich o Albers (FIGURA 3).

Curiosamente, tanto en algunas de las reseñas publicadas con motivo de la exposición en Amadís, como en otras referidas a la exposición de 1973 en la galería Ovidio, hubo gacetilleros que vieron en la pintura de Santiago Serrano una pervivencia y renovación, si cabe limitada y comedida, de la estética informalista<sup>20</sup>. Para



FIGURA 3. DETALLE DE LA EXPOSICIÓN INDIVIDUAL DE SANTIAGO SERRANO, SALA AMADÍS, 1971  
Archivo del artista.

17. AGUIRRE, Juan Antonio: «Santiago Serrano», *Artes*, 117 (1971), p. 23.

18. DE CASTRO ARINES, José: «El espacio pictórico de Serrano», *Informaciones de las Artes y las Letras*, Madrid, 20 de mayo de 1971, p. 11.

19. URBINA, Pedro Antonio: *Santiago Serrano*, Madrid, Galería Amadís, 1971; y «Santiago Serrano», en *Santiago Serrano*, Barcelona, sala de arte Ausias March, El Corte Inglés, 1973.

20. «Después de contemplar la exposición de Santiago Serrano, con la que se inaugura la galería Ovidio, de Madrid, el espíritu del espectador, del gacetillero, en este caso, sale reconfortado pensando que existen fundadas esperanzas para la continuación, no mimética, del informalismo en nuestro país. (...) Este o aquel aspecto de un cuadro de Santiago Serrano puede traernos remembranzas de algunos maestros del pasado. Pero, en su concepción



Juan Antonio Aguirre, el interés de aquellas imágenes radicaba «en un punto intermedio entre la factura no-aséptica del informalismo y la relación ilusionista de tres dimensiones que caracteriza a gran parte del espacialismo»<sup>21</sup>. El artista perseguía en aquel entonces unas imágenes cuya materia y textura fueran cada vez más adelgazadas y livianas, fruto de un procedimiento manual en el que predominaran factores mecánicos y aleatorios —si bien controlados intuitivamente por el autor—, sobre la expresión inmediata de las emociones; un método de trabajo, por tanto, exento del gesto personal, subjetivo, dramático y a menudo apasionado que animaba la mano del pintor adscrito a la estética del informalismo o la «Pintura Otra», cuyos coletazos tardíos aún podían verse en las salas de exposiciones españolas<sup>22</sup>.

### 3. BUENOS AIRES, 1971

Santiago Serrano y su esposa María Carballido se desplazaron a Buenos Aires en el verano de 1971. Por medio de su suegra Esmeralda Almonacid, reconocida escenógrafa y ambientadora del cine argentino<sup>23</sup>, Serrano conoció a varias personalidades de la vida cultural y artística de aquel país: el arquitecto Clorindo Testa, el pintor Rómulo Macció, el escritor Pepe Bianco y el crítico literario Enrique Pezzoni, entre otros<sup>24</sup>. Esmeralda preparó a Serrano un estudio en su casa de Boulogne sur Mer, localidad a pocos kilómetros de Buenos Aires con hermosos y grandes edificios<sup>25</sup>. En lo artístico, este breve período proporcionó nuevos bríos a Serrano, inspirando algunas de sus pinturas más singulares de los años setenta. Fue una época de

---

unitaria, en la síntesis alcanzada por el autor, la obra que se nos ofrece en Ovidio resulta un limpio y positivo paso al frente en el camino del informalismo, hoy soterrado por el alud del hiper, del neo y demás hijuelos del realismo capitalista», A.B., «Santiago Serrano», *Gazeta del arte*, 1973, pp. 8-9.

21. AGUIRRE, Juan Antonio: *op.cit.* p. 23.

22. Cabe apreciar, sin embargo, ecos del informalismo en varios bocetos de pequeñas dimensiones ejecutados por Serrano en 1975, algunos de ellos reunidos en el cuaderno *Lecturas 1974-1980*, donde la carga y aglomeración de materia amasada en gruesos repliegues se hace más evidente. Son obras pequeñas que, significativamente, el artista desechó de cara a su plasmación en soportes de dimensiones mayores, dado que nunca se sintió del todo cómodo ni identificado con ellas. *Lecturas 1974-1980* es un libro-cuaderno de formato cuadrado que consta de 33 cartones y dos tapas de cartón grueso, atravesadas en cuatro ranuras laterales por cintas rojas que se pueden anudar para cerrarlo. Tal y como reza la primera página interior —«33 lecturas»—, cada cartón soporta una lectura, una propuesta visual articulada mediante la yuxtaposición de pequeñas unidades rectangulares de cartulina tratadas con acuarela, lápices de colores, incisiones y acrílico. Al igual que *Cuaderno 1971-1973*, *Lecturas* constituye un repertorio, un muestrario en el que se condensa una parte considerable de la pintura y de la copiosa producción de acuarelas que realizó Serrano en la segunda mitad de los setenta.

23. Véase BECCACECE, Hugo: «Un dibujo en la piedra. El adiós a Esmeralda Almonacid, inolvidable escenógrafa del cine nacional», *La Nación*, Buenos Aires, 27 de agosto de 2011. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1401045-un-dibujo-en-la-piedra>

24. Esmeralda Almonacid (1922-2011), por quien Santiago Serrano siempre ha profesado gran admiración y respeto, pertenecía a una familia de prestigio y era sobrina de Ricardo Güiraldes, autor de la novela *Don Segundo Sombra*. Desde muy joven, gracias a la relación que existía entre su familia y la escritora Victoria Ocampo, estuvo ligada al entorno de la revista *Sur*, siendo amiga de Alejandra Pizarnik, Juan José Hernández, José Bianco y Enrique Pezzoni, entre otros críticos y literatos.

25. «El estudio era pequeño, con una gran vidriera y vistas al jardín. Dos paredes de cristal en ángulo recto, del suelo al techo: podría tener cinco o seis metros de profundidad por tres metros de ancho». Entrevista del autor con Santiago Serrano en su estudio, Madrid, 30 de septiembre de 2010.

exaltación vital que le hubiera gustado prolongar y exprimir más, en la que disfrutó de una agradable vida familiar, señalada con el nacimiento de su primer hijo, Pablo.

Adolfo Estrada ofreció a Serrano la posibilidad de exponer con él en una importante galería de Buenos Aires, una invitación que finalmente no cuajó<sup>26</sup>. Sin embargo, pronto se le presentó la oportunidad de realizar una exposición en una lujosa tienda de decoración llamada *Snob*, perteneciente a unos amigos de Esmeralda y situada en una de las calles más prestigiosas de la capital, cerca del céntrico barrio de Recoleta. Uno de los mayores atractivos que brindaba Buenos Aires al joven pintor era la abundancia de material artístico que podía adquirir a bajo coste. Serrano hizo acopio de gran cantidad de acuarelas, acrílicos y papeles; compró tubos

por docenas y se encerró para hacer *pantones* y estudiar el color. Le gustaba observar y retener los matices de la atmósfera en el atardecer, hacia las seis de la tarde. Boulogne se asomaba al río, aunque estuviera lejos. El sol se ponía por la parte que daba a su taller, y a través de las cristalerías podía ver un crepúsculo de un rosa un poco sucio y terroso. La extrema sensibilidad hacia los cambios de luz y de color en la atmósfera se puede rastrear en muchas de las cartulinas de pequeño formato que realizó Santiago Serrano en los años setenta, especial-

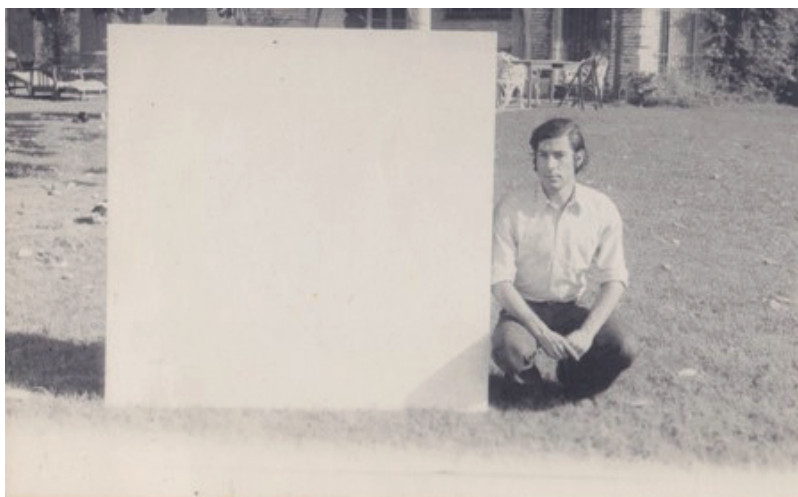


FIGURA 4. SANTIAGO SERRANO, JUNTO AL CUADRO BLANCO QUE PINTÓ PARA UNA COLECCIONISTA PARTICULAR. BUENOS AIRES, 1971  
Archivo de María Carballido.

mente en 1974 y 1975, algunas de las cuales fueron después trasladadas a soportes de mayores dimensiones: «Uno de los cuadros que pinté en Buenos Aires se llamaba *Buenos Aires 7:30*, porque reflejaba el estado del cielo a esa hora del atardecer, un cielo amarronado, violáceo, rosado, de un color extrañísimo»<sup>27</sup>.

De la exposición en *Snob*, inaugurada en la tarde del 19 de octubre de 1971, se editó un pequeño catálogo con un texto de presentación a cargo de Enrique Pezzoni (Buenos Aires, 1926–1989), quien atribuyó «libertad y autonomía» a los cuadros de Serrano, destacando su capacidad de introducirnos en otra realidad paralela a la del mundo circundante<sup>28</sup>. De los diminutos bocetos correspondientes a la estancia

26. Entre el 6 y el 23 de octubre de 1971, Estrada expuso su obra en la galería Bonino de Buenos Aires.

27. Entrevista del autor con Santiago Serrano en su estudio, Madrid, 30 de septiembre de 2010.

28. «Las telas de Serrano inauguran: abren el espacio del cuadro, la tierra prometida donde todo es nuevo, donde nada ha sido metamorfoseado, donde nada necesita el correlato del mundo exterior para justificarse. (...) La luz transita libre, confiada a sí misma, en las telas: se expande, se transforma, se profundiza, se superpone, se aposenta en napas sólidas y a la vez volátiles». PEZZONI, Enrique: *Santiago Serrano*, Buenos Aires, galería Snob, 1971; y *Santiago Serrano*, Barcelona, sala de Arte Ausias March, El Corte Inglés, 1973, s.p.

en Buenos Aires, plasmados en el *Cuaderno 1971-1973*, Serrano apenas llegó a materializar algunos en formatos grandes. Caso excepcional fue un encargo privado, consistente en una pintura de notable tamaño destinada a decorar el dormitorio de una coleccionista.

A través de Esmeralda, Serrano tenía acceso a un tipo de gente culta y adinerada, procedente de familias de terratenientes o financieros, con un gusto exquisito y buenas colecciones de arte en las que fácilmente podían hallarse cuadros de Monet, Modigliani, Rouault, Solana, etc. Serrano pintó un cuadro que podría medir 160 x 160 cm. y que iría colgado frente a los pies de una cama. Podemos hacernos una idea de sus dimensiones gracias a una fotografía en blanco y negro en la que Serrano posa junto al mismo (FIGURA 4). La intensa luz natural con que se tomó la foto, al incidir frontalmente en la obra, impide la correcta apreciación de una imagen que conforme al testimonio del artista era sumamente leve e inmaterial, y que según recuerda María Carballido, contenía la superposición de dos tipos de blanco<sup>29</sup>. La consecución de una pintura casi desprovista de materia, dotada de una extrema levedad, es uno de los empeños que refleja fielmente el *Cuaderno 1971-1973* a través de los diminutos bocetos que pueblan sus páginas. Una de las anotaciones, que glosa los bosquejos del último trimestre de 1972, no deja lugar a dudas: «Tratar de que la materia no existiera»<sup>30</sup>.

En varios cuadros y cartulinas de 1971 que empezó a preparar en Buenos Aires, el tratamiento de la superficie a la manera de una pared que cubre la totalidad del encuadre se impuso con radicalidad, con un carácter seco y absoluto que negaba cualquier atisbo decorativo o de búsqueda de belleza. Serrano sólo ha conservado en sus fondos unas pocas obras de este tipo; alguna de ellas, de composición muy similar a la de varias pinturas de Barnett Newman —*Be I* (1949) (de la cual Newman realizó otra versión en 1970), y *The Third* (1962)<sup>31</sup>— en cuya opacidad rebota la mirada del espectador.

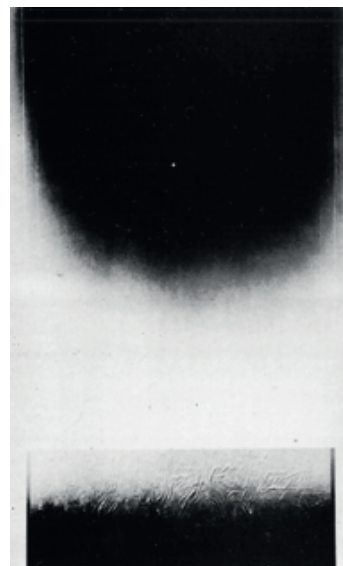


FIGURA 5. SIN TÍTULO, 1973  
Vinílico, acuarela y aerógrafo sobre  
tabla. 170 x 93 cm.  
Archivo del artista.

#### 4. PAISAJE SIMBIÓTICO/PAISAJE OSMÓTICO (1972-1975). EL PARANGÓN CON ROTHKO

El ascendiente de Rothko se tornó más claro en las obras expuestas en la galería Ovidio en octubre de 1973, identificables por unos patrones de composición que Serrano ya había ensayado en varias tablas de 1972 todavía bajo el título *Serie Amadís*. Uno de los esquemas de distribución espacial más repetidos consta de una

29. «Me gustó mucho, y qué pena no haber seguido con esa racha, porque creo que ese cuadro era de una belleza... era inmatérico (*sic*)». Entrevista del autor con Santiago Serrano en su estudio, Madrid, 30 de septiembre de 2010.

30. (ASS), SERRANO, Santiago: *Cuaderno 1971-1973*. Ejemplar original en poder del artista.

31. *Barnett Newman: a catalogue raisonné*, New York, The Barnett Newman Foundation; New Haven and London, Yale University Press, 2004. Números de catálogo 34 y 83 respectivamente.

extensión intermedia, vacía y de anchura variable, bajo la cual se asienta una masa densa, dotada a veces de una considerable carga de materia. Por encima del vacío intermedio gravita otra masa de menor consistencia que nos hace pensar, si recurrimos a similitudes con la fenomenología atmosférica, en un nubarrón o en una mancha ominosa que descendiera lentamente sobre la tierra. La tabla que Serrano envió a la Bienal de Baracaldo<sup>32</sup> de 1973 (FIGURA 5) —donde participó a propuesta del crítico de arte Santiago Amón— presenta esa triple compartimentación de arriba abajo: una masa gaseosa e ingrávada de impenetrable negrura, un espacio vacío y un rectángulo de materia arrugada y consistente; un tipo de distribución bidimensional que, al igual que algunas pinturas de Rothko, guarda una sorprendente similitud con determinados modelos de iconografía cosmogónica presentes en códices medievales,

como la imagen del primer día del Génesis recogida en el *Octateuco* bizantino (siglo XI), donde el autor se esforzó en hacer visibles los primeros momentos de la creación mediante una representación separada de sus componentes, repartidos en secciones horizontales sobre un plano que tiende a la verticalidad: el cielo que irradia la fuerza divina; la tierra y las tinieblas sobre el abismo<sup>33</sup>.

Tanto en la tabla para la Bienal de Baracaldo, como en las pinturas y acuarelas que integran la serie *Ovidio* (FIGURA 6), pervive el rescoldo o la huella esencial de un paisaje imaginario, si nos atenemos a lo que revelan las breves glosas del autor en el *Cuaderno 1971-1973*, hechas al pie de los diminutos bosquejos: «Serie Simbiosis y paisaje simbiótico. Ósmosis y paisaje osmótico»<sup>34</sup>. El segundo término, *ósmosis*, tomado de la biología celular y referente al paso de una solución de mayor concentración a otra de menor concentración a través de una membrana semipermeable, conocería un empleo más específico y profundo en la pintura de Santiago Serrano de 1976 y 1977.

A mi juicio, la manida vinculación de Santiago Serrano con Mark Rothko, en la que han incidido algunos comentaristas<sup>35</sup>, se justifica sólo en parte dado que se



FIGURA 6. SANTIAGO SERRANO DURANTE EL MONTAJE DE SU EXPOSICIÓN EN LA GALERÍA OVIDIO, 1973  
Archivo del artista.

32. *Catálogo de la 11 Muestra de Artes Plásticas*, Ayuntamiento de la Anteiglesia de Baracaldo, mayo-junio de 1973. La tabla de Santiago Serrano se encuentra reproducida en las páginas interiores.

33. Según ha señalado Vega Esquerri al indagar las raíces cosmogónicas y religiosas de la pintura de Rothko. Véase VEGA ESQUERRA, Amador: *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko. La vía estética de la emoción religiosa*. Madrid, Ediciones Siruela, 2010, pp. 80-82.

34. La noción de paisaje siguió latiendo en gran parte de la obra de Santiago Serrano hasta mediados de los años ochenta, e incluso más allá, hasta llegar al presente. Véase LOGROÑO, Miguel: «Santiago Serrano. Paisaje de la pintura», *Diario 16*, Madrid, 22 de mayo de 1981, p. 28. En sus cuadros y cartulinas de 1973, Serrano recurrió al aerógrafo y la acuarela para conferir una extraña ingravidez a las masas oscuras.

35. AGUIRRE, Juan Antonio: *op. cit.* p. 23; DEL CASTILLO, A.: «Santiago Serrano, en la sala de arte Ausias March», *Diario de Barcelona*, Barcelona, 18 de noviembre de 1973; MORENO GALVÁN, José María: «Santiago Serrano», *Triunfo*, Año XXVIII, n.º 576, Madrid, 13 de octubre de 1973, pp. 79-80; HERNANDO CARRASCO, Javier: «Expresionismo

circunscribe a unos cuantos rasgos únicamente detectables en determinados momentos de su trayectoria. Aparte de los ecos *rothkianos* ya indicados en las pinturas de 1972, hay otros que resuenan con mayor claridad en los cuadros y cartulinas de la serie Ovidio (1973), donde la composición, armada con dos o tres franjas que flotan una sobre otra, que parecen avanzar o retroceder según el grado de saturación que haya impuesto el pintor a la mancha, revela similitudes claras con la producción del pintor ruso-estadounidense en los años cincuenta y sesenta, aquellas pinturas que absorben al espectador hacia un espacio totalizador y unitario. Algunas acuarelas de 1972 se adscriben igualmente a ese tipo de configuración espacial, aunque carecen de las calidades esponjosas e ingrúvidas que revisten las manchas de color en las pinturas clásicas de Rothko. Al contrario, las imágenes de Serrano aparentan una mayor dureza y consistencia, siendo por otra parte evidente la distinta repercusión que sobre el espectador ejercen los formatos grandes y envolventes de Rothko, frente al tono íntimo de las pequeñas cartulinas o cuadros de mediano tamaño que en aquella época pintaba Santiago Serrano<sup>36</sup>.

Las tres exposiciones individuales de 1973, en las galerías Grosvenor (Madrid), Ovidio (Madrid), y Ausias March (Barcelona), significaron la confirmación de Santiago Serrano como una figura digna de atención y seguimiento en el panorama de la pintura española (FIGURA 7). A propósito de la individual en Ovidio, que inauguraba la andadura de esta galería madrileña donde expondrían muchos de los más representativos artistas españoles de los años setenta y ochenta, José María Moreno Galván escribió: «Santiago Serrano pertenece a esa casta de artistas que se atreven a situar a su arte —a su pintura, en este caso— en el último y radical estado problemático de su preocupación, sin conceder en ningún momento agarraderas piadosas para el espectador, sin transigir con ninguna retórica del pictoricismo. Pertenece,



FIGURA 7. SANTIAGO SERRANO EN LA INAUGURACIÓN DE SU EXPOSICIÓN INDIVIDUAL EN LA GALERÍA OVIDIO, 1973  
Archivo del artista.

cromático en España. La lección de Rothko», *Goya*, 184 (1985), pp. 227-238; CALVO SERRALLER, Francisco: «La densidad pictórica de Santiago Serrano», *El País*, Madrid, 15 de junio de 1985.

36. Más adecuado sería decir que la pintura de Serrano se impregnó, hasta cierto punto, de la concepción que de lo abstracto y del espacio interior del cuadro tenía Rothko. En su estudio sobre la influencia de Rothko en la abstracción española de los setenta y ochenta, Javier Hernando afirmaba que Serrano es «el más rothkiano de nuestros pintores», más que Fernando Lerín —en quien quizás también sería muy apreciable el ascendiente de Jules Olitski— y que otros que, como Miguel Ángel Campano o Pancho Ortuño, pudieron asimilar algunos aspectos de la obra de Rothko a través del ejemplo de José Guerrero. Véase: HERNANDO CARRASCO, Javier: *op. cit.* pp. 227-238.

pues, a esa casta de los artistas radicales, como lo fueron Mondrian, Malevich o, en nuestro tiempo, Rothko, pintor este último con el que lo unen afinidades algo más que fortuitas».<sup>37</sup>

En el texto del catálogo, Santiago Amón<sup>38</sup>, ferviente defensor en los años setenta del camino abierto por Rothko a otros pintores, declaraba que era «empresa en verdad difícil escribir sobre la obra de Santiago Serrano», y establecía un paralelismo entre su pintura y un texto literario desprovisto de adjetivos, verbos, adverbios y complementos circunstanciales, en el que la indicación de la realidad, inmediata y esencial, una vez excluida cualquier referencia al mundo de las apariencias, se fiaba únicamente a unos cuantos sustantivos entre los que prevalecían dos: extensión y duración<sup>39</sup>.

En lo que respecta al contenido y estructuración de sus imágenes pictóricas, Serrano estableció en su diario que el cuadro no debía comprimir ni aprisionar las formas, ya fuera en conceptos-definición o en límites físicos:

Que las formas se desparramen, no se pueden quedar ahí, tienen que desparramarse. (...) Trataría ahora de hacer una pintura que no tuviera que estar contenida dentro de un espacio, de manera que fuera ella misma espacio y que por lo tanto, aunque geométricamente tuviera límites, se derramara. Por espacio diría, también, marco, bastidor, cuadro<sup>40</sup>.

Serrano sólo trasladó algunas de sus numerosas cartulinas pequeñas de 1974 y 1975, principalmente las que se despegaban de residuos informalistas, a formatos mayores: cartulinas de 40 × 30 cm. o pinturas sobre lienzo o tabla que llevó en 1975 a la exposición colectiva «Reunión Plástica», presentada sucesivamente en el castillo de Peñíscola, el Corral de Comedias de Almagro y la galería Ovidio de Madrid<sup>41</sup>. El artista era consciente de que en el primer semestre de 1975 se estaban

37. MORENO GALVÁN, José María: *op. cit.* pp. 79–80. Moreno Galván puntualizó además que Santiago Serrano no era un geómetra, sino ante todo un pintor: «En la distribución espacialista de Serrano puede aparecer en más de un momento la proporción que los clásicos llamaban «áurea» o «divina». Me parece muy bien que Serrano ni la busque con deliberación ni la eluda con ensañamiento. (...) La geometría marcha por dentro de sus definiciones. La geometría, para decirlo orteguianamente, no forma parte del caudal de sus ideas, sino del de sus creencias». *Idem*.

38. Santiago Amón defendía con verdadero entusiasmo en la primera mitad de los setenta la inspiración que suponía Rothko para algunos pintores: «Muchas cosas nos han venido de la 'Meca del Arte neoyorkina', pero ninguna, desde luego, tan universal y tan dotada de venturosa actualidad, pese al tiempo transcurrido, como el arte alertador de Rothko. (...) ¿Quién señala el norte o la meta de inclinación de esta nueva visión o revisión del arte de pintar? РОТКО. Fuera ya de tiempo la proclama sistemática de la improvisación y de rutina, son no pocos los pintores españoles que centran en Rothko sus atenciones, y no con ánimo emulador y por la vía del plagio, sino puestos sus cuidados en la nueva mirada que Rothko regaló al universo...» AMÓN, Santiago: «Atención al abstraccionismo», *Gazeta del Arte*, Madrid, 28 de diciembre de 1975, p. 3. Amón escribió este combativo artículo en contestación a otro que apenas un mes antes había publicado en la misma revista José María Carrascal —entonces corresponsal en Nueva York— bajo el título «Atención al neorrealismo».

39. AMÓN, Santiago: «La síntesis suprema de Santiago Serrano», *Santiago Serrano*, Madrid, galería Ovidio, 1973; y *Santiago Serrano*, Barcelona, sala de arte Ausias March, El Corte Inglés, 1973, s.p.

40. (ASS), SERRANO, Santiago: «Notas» (1973–1994), 2 de diciembre de 1973.

41. En 1975, Serrano expuso una selección de sus obras junto con un grupo de artistas a quienes principalmente unía la amistad: Miguel Navarro, José María Fibla, Jaume Genovart, Peiró Coronado y la artesana de tapices Alicia. De hecho, entre las obras de todos ellos podían observarse más disparidades conceptuales y estilísticas que coincidencias. Todos habían pasado por 'Tres Teresas', residencia de Fibla en Benicarló, a pocos kilómetros de Peñíscola,

produciendo cambios muy significativos en su obra, relativos no sólo al esqueleto compositivo y a la factura superficial, sino sobre todo a un nuevo estado anímico y espiritual que las imágenes traslucían, con un manejo de la brocha más libre y directo y una progresiva lateralización y orientación vertical de las formas: «De una composición rígida: calmosa y horizontal, o mejor, perpendicular, he pasado a una cierta descomposición de esas estructuras. Todo esto, que quizás haya sido una exigencia anímica, ha hecho que la pintura cambie casi de un modo *moral*»<sup>42</sup>. El giro entrañaba además otro tipo de acercamiento al cuadro, en el que el espectador no se limitara a ser sujeto pasivo y absorbente de la imagen; antes bien, jugara a completarla mentalmente con las sensaciones y pensamientos que ésta suscitara en él, proyectándose sobre la pintura como lo haría sobre un misterioso espejo<sup>43</sup>.

A partir de 1975 los formatos que maneja Serrano van creciendo cada vez más; las telas de 150 × 100 cm. ó 225 × 150 cm. abrirán paso en el período de 1976 a 1979 a una mayor expansión de las superficies, articuladas con relativa frecuencia en dípticos o polípticos. En la segunda mitad de los setenta Serrano acomete las pinturas de mayores dimensiones de toda su carrera —el *Tríptico Propac* (1976) alcanza los cuatro metros y medio de largo— si bien en los años noventa, y esporádicamente en la primera década del siglo XXI —véase el *Gran Silenciarío* (2007)<sup>44</sup>—, volverá a trabajar sobre soportes de gran envergadura. Varias pinturas de formato vertical de 1975, que enfrentan al espectador a un velo monocromo recamado de pinceladas breves y oblicuas, constituyen el prelude de la obra pictórica de 1976.

## 5. PROPAC, 1976: SECAR EL ESPACIO

1976 es un año clave en la trayectoria de Santiago Serrano, por cuanto representa un estado de madurez, un punto de llegada tras la actividad de los dos años anteriores y a la vez un punto de partida para la producción pictórica que va a ejecutar hasta finales de la década. En 1976 realizó una de las pinturas más emblemáticas de toda su carrera, el *Tríptico*

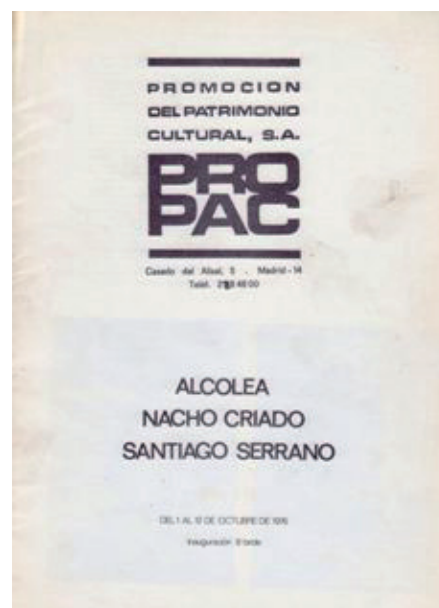


FIGURA 8. PORTADA DEL CATÁLOGO, EXPOSICIÓN «ALCOLEA, NACHO CRIADO, SANTIAGO SERRANO» EN LA SALA PROPAC, 1976.

cuyo castillo se les antojó un atractivo e inusual escenario donde realizar un proyecto común en el que convivieran la pintura, los tapices y la música; una muestra cuya única pretensión sería la de brindar un puro disfrute visual y estético a un público distinto del que habitualmente visitaba las galerías de arte. «Reunión Plástica» fue el nombre que dieron a esta experiencia, presentada en el transcurso del año en el castillo de Peñíscola —agosto—, la galería Fúcares —en el contexto del Corral de Comedias de Almagro, en septiembre— y la galería Ovidio de Madrid —octubre. Véase «Experiencias populares», *Informaciones de las Artes y las Letras*, Madrid, 23 de octubre de 1975, p. 10.

42. (ASS), SERRANO, Santiago: «Notas» (1973-1994), 5 de julio de 1975.

43. «El espectador que no espere del cuadro nada que sea ajeno a su ser físico. El cuadro es un agente receptor —incluso podría ser un refugio o una antesala— y como tal está esperando, si cabe, vacío, a que se ‘escudriñe en monólogo directo’ con él. El espectador no puede exigirle sino por el contrario darle lo que pueda pescar en su soliloquio por los espacios de la obra». (ASS), SERRANO, Santiago: «Notas» (1973-1994), 12 de octubre de 1975.

44. *Santiago Serrano. Silenciarío*, Castellón, Fundación Caja Castellón-Bancaja, 2007.

*Propac*, que formó parte de una curiosa exposición colectiva celebrada en la madrileña sala Propac —Promoción del Patrimonio Cultural, SA<sup>45</sup>— junto con otras dos obras de Carlos Alcolea y Nacho Criado; una muestra que para una parte de la historiografía y de la crítica ha quedado como uno de los hitos más representativos de lo que fue el arte español en los años setenta del siglo XX<sup>46</sup> (FIGURA 8).

Al evocar aquella década, Santiago Serrano no duda en destacar la asiduidad con que él y varios de sus compañeros de generación —principalmente Carlos Alcolea y Nacho Criado— se visitaban e intercambiaban impresiones, opinaban sobre sus respectivos trabajos en marcha y se aportaban ideas y valoraciones mutuamente con espontaneidad y frescura<sup>47</sup>. Nacida del frecuente trato que durante aquella época mantenían los tres artistas, la colectiva de la sala Propac en 1976 fue la única exposición «de grupo» en la que Serrano reconoce haber participado en toda su vida<sup>48</sup>. Ese mismo año, el crítico de arte Eduardo Alaminos escribe el primer comentario minucioso sobre la trayectoria del artista; un análisis que aporta una observación detenida de los rasgos y esquemas formales de la pintura de Serrano, describiendo cómo éstos se habían transformado paulatinamente desde 1970<sup>49</sup>.

A finales de 1975, Serrano había declarado en su diario la voluntad de desarrollar una pintura bajo el lema de «La no evocación. Lo no narrativo»<sup>50</sup>, aún siendo consciente del riesgo de caer en una suerte de «anti-pintura»:

45. Propac (Promoción del Patrimonio Cultural, SA), ubicada en la calle Casado de Alisal, 5 —entre el Museo del Prado y el Parque del Retiro— era una galería que aparte de organizar exposiciones de arte ofrecía servicios de compraventa, tasación, autenticación y restauración de pinturas, alquiler de obras de arte y organización de círculos y conferencias, tal y como rezan los anuncios publicitarios insertados en la prensa española de los setenta.

46. Especialmente convencido de ello está Mariano Navarro: «Nos conocíamos desde antes, pero la primera de las estáticas convulsiones que la pintura de Santiago Serrano habría de producirme, en las casi tres décadas que hemos atravesado juntos, fue en el otoño de 1976 cuando participó en una exposición colectiva, que supimos entonces, y hoy tenemos la más absoluta certeza, de que era trascendente para el sentido de una época, me refiero a Alcolea, Nacho Criado y Santiago Serrano, que tuvo lugar en la sala PROPAC, Promoción del Patrimonio Cultural SA». NAVARRO, Mariano: «Egam cumple 35 años / Santiago Serrano. De los nombres del cuadro», *Siete lustros de la galería Egam*, Madrid, Egam, 2004, pp. 23–25.

47. El grupo de amigos —o «la panda», tal y como lo denomina coloquialmente Serrano y como aparece reiteradas veces en sus dietarios de aquella época—, estaba compuesto por Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, Carlos Alcolea, Baldomero Concejo, Nacho Criado y su esposa Isabel Malpica, Juan Hidalgo, Santiago Serrano y María Carballido. Javier Utray, que vivía cerca de Alcolea, no frecuentaba tanto estas tertulias y tuvo menos relación con Santiago Serrano. En algún momento se unieron al grupo el crítico Eduardo Alaminos y su esposa Ana. Serrano puso a disposición de Juan Hidalgo y Nacho Criado su estudio de la calle Roma para que ambos realizaran algunos de sus videos-performance, y ejerció de reportero visual del proceso de puesta en escena y grabación.

48. No obstante, la consideración de esta muestra de la sala Propac como un trabajo «de grupo» no deja de resultar problemática, máxime cuando las tres obras que la componían evidenciaban notorias diferencias en cuanto al estilo y al mundo personal que en ellas se cifraba. La exposición constaba de un núcleo de tres obras, una por cada artista participante: *Schreber also escribe* (Carlos Alcolea), *Vertebr/Andalus* (Nacho Criado), y *Tríptico* (Santiago Serrano), más una serie de documentos: por parte de Alcolea, fotografías de Nueva York y de obras de Beuys en la René Block Gallery; Criado incluyó fotos de acciones y un esquema de *Vertebr/Andalus* compuesto de fotografías del campo andaluz; Serrano, una reproducción a gran tamaño de una de las páginas del *Cuaderno 1971–1973*. La colectiva que se celebró en 1977 en la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, coordinada por el crítico Mariano Navarro, profundizaba en el planteamiento de Propac y ampliaba la selección de artistas participantes —Eva Lootz, Miguel Navarro, Juan Navarro Baldeweg, Javier Utray, Isidoro Valcárcel Medina—, entre los que volvían a figurar Santiago Serrano, Carlos Alcolea y Nacho Criado; los dos primeros, con las mismas pinturas que habían llevado a la sala de Propac un año antes. Véase NAVARRO, Mariano: «Los setenta de Nacho Criado», *Artecontexto*, 34–35 (2012), pp. 121–129.

49. ALAMINOS, Eduardo: «Santiago Serrano: Del cuadro a la superficie», *Artes Plásticas*, Barcelona, diciembre de 1976, n.º 13, pp. 83–87.

50. (ASS), SERRANO, Santiago: «Notas» (1973–1994), diciembre de 1975.



La manifestación o el mensaje inmediato de la obra de arte en plan narrativo no me interesa (...), en tanto lo que de misterio puede tener queda sacrificado en aras de la inmediata captación. Es así que me planteo una pintura exenta de armas narrativas o incluso evocativas. La no evocación quizás en una obra de arte sea «de entrada» una utopía, pero al referirme a *no evocación* quisiera decir, más que caer en lo imposible o en el absurdo, dejar atrás lo *inmediatamente evocador* y de esta manera conseguir mediante el ejercicio plástico PINTAR una nueva realidad plástica. Tampoco huyo absolutamente de la no evocación, quiero decir, que el hecho de que por la textura, las dimensiones posiblemente del espacio, el color, etc., pueda haber referencias hacia cosas concretas, no por eso voy a huir de tales sustancialidades, pero tampoco las voy a admitir como tales, porque el propósito, en definitiva, sería el contrario. La búsqueda de esa realidad no me obligaría —de momento— a buscar una plasticidad a nivel de superficie pictórica, sino a precipitar más los medios —todos los míos— y acercarme al filo incluso de lo absurdo, lo *anti*. El color está formando en este momento una alianza con esa realidad; el tratar de conseguir, única y exclusivamente, grises ópticos, me lleva ya a una *ficción pictórica*, a una sensación misteriosa del color, que según el tratamiento hace por sí mismo un mundo aparente de ensoñación y de mística<sup>51</sup> (FIGURA 9).

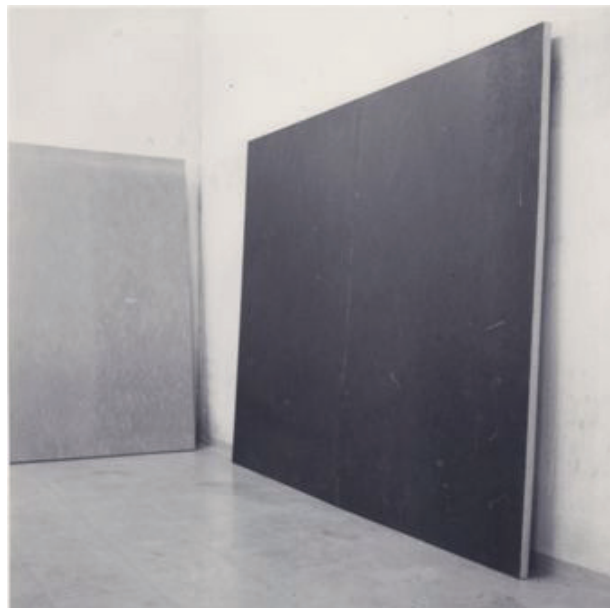


FIGURA 9.  
DETALLE DEL TALLER DE SANTIAGO SERRANO EN 1976-1977  
Archivo del artista.

Serrano bautiza el nuevo concepto espacial que sustentará su pintura con el lema «Secar el espacio», que unirá a otro concepto, «ósmosis», procedente de la biología celular, que tres años antes ya había utilizado para nombrar una serie de cuadros abocetados en el *Cuaderno 1971-1973*. Metafóricamente, la pintura reproduciría la ósmosis que constantemente se produce en nuestro interior a un nivel celular; un proceso necesario para mantener nuestro organismo en constante equilibrio. La idea y sensación de secar el espacio —«¿Es esto una idea descabellada?»<sup>52</sup>— llevaría a Serrano a eliminar cualquier elemento que pudiera ser vehículo de indicios naturalistas<sup>53</sup>, precisando aún más el significado de tan peregrina intuición:

51. *Idem*. La elipsis, o la total omisión de las evocaciones naturalistas o literarias, era un trayecto árido y duro que Serrano había emprendido años atrás, tal y como había observado el crítico Santiago Amón en su comentario sobre la obra expuesta en la galería Ovidio en 1973. «Santiago Serrano ha llevado la realidad al límite último de la evocación. Un grado más acá, y nos sería factible la sumaria inserción de una anécdota; un grado más allá, y todo pararía en disolución sin memoria posible». AMÓN, Santiago: *op. cit.*

52. (ASS), SERRANO, Santiago: «Notas» (1973-1994), 19 de enero de 1976.

53. «Una sensación, secar el espacio. ¿Parar el tiempo? ¿Existe el espacio húmedo, frío, seco, empapado, oloroso, ruidoso, gris, anaranjado, violáceo o blanco? (...) Con todo lo anteriormente dicho no excluyo nada, pero tampoco quiero para mi obra alientos sobradamente naturalistas y de otras especies; no me interesa el bello color

Las formas integradas en el espacio todo, los espacios con los espacios, diferenciados, sí, pero hermanados, integrados. (...) El espacio atraería hacia sí, envolvería, traspasaría como un problema osmótico. De otra manera, un espacio no excluiría a otro espacio sino que lo acogería, lo arroparía y le daría toda su inmensidad para, sin perder todas sus características particulares, convertirse en uno<sup>54</sup>.



FIGURA 10.- FOTOGRAFÍA DEL TRÍPTICO EN EL TALLER DE SANTIAGO SERRANO, 1976  
Archivo del artista.

## 6. EL TRÍPTICO<sup>55</sup>

En esta pintura de gran formato, cuya génesis menciona el pintor en su diario, se condensa inmejorablemente la práctica pictórica de Santiago Serrano durante 1976<sup>56</sup>. Mediante un tratamiento basado en pinceladas cortas y verticales, grises ópticos, alternancia de juegos monocromáticos y rozaduras de pincel duro que más que manchar el lienzo depositan levemente su carga, Serrano buscó plasmar una «realidad elemental»<sup>57</sup>; pintar un cuadro que ante todo mos-

trara su propia piel y no descubriera nada más allá de la inmediata realidad de su superficie (FIGURA 10). Al no existir en la pintura otros datos distintos a los de su propia epidermis, el cuadro se constituye en «un objeto adimensional, no concéntrico, dispersivo»<sup>58</sup> que fuerza al espectador a buscar referencias y asideros familiares en el exterior de su perímetro.

Serrano apuntó lo indefinible del «motivo» o asunto de la pintura, que llegaba a convertirse en un puro hábito:

---

de la paja a la luz de la luna, ni la repercusión del trino del gorrión ni el canto del grillo, ni la cegadora semblanza del crepúsculo, por ejemplo». (ASS, SERRANO, Santiago: «Notas» (1973–1994), diciembre de 1975.

54. (ASS, SERRANO, Santiago: «Notas» (1973–1994), 22 de enero de 1976. Este concepto espacial llevaba aparejada una particular consideración del factor tiempo, de modo que la imagen pictórica debía reflejar un peculiar estado de intemporalidad, sugerido por términos como: «parar el tiempo», «fuera del tiempo», «fuera del tiempo del tiempo», «extraído del tiempo» o «La solidificación del tiempo». (ASS, SERRANO, Santiago: «Notas» (1973–1994), 3 de junio de 1976.

55. Esta obra ingresó en la colección del MNCARS en marzo de 2001.

56. «Comencé hace tres semanas un tríptico de 225 x 450 cm. Lo que decía el tres de junio lo estoy materializando en él; quizás el problema de las medidas, cuadro metros y medio, suponga un esfuerzo más en todos los sentidos, pero lo que veo más es la terrible importancia que tiene el ejercicio pictórico sin trucos». (ASS, SERRANO, Santiago: «Notas» (1973–1994), 25 de junio de 1976.

57. (ASS, SERRANO, Santiago: «Notas» (1973–1994), 4 de julio de 1976.

58. *Idem*.

Quiero hacer una pintura dispersiva donde la dimensión de la obra —superficie— se salga de la medida de la visión cotidiana. (...) Que el «motivo» no pueda encerrarse en la obra, que «eso» se escape, no pueda estar comprimido, buscar el «aliento» que no pueda ser «encerrado» en un lienzo<sup>59</sup>.

La materialidad de la obra era el fruto de un proceso netamente acumulativo en el que se ponían en juego la textura de la tela, la imprimación y el óleo (pigmento y aceite)<sup>60</sup>; un procedimiento sedimentario y metódico por el cual se concentraba el pintor únicamente en el acto de pintar, situado en posición frontal ante el lienzo; una colocación que no era fortuita, sino «consecuencia de una situación ante la vida»<sup>61</sup>, y que por lo tanto obedecía a una determinada actitud.

Serrano concibió el color-luz como objeto de una investigación y búsqueda, un «elemento irreal y huidizo» como «el sol a través del humo» o un «baño de grises ópticos»<sup>62</sup>. La pintura adquiere la condición de un maquillaje que crece mediante la lenta y meticulosa superposición de estratos de distintas densidades, con pinceladas pequeñas y reiteradas que hacen de la superficie un campo aglomerado y compacto:

El resultado final era la acumulación de capas de pintura, estratos, etapas, por un proceso gestual de afirmación, (...) por la reiterada labor consciente, concentrada y ejercida de la voluntad-poder<sup>63</sup> para dejar unas capas sucesivas de máscaras, formando en su proceso la máscara final<sup>64</sup>.

59. *Idem*. Estas reflexiones reanudan y perfeccionan aquellas que el pintor se había hecho en 1973, aludiendo a la voluntad de que las formas no quedaran encerradas ni comprimidas en el encuadre, expandiéndose libremente.

60. Serrano escribió una concisa descripción de los elementos materiales del *Tríptico*, que había pintado sobre tela de algodón: «He pintado anteriormente sobre soportes distintos, madera, papel y tela de lino; la utilización de la tela de algodón vendría dada por la economía, por su calidad a la hora de imprimirla. La tela de algodón da un carácter menos duro a la pintura, su superficie es más regular y tiene una flexibilidad distinta a las otras telas, como son el cáñamo y el lino. La imprimación de este soporte sería una preparación de sulfato de cal y óxido de zinc; esta preparación, aparte de ser absorbente, forma una pequeña granulosidad (*sic*) idónea para que no existan brillos excesivos». (ASS), SERRANO, Santiago: «Notas» (1973-1994), 10 de diciembre de 1976.

61. (ASS), SERRANO, Santiago: «Notas» (1973-1994), 1976.

62. *Idem*.

63. Acerca de esta idea, Serrano insiste: «Ante una mancha, ante una superficie, ante un gesto, ante un toque, ante un color. La fuerza, el poder de ejercer la voluntad reiterada, la capacidad de transformar, la autonomía de la voluntad. Voluntad y poder. Despertar de la conciencia. Conciencia del acto. Actuación volitiva». *Idem*.

64. (ASS), SERRANO, Santiago: «Notas» (1973-1994), diciembre de 1976. El pintor resumió magníficamente el sentido de su trabajo pictórico de 1976 y 1977 en un párrafo que, con pequeñas modificaciones, insertaría Juan Antonio Aguirre en su texto de presentación para el catálogo de la exposición individual de Serrano en el Museo Español de Arte Contemporáneo (1981): «La pintura enmascara el cuadro. La pintura maquilla el cuadro, lo utiliza y lo hace espejo de ella misma. Este maquillaje es depositado lentamente y con precisión, se reparte por el cuadro con mayor o menor difusión. Aquí la pintura (el camuflaje, el maquillaje) se va depositando, almacenando con economía, con orden, lenta y osmóticamente, hasta formar un estrato, un nivel con una densidad determinada, que sumado consecutivamente a otro proceso osmótico/pictórico hará en definitiva formar una máscara. El cuadro se oculta a sí mismo, se mimetiza, se integra, se define, finge ser, aparenta. La ósmosis color-materia baña el cuadro, se deposita sobre él. El color no define nada ni se define a sí mismo, es materia. El color-materia no evoca, no relata; especifica». (ASS), SERRANO, Santiago: «Notas» (1973-1994), 26 de julio de 1977. En el encabezamiento del manuscrito, Serrano escribió, con subrayado: «Escrito para la revista DATA».



FIGURA 11. INAUGURACIÓN DE LA EXPOSICIÓN «SANTIAGO SERRANO» EN LA GALERÍA AELE, 1977.

De derecha a izquierda: Santiago Serrano, José Luis Fajardo, Javier Utray, Mariano Navarro, Carmen Waugh —directora de la galería en aquel momento—, Nacho Criado y Chema Cobo. Archivo del artista.

## 7. SISTEMA DEL NO COLOR O COLOR ANTISISTEMA

A finales de abril de 1977, Santiago Serrano presentó una decena de cuadros en una exposición individual en la galería Aele (Madrid): cinco de  $150 \times 100$  cm., tres de  $225 \times 150$  cm., y dos dípticos de  $225 \times 300$  cm. y  $150 \times 200$  cm.<sup>65</sup> (FIGURA 11). El conjunto reflejaba la búsqueda de una proporcionalidad y armonía en los tamaños mediante agrupaciones de soportes con medidas iguales, y ofrecía la lectura unitaria de un trabajo realizado sin solución de continuidad, dotado de un tratamiento pictórico similar en todas las piezas del discurso. A la vista de la exposición, Santiago Amón creía que sólo aparentemente podía asociarse la obra

de Serrano a las corrientes del *neo-abstraccionismo* impulsadas en Francia por el crítico Marcelin Pleynet y a las propuestas teóricas de los pintores vinculados a Supports/Surfaces y a la revista *Peinture*, como Louis Cane o Marc Devade<sup>66</sup> (FIGURA 12).

No obstante, parece ineludible confrontar la pintura de Santiago Serrano en los setenta con la producción de los integrantes de Supports/Surfaces, quienes propusieron una suerte de reinención de la pintura, una crítica y desmenuzamiento sistemático de los elementos e ingredientes de este arte, junto con una reivindicación del gusto por el acto de pintar, en cuya base práctica se evidenciaba la influencia de la abstracción norteamericana de los años cincuenta y sesenta. Con posiciones que variaban según la individualidad de cada miembro —Arnal, Bioulès, Cane, Devade, Dezeuze, Dolla, Grand, Pagès, Pincemin, Saytour, Valensi, Viallat—, Supports/Surfaces impulsó entre 1970 y 1972<sup>67</sup> un análisis de las entrañas de la pintura desde una

65. Coincidiendo con la exposición individual de Santiago Serrano en la galería Aele (Madrid), inaugurada a finales de abril de 1977, se abría en el Palacio de Cristal del madrileño Parque del Retiro la exposición colectiva «En la pintura», en la que participaban varios de los artistas integrantes del grupo de *Trama* —José Manuel Broto, Gonzalo Tena, Javier Rubio, Xavier Grau—, más otros que, no perteneciendo al grupo aragonés, habían sido invitados en aquella ocasión — Pancho Ortuño, Carlos León y Gerardo Delgado. Asimismo, por aquellas mismas fechas se presentaba una exposición individual de Pancho Ortuño en la galería Juana Mordó y otra de Gonzalo Tena en la galería Buades.

66. AMÓN, Santiago: «Santiago Serrano», *El País*, Madrid, 7 de abril de 1977, p. 17.

67. La denominación Supports/Surfaces data de 1970; fue propuesta por Vincent Bioulès como título de una exposición colectiva en el ARC de París, que convocaba a Dezeuze, Saytour, Valensi, Viallat, Devade y a él mismo. 1971 fue el año de apogeo de Supports/Surfaces —con dos grandes exposiciones, en la Cité Universitaire de París y en el Théâtre municipal de Niza—, a la vez que el año de su fragmentación. Aquel año, Cane, Devade, Dezeuze y Bioulès lanzaron la revista *Peinture, cahiers théoriques*, que apareció como una emanación de *Tel quel* en el campo de las artes plásticas y que se haría eco de las polémicas en torno al grupo. Dos exposiciones aún tuvieron lugar en

óptica materialista-marxista cargada de implicaciones políticas, a la que se adhirieron más tarde los pintores españoles que fundaron el grupo de Trama (1973-1978): José Manuel Broto, Javier Rubio, Gonzalo Tena y Xavier Grau<sup>68</sup>.

Entre 1978 y 1980, cuando los integrantes de Trama se alejaban de la práctica pictórica o tomaban cada uno por su lado otras direcciones completamente distintas, Serrano todavía continuó enfrascado en un trabajo pictórico dotado de un altísimo y radical grado de abstracción, que Juan Antonio Aguirre encuadraría bajo el lema «pintar la pintura». El crítico de arte Francisco Rivas, en su reseña crítica a la segunda exposición individual de Serrano en la galería Aele (1979), advirtió esta particular y rigurosa persistencia del artista en el camino que se había trazado desde el mismo inicio de aquella década: «Cuando gran parte de los que en años pasados se embarcaron en la ortodoxia de la pintura-pintura están dando marcha atrás, él sigue, dale que dale, se diría que más ortodoxo que nunca»<sup>69</sup>.

Cierto es que Santiago Serrano conocía bien durante los setenta la obra pictórica y teórica del grupo Supports/Surfaces<sup>70</sup>; aunque desde luego, en su primer viaje a París (1968) no accedió todavía a ningún tipo de información sobre las actividades de quienes lo integrarían. Aquel discurso ideológico derivado del materialismo histórico, el freudomarxismo y el maóismo, que envolvía la pintura del grupo francés y de su correlato español, Trama, no interesó demasiado a Serrano ni fue acicate de su trabajo pictórico, a pesar de que algunos de los textos críticos que en los setenta se escribieron sobre su pintura, concretamente los debidos a Eduardo Alaminos, analizaban su obra desde un enfoque materialista que establecía la condición



FIGURA 12. DETALLE DE LA EXPOSICIÓN INDIVIDUAL DE SANTIAGO SERRANO EN LA GALERÍA AELE, 1977. Archivo del artista.

1972 bajo la etiqueta de Supports/Surfaces, en Estrasburgo y en Montpellier. Véase TOMA, Kathy y SEMIN, Didier: «Cronología (1968-1977)», en *Los años Supports Surfaces en las colecciones del Centre Georges Pompidou* (catálogo de la exposición), París, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne / Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 1998, pp. 153-178.

68. Trama no era un colectivo exclusivo de pintores y de pintura, sino que había nacido, en palabras de Javier Lacruz, como «un grupo de intervención simultánea en varios campos de la acción revolucionaria (política, pintura, crítica, ensayo, poesía, literatura, psicoanálisis, pensamiento...) que se adhiere al novedoso discurso francés; el mismo que ampara al grupo Supports/Surfaces formado por Cane, Devade, Dezeuze, Viallat, etc., cuyo trabajo se basa en el análisis de los aspectos materiales del cuadro: el soporte y la superficie (la tela y el bastidor). Fuentes teóricas comunes, pero prácticas absolutamente dispares, dada la deconstrucción de los componentes del cuadro de unos y la defensa a ultranza de su integridad por otros. Es decir, de la pintura en su valor tautológico: la pintura-pintura». Véase la página web del psiquiatra, psicoanalista, coleccionista y estudioso de arte Javier Lacruz Navas, [www.javier-lacruz.es](http://www.javier-lacruz.es); asimismo, su libro *El grupo de Trama* (2 vol.). Zaragoza, Mira editores, 2002-2003.

69. RIVAS, Francisco: «Santiago Serrano», *El País*, Madrid, 17 de mayo de 1979.

70. Serrano conserva algún ejemplar de la revista *Peinture. Cahiers Théoriques* de aquella época.

funcional de la producción pictórica como parte integrante de un complejo engranaje socioeconómico<sup>71</sup>.

Más que las coincidencias formales que fácilmente pueden apreciarse entre algunas obras de Santiago Serrano —no sólo de los setenta, sino también posteriores— y obras pertenecientes a pintores que formaron parte de *Supports/Surfaces* —como Vincent Bioulès, Louis Cane y Marc Devade—, interesaría reconocer una afinidad esencial entre el afán que caracteriza al grupo francés por analizar y desmontar los elementos constitutivos de la pintura, y el empeño que Serrano manifiesta en los setenta por emprender su particular estudio y análisis de cada uno de los elementos materiales que componen este arte — visible en el esbozo de una teoría de la pintura que registró en su diario «Notas»<sup>72</sup>. Algunas de las ideas sobre la pintura tal y como la entendía *Supports/Surfaces*, reunidas por Claude Viallat a finales de los sesenta<sup>73</sup>, serían equiparables a los principios teórico-prácticos que orientaban el trabajo de Santiago Serrano, tales como el enfoque de la pintura como una especie de topología y topografía; el análisis concienzudo de los materiales empleados, con el fin de que la imagen resultante se subordine al trabajo sobre el material y no al revés — lo cual coincide con una de las afirmaciones más reiteradas de Serrano: «La materia te define»; el desmenuzamiento de los componentes tradicionales de la pintura y el trabajo específico sobre cada elemento por separado.

También le acercaría en cierta medida a la concepción que de la pintura tenía *Supports/Surfaces* el empeño, aún más difícil y problemático, de alejarse radicalmente de cualquier vestigio narrativo o evocativo. De acuerdo con esta pretensión, el objeto de la pintura debía ser la propia pintura, y los cuadros expuestos sólo estarían referidos a ellos mismos, sin apelar a nada «exterior» como la personalidad del artista, su biografía o la tradición — la historia del arte. En el cumplimiento de tales propósitos, sin embargo, Serrano debió de hallar mucha mayor inspiración y mejores referencias en Rothko, en otras figuras de la abstracción norteamericana, como Barnett Newman o Richard Diebenkorn, y en la técnica de otros maestros más lejanos en el tiempo como Bonnard, Velázquez y Tiziano.

Las semejanzas de estrategia formal que pueden observarse entre obras concretas de Serrano y obras de artistas como Vincent Bioulès o Louis Cane, no son tan definitorias ni tan fundamentales como para afirmar que Santiago Serrano siguiera de cerca los pasos de aquellos pintores franceses. De hecho, en sus diarios no existe referencia alguna a *Supports/Surfaces*, excepto cuando menciona el hecho de que algunos críticos han relacionado tardíamente su trabajo con aquellos artistas a raíz de su exposición individual en la galería Aele en 1977<sup>74</sup>. En cambio, Serrano se tomó la molestia de reproducir a mano en su diario un texto de 1973 del pintor Claudio Verna<sup>75</sup>, uno de los artistas que, junto con Carmen Gloria Morales

71. ALAMINOS, Eduardo: «En los espacios de la pintura», *Santiago Serrano: 1977*, Madrid, galería Aele, 1977, s.p.

72. (ASS), SERRANO, Santiago: «Notas», 1973–1994, septiembre de 1976.

73. Véase SEMIN, D.: «El caldero», en *Los años Supports Surfaces en las colecciones del Centre Georges Pompidou* (catálogo de la exposición), París, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne / Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 1998, pp. 17–21.

74. (ASS), SERRANO, Santiago: «Notas» (1973–1994), 15 de mayo de 1977.

75. Verna (Guardiagrele —Chieti—, 1937) proponía una definición del arte pictórico con la que Serrano debió de

—amiga de Serrano—, Claudio Olivieri, Gianfranco Zappettini, Pino Pinelli, etc., protagonizó la abstracción italiana de los setenta<sup>76</sup>. Es bastante probable que Serrano prestara incluso más atención a lo que ocurría en Italia que a lo que sucedía en Francia, dado que durante aquella década estuvo suscrito a la editorial italiana *Giancarlo Politi editore*, por cuyo directorio había localizado y conocido a Carmen Gloria Morales<sup>77</sup>. De hecho, Serrano cuenta en su fondo bibliográfico personal con varias publicaciones en cuya primera página firmó y anotó el lugar y la fecha de su adquisición —«Milán, julio de 1977»—: catálogos de exposiciones individuales de Carmen Gloria Morales, Noël Dolla —artista que participó en *Supports/Surfaces*—, Claudio Verna, y de algunas colectivas italianas como «La contraddizione del segno»<sup>78</sup>.

En 1978 Serrano realizó una de las obras estelares de su producción, el díptico *La bisagra*, perteneciente hoy en día a la colección Helga de Alvear, así como un conjunto de acuarelas sobre cartulinas, algunas de ellas trípticos, agrupadas en bellísimas y pulcras series: *De la luz*, *Del gris y el amarillo* y *Serie abierta*. Serrano pretendía ir más allá en su empeño de modificar la percepción del espectador y de alterar los fundamentos cromáticos de la pintura tradicional, a través de conceptos tales como «sistema del no color», «color antisistema», «color como no prejuicio» o «color no percibido». Comentando un cuadro que había pintado en 1977, con relación a otro sobre el que estaba trabajando en 1978, el artista manifestó su interés en plasmar una incesante y sutil interpenetración entre los elementos constitutivos de la pintura, una suerte de ósmosis entre las diversas imprimaciones, toques de pincel, capas de pintura y franjas verticales que articulaban la imagen:

---

identificarse plenamente, hasta el punto de traducirla al español en una cuartilla: «Abordar la pintura hoy significa, antes de nada, liberarla de sus atributos 'tradicionales', a saber, las significaciones simbólicas, autobiográficas, literarias y metafóricas. Eso significa reinventarla, objetivarla, alejarla de sí (...)». Texto manuscrito de Santiago Serrano en una cuartilla suelta, sin fecha, anexa a su diario *Notas* (1973-1994), ASS. El texto original de Claudio Verna en italiano puede consultarse en CERRITELLI, C.: *Il Corpo della pittura. Critici e nuovi pittori in Italia 1972-1976*. Torino, Martano Editore, 1985, pp. 100-102.

76. Véase *Pittura 70. Pittura Pittura e Astrazione Analitica* (catálogo de la exposición), Milán, Fondazione Zappettini, 2004.

77. Serrano recuerda bien que se encontró por primera vez con Carmen Gloria Morales en el mismo viaje a Italia en que conoció a Juan Hidalgo, miembro del grupo Zaj. Esto sucedió necesariamente en 1974 o 1975, dado que en 1976 ya hay constancia, gracias a los dietarios del artista, de la relación de amistad que hubo entre Serrano e Hidalgo en Madrid. Serrano había visto reproducidas en catálogos o revistas varias pinturas de Carmen Gloria Morales, reveladoras de un sentido de pureza y esencialidad con el que se identificaba completamente. Decidido a conocerla en persona, la localizó en Milán gracias a un directorio de Giancarlo Politi Editore, editorial que publicaba monografías de artistas y la revista *Data*. Carmen Gloria Morales había nacido en Chile el mismo año que Santiago Serrano, 1942, y se había formado como pintora en Italia, donde vivía desde los años cincuenta. En su época de estudiante de arte pudo conocer la obra de Lucio Fontana y Piero Manzoni, y ya en los sesenta, cuando se trasladó a Roma, la pintura de tendencia monocromática de Francesco Lo Savio, aparte de una gran exposición de Rothko celebrada en 1962 en la Galería Nazionale d'Arte. En 1971 produjo su primera pintura en el formato sobre el que tantas veces trabajaría en lo sucesivo: un díptico formado por dos paneles de idénticas dimensiones y separados por escasos centímetros. El panel de la izquierda, pintado con un severo registro monocromo; el de la izquierda, un lienzo en blanco. Véase ACCAME, G.M.: *Carmengloria Morales: Presenza e Totalità*, Pierluigi Lubrina Editore, 1991 y «Carmengloria Morales: painting as concept and action», *Unique Act. Five abstract painters: Frederic Matys Thurstz, Sean Scully, Carmengloria Morales, Seán Shanahan, Ruth Root* (catálogo de la exposición), Dublín, Dublin City Gallery The Hugh Lane, 2008.

78. Exposición celebrada en la Sala delle Colonne, Turín, marzo-abril de 1977, que reunía obras de Luciano Bartolini, Enzo Bersezio, Enzo Cacciola, Marcello Camorani, Mimmo Conenna, Mario Daniele, Marcello Landi, Sandro Martini, Vittorio Matino, Carmen Gloria Morales, Christian Parisot, Antonio Giovanni Pintori y Giorgio Zucchini.

El cuadro tenía una división vertical que lo partía en dos partes, una de ellas con preparación verde pálido, más o menos; la otra, rojizo pálido, más o menos; el ejercicio, la experiencia, era confundir las dos masas. En la verde, meter rojo, trasluciendo la base, y en el rojo meter verde trasluciendo la base; y vuelta a empezar hasta sofocar el color de ambas partes. En este cuadro propongo, con una base *x*, alterar el cromatismo más íntimo de la pintura, comenzar a pintar con un color determinado, dada una escala, y acabar con el último color de esa escala; de tal manera que proporcionaría el placer de ver un desarrollo inarmónico, anárquico, no regido por las leyes pictóricas; la anulación sistemática —progresiva— de las capas de color, para sacar una definición personal de un color, una relación personal pictórica. El resultado final sería el último color como maquillaje «cuasi-final» del proceso<sup>79</sup>.



FIGURA 13. SANTIAGO SERRANO EN SU ESTUDIO, CA. 1977–1979  
Archivo del artista.

## 8. UNA PINTURA HUIDIZA

De cara a su exposición individual en la galería Fúcares (1979), Serrano realizó trípticos de acuarela sobre papel, dividiendo la superficie en franjas verticales u horizontales y superponiendo agudadas consecutivas<sup>80</sup> (FIGURA 13). El pintor buscaba materializar el valor de una exactitud compositiva matemática y fría, iluminada por un color «que no defina nada externo a sí mismo»<sup>81</sup>. Por otra parte, las obras traslucían

un cierto estado anímico del artista reflejado en su afirmación, escrita por aquellas mismas fechas en su diario, de que «hay que diluirse, diluido, diluyente». Este

79. (ASS), SERRANO, Santiago: «Notas» (1973–1994), 30 de septiembre de 1978. Serrano precisaba aún más, con un ejemplo práctico, en qué consistía aquel raro planteamiento cromático: «Dentro del proceso, seguiría la alteración interna del cuadro dividido en franjas, espacios, lugares. A saber: en un cuadro de 100 × 100 dividiría el espacio en 3 franjas o 4, verticales u horizontales, y comenzando por la escala de color que eligiera, por ejemplo: azul, rojo, naranja, amarillo, verde; en la primera franja izquierda esta escala sería válida; está la 2.ª alteración del orden: rojo, azul, naranja, amarillo, verde; 3.º azul, naranja, rojo, verde, amarillo, y así estudiar estas descomposiciones». (ASS), SERRANO, Santiago: «Notas» (1973–1994), 1 de octubre de 1978.

80. Varias de las composiciones que Josef Albers recoge en las láminas didácticas de su libro *La interacción del color* —o también los ejercicios que denomina «yuxtaposición restringida» con bandas verticales de colores— aparecen en la pintura de Santiago Serrano, si bien éste se aleja de aquel concepto de pletina cromática uniforme, apta para plantear ejercicios demostrativos de las propiedades y leyes del color, como los que propone Albers en su tratado. Serrano, en cambio, «cocina» los colores tornándolos inciertos y misteriosos, enriquecidos con infinitos matices tonales y lumínicos, a menudo envueltos en atmósferas que prestan a la imagen una paradójica conjunción de firmeza arquitectónica y disolución formal. Véase ALBERS, Josef: *La interacción del color*. Madrid, Alianza Forma, 1985.

81. «Planteamientos atmosféricos, fríos, distantes, no definibles. Planteamiento molecular, lumínico, LUZ del color. El color como luz, como luces, chorros de luz, columnas de luz. El color puede ser el medio, aquí no sería el fin, igual que no lo es la tinta para el poeta». (ASS), SERRANO, Santiago: «Notas» (1973–1994), 10 de diciembre de 1978.



«planteamiento pictórico molecular», desplegado en dípticos y polípticos alargados, con superficies segmentadas en amplias bandas verticales que van del gris azulado, violáceo o verdoso al blanco quebrado o a un blancuzco bajo una atmósfera hermética, encontraba una raíz y motivación filosófica en la literatura Zen que Serrano leía con frecuencia en aquellas fechas, como el clásico *El camino del Zen* (1957), de Alan Watts, algunos de cuyos párrafos, referidos al pensamiento de Lao-Tse<sup>82</sup>, el pintor reprodujo expresamente en su diario<sup>83</sup>.

Durante la preparación de su segunda exposición individual en la galería Aele (1979), Serrano no buscaba en absoluto una pintura vistosa, sino «una pintura fría y distante, contradictoria, alejada, ante la que no se puedan dar pasos cortos, que sea lo helado y lo tórrido, lo pleno y lo escaso, todo eso que hace que una pintura no sea aprehensible, que sea huidiza, inquietante, individual»<sup>84</sup>; en definitiva, una pintura de aspecto inaccesible y difícil captación, ante la cual el espectador nunca se sintiera cómodo o confortado, viéndose obligado a rodearla, a mirarla de cerca, de lejos y desde varios ángulos: «Un cuadro sin centro geométrico, un cuadro no aprehensible, sin foco, sin punto de reunión, escurridizo»<sup>85</sup>.

El cuerpo físico de la pintura, extendido sobre el lienzo, debía escapar de los parámetros de nuestra percepción habitual, necesitada de unos focos y ejes básicos desde los que poder organizar e interpretar lo que vemos. Si el cuadro carece de centro o centros definidos, ¿quién asimila entonces el papel de centro, de eje?, y sobre todo ¿cómo se establecen las relaciones del espectador con el cuadro y qué tipo de mirada requiere la obra? Una vez formuladas estas preguntas, Serrano llegó a la conclusión de que

el espectador es el eje, y el cuadro gira en torno a él. El discurso roto del cuadro y la falta de «geometría» sitúan al espectador en espectáculo, de modo que el cuadro gira



FIGURA 14. SANTIAGO SERRANO EN SU ESTUDIO, 1977  
Archivo del artista.

82. Asimismo, Serrano reprodujo las siguientes frases de Lao-Tse en un cuaderno de trabajo: «Los cinco colores cegarán la vista del hombre / Los cinco sonidos apagarán el oído del hombre / Los cinco sabores arruinarán el paladar del hombre / La caza y la montería tornarán salvaje al hombre / Las cosas difíciles de obtener dañarán la conducta del hombre / Por consiguiente haz provisión para el estómago pero no para los ojos». (ASS), SERRANO, Santiago: Cuaderno, hoja s.f.

83. En la década de los ochenta, Serrano practicó Za Zen en Madrid con dos discípulos de Taisen Deshimaru, autor de libros como *Zen y artes marciales* y *Autobiografía de un monje zen*.

84. (ASS), SERRANO, Santiago. «Notas» (1973-1994), 31 de marzo de 1979.

85. *Idem*.

a su alrededor. La mirada no descansa, sólo puede estar en movimiento, pero huidiza, se escapa lateralmente; él es el cuadro y gira en sí mismo; él, el espectáculo, telón y drama, fantasía y realidad, espejo de sí mismo<sup>86</sup>.

El escape de la pintura hacia los laterales se reflejó en unos formatos rectangulares y alargados, cauce adecuado de una supuesta prolongación de los módulos lumínicos o bandas de color hasta el infinito, en un recorrido curvilíneo que convertiría al espectador en el centro de un imaginario círculo o elipse<sup>87</sup> (FIGURA 14).

En 1979 y 1980 Serrano ejecutó varias obras que culminan su ciclo pictórico de los años setenta, si bien desde un enfoque más sensual que el manifestado en las pinturas de los años previos: *De la carne* (1979), *Del amarillo* (1980) y *Noli me tangere* (1980), dípticos todos ellos de 200 × 300 cm., que fueron incluidos en la emblemática exposición colectiva *Madrid D.F.* (1980)<sup>88</sup>. El título de la última obra mencionada viene de las frecuentes visitas que Serrano hacía al Museo del Prado, a veces acompañado de Carlos Alcolea, durante las cuales se detenía largos ratos a contemplar el *Noli me tangere* (ca. 1525) de Correggio. Para ambos pintores éste era un cuadro magnético. Les fascinaba la lujuria que sentían palpitar soterradamente en la imagen, así como la belleza apolínea, masculina y sensual que emanaba el cuerpo de Cristo resucitado, en pie ante María Magdalena arrodillada: «un ídolo griego, con unas formas ligeramente redondeadas, pero nada idealizadas, arropado con una túnica de un azul extraordinario que hace valorar más esas carnes un poco amarfiladas pero a la vez vivas»<sup>89</sup>. La pintura de Serrano proviene del impacto sensitivo y estético que le produjo el contacto de ese magnífico color azul con la carne, arropándola<sup>90</sup>.

86. (ASS), SERRANO, Santiago: «Notas» (1973–1994), mayo de 1979.

87. Miguel Logroño llamó la atención sobre la capacidad de Serrano de situar al espectador al filo del vacío: «Santiago Serrano reflexiona acerca de tres magnitudes esenciales: color, plano y ritmo. En la primera se sitúa al borde casi de la nada cromática, al borde del no color, blanco, negro y gris. La segunda se erige como por un préstamo geométrico fiado al rectángulo y al cuadrado. Con una y otra área se produce el ritmo, alternativo, cuya progresión sensible llega a alcanzar, a veces, niveles de anulación visual». LOGROÑO, Miguel: «Exposiciones», *Diario 16*, Madrid, 23 de mayo de 1979.

88. Esta colectiva, celebrada en el Museo Municipal de Madrid, proponía una determinada visión de la pintura española a principios de los ochenta mediante una selección de obras de doce artistas nacidos o afincados en la capital, pertenecientes a un arco generacional amplio pero suficientemente bien definido, que ya había cosechado importantes logros en los años setenta: Juan Antonio Aguirre, Carlos Alcolea, Alfonso Albacete, Miguel Ángel Campano, Eva Lootz, Juan Navarro Baldeweg, Pancho Ortuño, Guillermo Pérez Villalta, Enrique Quejido, Manolo Quejido, Adolfo Schlosser y Santiago Serrano. El título *Madrid D.F. / La nueva escena artística madrileña*, obedecía al ideal, refrendado por el ayuntamiento de la ciudad, de que Madrid se erigiera en una especie de distrito federal de las artes españolas, «un centro artístico con vocación de universalidad». Véase: «Doce artistas madrileños exponen en el Museo Municipal», *El País*, Madrid, 2 de octubre de 1980, p. 21. Asimismo: CALVO SERRALLER, Francisco: «La exposición 'Madrid D.F.' abre las salas del Museo Municipal», *El País*, Madrid, 15 de octubre de 1980, p. 37; «¡Que vienen los federales!», *Suplemento Artes El País*, Madrid, 25 de octubre de 1980; y SANTOS AMESTOY, Dámaso: «No estamos solos», *Suplemento Sábado Literario, Pueblo*, Madrid, 25 de octubre de 1980, p. 8; «La temporada arranca con Matisse...», *Suplemento Sábado Literario, Pueblo*, Madrid, 11 de octubre de 1980, p. 8.

89. Entrevista del autor con Santiago Serrano en su estudio, Madrid, 30 de septiembre de 2010.

90. También le atraía la posición inestable de los personajes, la espiral marcada por la postura del Cristo y la tensión que establece la distancia entre las figuras: «Lo sensual del paisaje, lo extremo del color, lo pagano de todo el modelado de las carnes; las frondas del bosque en la lejanía, lujurioso, secreto, mágico y misterioso. Es como una invitación a volar, una 'violación', un super-enamoramiento». (ASS), SERRANO, Santiago: Cuaderno de dibujo, 1977–1980.

Serrano extrajo algunas medidas del cuadro de Correggio: largos, anchos, diagonales, y las proporcionó libremente al soporte elegido para construir una composición que, a la vez, reproducía rasgos formales de dípticos suyos anteriores —en cuadramientos, respiraderos, franjas laterales, etc.—, especialmente de *La bisagra* (1978), *De la carne* (1979) y de varios polípticos alargados de menor tamaño realizados entre 1977 y 1979; obras en las que había ensayado un planteamiento muy próximo al *Colour Field Painting* norteamericano —sobre todo, a Barnett Newman—, donde la huella del pincel y de la mano del artista se diluye y desaparece, integrándose en capas de color que, en comparación con los velos de pinceladas rítmicas y verticales que revestían las pinturas de Serrano de 1976 y 1977, se expanden ahora con mayor lisura por toda la extensión del lienzo (FIGURA 15)<sup>91</sup>.

Aquel afán por captar lo in-aprehensible y huidizo, aquello que huye de toda captación firme y segura, trascendería la producción de Serrano en los setenta, proyectándose sobre determinados momentos de su trayectoria posterior. Entre ellos, destacaríamos los años 1984 y 1985, durante los cuales el artista restringió de nuevo drásticamente su registro cromático, oscureciéndolo y situándolo al borde del monocromo. La serie *Ancha ceguera* (1986-1989), inspirada en la lectura de Sófocles —*Edipo*— y Borges, nos hace asomarnos a un mundo de contornos imprecisos y tiempo detenido. En la serie *Orillas* (1998-1999), las manchas y líneas insinúan una vibración apenas perceptible, una sensación de ingravidez e inmaterialidad. *Sombra de humo* (2005-2006) enlaza con varias observaciones que el artista anotó en su «Cuaderno 1997-2009», acerca de la



FIGURA 15. DETALLE DE LA EXPOSICIÓN MADRID D.F., MUSEO MUNICIPAL DE MADRID, 1980  
En el lado derecho, *Del amarillo* (1980), *Noli me tangere* (1980) y *De la carne* (1979)  
Archivo del artista.

91. Gracias a las anotaciones recogidas en un bloc de dibujo, sabemos que en el momento de concebir *Noli me tangere* Serrano deseaba conjugar un verde-azul —en el que predominara y resplandeciera el azul— con una carnación sensual de un rosa pálido. La combinación produciría una obra en la que «todo es marco de sí mismo, forma y contenido», y en la que se mantendría, destilado hasta lo más esencial, el sentido carnal y a la vez místico que encierra el cuadro de Correggio: «imagen divina de lo humano, de la carne, de las carnes en comunión». (ASS), SERRANO, Santiago: *Cuaderno de dibujo*, 1977-1980. Serrano terminó la pintura a mediados de junio de 1980, quedándole todavía algunas dudas sobre su resolución más idónea. La composición había sufrido variaciones y no se ajustaba a la idea original de los primeros bocetos: «No sé demasiado de algunas zonas, se me escapan y ahora prefiero esperar a que se pase el tiempo, una ligera espera y veremos». (ASS), SERRANO, Santiago: «Notas» (1973-1994), 17 de junio de 1980. Existen dos versiones de *Noli me tangere* en óleo sobre lienzo (díptico de 200 x 300 cm.), así como otra versión en papel, varios bocetos preparatorios y un dibujo que recoge medidas y proporciones, trazado a lápiz, que coincide con la estructura lineal del díptico conservado en el Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid. La primera versión, que Serrano considera la más lograda, ha sido incluida en importantes revisiones de la pintura española de los setenta y ochenta como *Por la pintura* (Diputaciones provinciales de Huesca y Zaragoza, 1991) y *Los años pintados* (Palacio de Sástago, diputación de Zaragoza, 1994, y Reales Atarazanas de Barcelona, 1995).

sombra del humo como fenómeno físico y como imagen poética de una situación humana que él mismo no sabría precisar bien, en la que la vida y el espíritu entran en combustión<sup>92</sup>.

En conclusión, durante los años setenta Santiago Serrano respondió a una creciente necesidad interior de tratar el color bajo el punto de vista de sus leyes y propiedades específicas, aunque fuera subvirtiéndolas con el fin de alumbrar situaciones cromáticas inarmónicas y extrañas, en las que al espectador le resultara difícil reconocerse. En aquellos años consideró rigurosamente el color como el ingrediente físico que conforma el cuadro: «Somos ojos-color. La materia no existe separada del color; color y materia son la misma cosa»<sup>93</sup>.

Desde una posición independiente que prima la máxima calidad del objeto artístico, su obra pictórica de 1971 se anticipaba de un modo brillante al tipo de abstracción que preconizarían otros pintores en España a partir de 1974 —grupo Trama—, quienes con un planteamiento colectivo asumieron parte de los postulados teóricos y políticos del grupo francés Supports/Surfaces. A juzgar por la documentación hallada en su archivo personal, puede decirse que Serrano estuvo más interesado en el desarrollo de la abstracción italiana —a través de artistas como Carmen Gloria Morales y Claudio Verna— que en el modelo francés. Asimismo, su pintura era ajena al informalismo —entonces ya en abierta decadencia— y se diferenciaba claramente de las propuestas del arte abstracto geométrico derivadas del *op art*, el cinetismo o el minimalismo.

---

92. (ASS), SERRANO, Santiago: «Cuaderno 1997–2009», 9 de septiembre y 1 de noviembre de 2005. Serrano ya había querido captar lo volátil y huidizo, cualidades propias y definitorias del humo, en su pintura de 1976 a 1978, cuando investigaba en la plasmación de un color-luz irreal y esquivo como «el sol a través del humo». (ASS), SERRANO, Santiago: «Notas», 1973–1994, 10 de diciembre de 1976.

93. (ASS), SERRANO, Santiago: «Notas» (1973–1994), mayo de 1977.

## BIBLIOGRAFÍA (SELECCIÓN)

- AGUIRRE, Juan Antonio: «Santiago Serrano», Museo Español de Arte Contemporáneo, Ministerio de Cultura, Madrid, mayo-septiembre de 1981.
- ALAMINOS, Eduardo: «Propac. Alcolea, Nacho Criado y Santiago Serrano: Una exposición alternativa, radicalización de una lectura», *Artes plásticas*, Barcelona, noviembre de 1976, n.º 12, pp. 55-57.
- «Santiago Serrano: Del cuadro a la superficie», *Artes Plásticas*, Barcelona, diciembre de 1976, n.º 13, pp. 83-87.
- «L'arte in Spagna dopo Franco», *Data*, Milán, enero/febrero de 1978, n.º 30, pp. 8-19.
- AMÓN, Santiago: «La síntesis suprema de Santiago Serrano», *Santiago Serrano*, galería Ovidio, Madrid, 1973; y *Santiago Serrano*, sala de arte Ausias March, El Corte Inglés, Barcelona, noviembre de 1973.
- CALVO SERRALLER, Francisco: «La pintura de Santiago Serrano», en *Santiago Serrano, pinturas*, galería Pepe Rebollo, Zaragoza, marzo-abril, 1982.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando: «Los dones esenciales de Santiago Serrano», *Santiago Serrano*, galería Ana Serratosa, Valencia, mayo de 2007.
- CERECEDA, Miguel: «La ética de la pintura de Santiago Serrano», en *Santiago Serrano. Silenciarlo*, Fundación Caja Castellón-Bancaja, Castellón, 2007.
- DANVILA, José Ramón: «Liturgia de la pintura», en *Santiago Serrano*, IberCaja/Cultural Rioja, Zaragoza/Logroño, 1993.
- DE CASTRO ARINES, José: «El espacio pictórico de Serrano», *Informaciones de las Artes y las Letras*, Madrid, 20 de mayo de 1971, p. 11.
- GÁLLEGO, Julián: «La hora de nona en Santiago Serrano», en *Santiago Serrano, obra 1988-1989*, galería Soledad Lorenzo, Madrid, 1989.
- «Santiago Serrano, pintor metafísico», *ABC de las Artes*, Madrid, 28 de septiembre de 1989, p. 133; y *Santiago Serrano (obra 1988-1990)*, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Delegación de Santa Cruz de Tenerife, marzo-abril de 1990.
- HAGLUND, Elisabet, «Santiago Serrano», en *Paletten 3/79*, Goteborg, marzo de 1979, pp. 32-33.
- HERNANDO CARRASCO, Javier: «Expresionismo cromático en España. La lección de Rothko», *Goya*, 184 (1985), pp. 227-238.
- JARAUTA, Francisco: «Círculo de posibles», en *Santiago Serrano*, galería Soledad Lorenzo Madrid, 1992.
- LOARCE, José Luis: «El valor ontológico de la pintura», *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, Año VI, n.º 57, Madrid, marzo de 1989, pp. 50-55.
- LOGROÑO, Miguel: «Santiago Serrano. Paisaje de la pintura», *Diario 16*, Madrid, 22 de mayo de 1981, p. 28.
- MARTÍN TRIANA, José María: «Breves notas sobre la obra de Santiago Serrano», *Madrid D.F.*, Museo Municipal, Madrid, 1980.
- MAYRATA, Ramón: «¡Mil Rayos!», *El Socialista*, Madrid, 28 de diciembre de 1983, p. 49.
- MOLINER, Luis: «Instrumentos de pasión», *Santiago Serrano*, Centro Cultural del Conde Duque, Ayuntamiento de Madrid, 1999, pp. 29-31.
- «Principios de incertidumbre», *Santiago Serrano. Al norte del silencio*, Cajastur, Oviedo, 2008.

- MONTESINOS, Armando: «Días a solas», *Diecisiete artistas / Diecisiete autonomías*, Junta de Andalucía, 28 de febrero–6 de abril de 1986.
- «Pintura terrenal, imagen ignota», en *Santiago Serrano*, Galería Joan Prats, Barcelona, 1988.
- «La pintura como ensayo», en *Santiago Serrano*, Sala de Arte Robayera, Miengo (Cantabria), mayo de 2002.
- MORENO GALVÁN, José María: *Santiago Serrano 72–73*, galería Grosvenor, Madrid, abril de 1973.
- «Santiago Serrano», *Triunfo*, Año XXVIII, n.º 576, Madrid, 13 de octubre de 1973, pp. 79–80.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Óscar: «Santiago Serrano: Instrumentos para un arte gráfico», *Grabado y Edición* (revista bimestral especializada en grabado y ediciones de arte), n.º 13, San Lorenzo del Escorial, marzo de 2008, pp. 20–27.
- «Cajas de arte gráfico digital: un gabinete privado», *Santiago Serrano: ediciones de gráfica digital*, Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella, 2012.
- «Casas de hueco y memoria», en *La casa delata. Santiago Serrano*, Museo de la Fundación Gregorio Prieto, Valdepeñas, 2013.
- NAVARRO, Mariano: «Santiago Serrano», *El Socialista*, Madrid, 28 de diciembre de 1983, p. 48.
- «Santiago Serrano: la sombra de la mirada», en *Santiago Serrano*, Centro Cultural del Conde Duque, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1999, pp. 15–28.
- «Egam cumple 35 años / Santiago Serrano. De los nombres del cuadro», en *Siete lustros de la galería Egam*, Egam, Madrid, 2004.
- PEZZONI, Enrique: *Santiago Serrano*, galería Snob, Buenos Aires, 1971.
- *Santiago Serrano*, sala de Arte Ausias March, Barcelona, 1973.
- RIVAS, Francisco: «Santiago Serrano», *El País*, Madrid, 17 de mayo de 1979.
- RODRÍGUEZ, Ángel Antonio: «Al norte del silencio», *Santiago Serrano. Al norte del silencio*, Cajastur, Oviedo, 2008.
- RUBIO NOMBLOT, Javier: «La ceniza y la letra», *Santiago Serrano*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 2006.
- SANTOS AMESTOY, Dámaso: «Gravedad, transparencia, penumbra...», *Sombra de humo*, Fundación Colegio del Rey, Alcalá de Henares, 2007.
- URBINA, Pedro Antonio: *Santiago Serrano*, galería Amadís, Madrid, 1971.
- *Santiago Serrano*, sala de arte Ausias March, El Corte Inglés, 1973.

# RESTAURACIÓN Y METAMORFOSIS DE LOS VALORES DEL PATRIMONIO CULTURAL

## RESTORATION AND METAMORPHOSIS OF THE VALUES OF CULTURAL HERITAGE

Antonio J. Sánchez Fernández<sup>1</sup>

Recibido: 31/03/2013 · Aprobado: 30/09/2013

<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.1.2013.5552>

### Resumen

Este trabajo tiene como objetivo estudiar los valores del patrimonio cultural como un aspecto clave en la actividad de la Restauración. La apreciación de estos valores es compleja porque intervienen factores como la diversidad (hay muchos tipos de factores —culturales, económicos, políticos, estéticos...—) o los cambios con el tiempo. De esta manera, los valores determinan las decisiones que se toman. Sin embargo, asistimos a una transformación del sistema cultural en materia de protección del patrimonio. En primer lugar, clasificamos los significados y valores de los bienes culturales. Además, identificamos los principales mecanismos de transformación y la influencia de los medios de comunicación de masas en la percepción del patrimonio cultural. Finalmente, proponemos unas pautas de revalorización de los objetos culturales. Por otra parte, usamos la disciplina de la semiótica como herramienta transversal para la evaluación de los valores culturales. Así, afirmamos que los bienes culturales y los objetos restaurados se comportan como una estructura comunicativa.

### Palabras clave

Conservación-Restauración; criterios de intervención; Patrimonio histórico-artístico; valores del patrimonio; convencionalización

### Abstract

This work aims to study the values of cultural heritage as a key aspect in the activity of the Restoration. The appreciation of these values is complex because it involves factors such as diversity (there are many types of factors —cultural, economic, politic, aesthetic...—) or changes over time. Therefore, such values determine the decisions made. However, we are witnesses to the transformation of the cultural

---

1. Doctorando en Conservación-Restauración, Universidad de Sevilla ([asrestauracion@hotmail.com](mailto:asrestauracion@hotmail.com)).

system in matters of protection of heritage. First, the meanings and values of the cultural property are classified, and the main mechanisms of the transformation are identified, along with the role played by the Mass Media in influencing perceptions of cultural heritage. Finally, some revaluation guidelines of cultural objects are proposed. Furthermore, the discipline of semiotics is used as a transversal tool for the evaluation of cultural values. Thus, it is affirmed here that cultural property and restored objects behave as a communicative structure.

### Keywords

Conservation-Restoration; intervention criteria; historic-artistic Heritage; Heritage values; conventionalization



## INTRODUCCIÓN

La importancia del patrimonio cultural para el conjunto de la sociedad es indiscutible y poliédrica. Desde la premisa de la doble polaridad de la obra de arte, histórica y estética, y su reflejo en la materialidad, planteamos la necesidad de reflexionar sobre las relaciones entre los valores de los bienes culturales, las intervenciones de conservación-restauración y la percepción de los objetos de Restauración.

Argumentamos la comprensión de los objetos patrimoniales a través de los mecanismos de simbolización como coadyuvante de la disciplina de la conservación-restauración, entendida como momento metodológico de interpretación del patrimonio cultural.

De esta manera, se observa una distorsión conceptual que descansa en la metamorfosis de valores propios de la contemporaneidad y que influye en el cambio, uso y/o manipulación de significados de los objetos histórico-artísticos.

## 1. VALORES DE SIMBOLICIDAD DE LOS OBJETOS DE RESTAURACIÓN. MECANISMOS Y TRANSFORMACIONES

Todos los objetos patrimoniales tienen un significado. Son emblemas que contienen unos valores depositados por ciertas personas. Estos valores conciernen aspectos espirituales como sentimientos, creencias, ideologías... abstracciones, que a su vez, hacen difícil su conceptualización o verbalización.

Así, la naturaleza simbólica de los objetos histórico-artísticos se reconoce en diversos textos oficiales en materia de Restauración.

Ya en la *Carta de Atenas* se introduce esta concepción simbólica de los monumentos y obras de arte en relación con la educación, como garante de la conservación del patrimonio, induciendo «al entendimiento del significado [de los testimonios de todas las civilizaciones]»<sup>2</sup> a la infancia y la juventud.

En la *Carta de Venecia*, se define la noción de monumento en torno a varios conceptos como el testimonio constitutivo de «una evolución significativa» o la adquisición, con el tiempo, de «un significado cultural»<sup>3</sup>. Ambos preceptos están indicando el requerimiento de una expresión especial, de una manifestación particular o enriquecida por el paso del tiempo, que avance en el estatus de reconocimiento de los objetos histórico-artísticos. Igualmente, en sus primeras líneas, la Carta otorga a las obras monumentales de los pueblos la capacidad de portar «un mensaje espiritual del pasado», en una clara afirmación del carácter comunicativo de los objetos de Restauración, aceptando de forma indirecta, la existencia de un emisor (consciente o no), un código y un receptor.

2. Artículo 10 de la *Carta de Atenas* de 1931. I Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de los Monumentos Históricos (Atenas, 21-30 de octubre de 1931).

3. Artículo 1 de la Carta Internacional sobre la Conservación y Restauración de Monumentos y Sitios *Carta de Venecia* de 1964. II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de los Monumentos Históricos. Venecia, 25-31 de mayo de 1964 (adoptada por ICOMOS en 1965).

También la *Carta del Restauro* de 1972 reflexiona sobre la propiedad, por sí misma, de «un significado y valor» de la estructura urbanística de los centros históricos y la protección del contexto ambiental, «sobre todo cuando éste haya asumido valores de especial significado estrechamente unidos a las estructuras históricas tal como han llegado hasta nosotros»<sup>4</sup>. Es decir, que el objeto, al nutrirse de las relaciones que tejen la historia y la sociedad, se apodera de un motivo, de una razón de fuerza histórico-estética.

Otro ejemplo lo encontramos en la *Carta de Burra* de 1999 donde se insta a «identificar y tomar en consideración todos los aspectos de su significación cultural»<sup>5</sup> en materia de conservación de Sitios del patrimonio cultural. Por consiguiente, la intervención sobre los objetos de Restauración estará condicionada por las denotaciones culturales (históricas, estéticas, técnicas, etc.).

No obstante, el objeto restaurado también adquiere un significado. Igualmente, es símbolo de unos valores determinados. Tanto el objeto restaurado (una vez intervenido) como el objeto de Restauración (aquel que es susceptible de serlo) comparten semejantes mecanismos de simbolización, y, aunque la intervención coadyuva a la función-signo del patrimonio cultural, la propia expresión de los trabajos de Restauración puede poseer la suya propia.

## 1.1. MECANISMOS DE SIMBOLIZACIÓN

Los procedimientos por los que los objetos patrimoniales actúan como símbolos son muy variados, aunque podemos describir las fórmulas más generales:

a. Mecanismos metonímicos. Se produce una relación que lleva a definir el todo por la parte: un elemento partícipe de un acontecimiento histórico pasa a representar al propio suceso, como ocurre con el Oratorio de San Felipe y las Cortes de Cádiz en la Constitución de 1812. También se genera una relación del autor por la obra (se interviene un Goya).

b. Mecanismos eufemísticos. *Eupheme* era la palabra que se utilizaba en el lugar de la que no debía manifestarse públicamente. Por extensión, las intervenciones sobre el patrimonio cultural pueden tener un carácter eufemístico tratando de sustituir aquello que no es afín a la estética imperante. No es extraño que el peso de los trabajos sobre los objetos culturales sean repintes, reconstrucciones, sustituciones de elementos, nuevos enlucidos, etc.

c. Mecanismos abductivos. Umberto Eco define la abducción como una inferencia, en la que «encontramos una circunstancia muy curiosa que podría explicarse por la suposición de que es el caso específico de una regla general, y, por tanto, adoptamos dicha suposición»<sup>6</sup>. La abducción se fundamenta en ordenaciones de

4. Anexo D de la *Carta del Restauro* de 1972.

5. Artículo 5 del la *Carta de Burra* de 1999. Carta del ICOMOS Australia para Sitios de Significación Cultural. Adoptada el 19 de agosto de 1979 y actualizada el 26 de noviembre de 1999.

6. Eco, Umberto: *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Editorial Lumen, 5.ª edición, 2000, (año originario de publicación, 1976), p. 207.

convenciones preconcebidas que interpreta circunstancias y contextos imprecisos. Dicha interpretación origina una convención cuando es aceptada socialmente produciendo nuevas razones de códigos. La homogeneización de las intervenciones arquitectónicas muestra un proceso de abducción donde determinadas soluciones al contexto impreciso, que supone un monumento degradado, se admiten socialmente. Así se crea el respaldo al lenguaje actual de los trabajos de Restauración, adecuado o no.

d. Procesos de extracodificación. En la elaboración de signos, existe una dinámica entre fenómenos de hiper- e hipocodificación. En estos casos indeterminados, podemos hablar de forma genérica de extracodificación (categoría que comprende a ambos).

En primer lugar, mientras que un código establece significados a distintas expresiones mínimas, la hipercodificación regulariza el sentido de líneas más extensas: existe un código icónico que acepta la imagen de una mujer que lleva un par de pechos encima de una tabla o un bol, la hipercodificación iconográfica determina que dicha mujer describe a Santa Ágata. También ocurre cuando oímos piezas de compositores diferentes y se percibe algo que resulta «familiar», aún sin haber analizado más profundamente. Este es el proceso que se desarrolla cuando reconocemos la estética asumida de un objeto restaurado. Del mismo modo, se puede recorrer el camino inverso, es decir, reconociendo las reglas que codifican a un objeto como restaurado, se apliquen técnicas cortesanas como justificación del trabajo y que profundizaremos más adelante. Estaríamos en el caso de empleo de procedimiento globales de intervención sobre bienes culturales.

Por otro lado, se produce una hipocodificación cuando se admite una transmisión de contenido imprecisa, pero válida, aunque las reglas sigan siendo desconocidas. Este tipo de operaciones son las que se originan, por ejemplo, al visitar un país extranjero y se empieza a comprender que algunos comportamientos se relacionan con un significado genérico. A esta «aproximación» se denomina hipocodificación.

Este proceso es el que transcurre en las reconstrucciones cromáticas y volumétricas donde la documentación no es del todo precisa: de alguna manera nos acercamos al significado general del color o la forma. «Por tanto, si la hipercodificación avanza desde códigos existentes hasta subcódigos más analíticos, la hipocodificación avanza desde códigos inexistentes (o desconocidos) hasta códigos potenciales o genéricos»<sup>7</sup>.

## 1.2. TAXONOMÍA DE VALORES SIMBOLIZADOS

Se identifican los siguientes valores simbolizados, sin ser excluyentes, es decir, siendo susceptibles de estar presentes en un mismo objeto y para una misma persona. De esta manera, aunque los distintos valores se pueden solapar (por ejemplo, el valor religioso, de culto, de una iglesia del s. VI y su valor artístico por las peculiaridades

---

7. Eco, Umberto: *op.cit.*, p. 213.

del diseño del edificio) es necesario diferenciarlos porque corresponden a diferentes forma de conceptualizar los valores del patrimonio.

a. Valores metafísicos. Los valores de *identidad grupal*<sup>8</sup> recogen las experiencias, hechos, entornos físicos o culturales capaces de hacer reconocerse como parte de un cuerpo común, al ser decisivos para el establecimiento de la identificación colectiva.

Los *valores ideológicos*, están presentes en muchos objetos patrimoniales. La religión o las convicciones políticas han utilizado estos medios para promocionar los principios y valores de los poderes que encarnan. Este hecho se hace especialmente patente con las reacciones que causa cuando se agota el régimen que representan. Multitud de bienes de la iglesia católica fueron destruidos en la Guerra Civil española. También hemos podido ver en directo cómo se demolían los monumentos de dictadores en países de oriente próximo.

Los *valores emotivos*, personales, tienen la capacidad de rememoración para un sujeto o un colectivo muy pequeño como pueden ser muebles, fotografías, etc.

b. Valores socio-económicos. En un evidente sesgo económico que inunda la sociedad actual, el patrimonio cultural es entendido como un recurso más de aprovechamiento para la comunidad<sup>9</sup>. Sin embargo, se corre el riesgo de trivializar las intervenciones de conservación-restauración y de exponer conceptos ambiguos como «puesta en valor». Así, los valores económicos derivados de la conservación del patrimonio deben ser entendidos como un bien público.

c. Valores culturales. El Arte es un tipo de expresión altocultural que se simboliza por medio de sus artículos y a través de referentes históricos, es decir, de los objetos que evocan hechos culturales o aluden a sus practicantes más distinguidos. Así, una casa residencial granadina se repara mientras que la casa de Federico García Lorca se restaura. La carta recientemente descubierta de Albert Einstein, representa a Albert Einstein quien a su vez representa a la Ciencia, otro tipo de expresión altocultural.

La calidad artística atribuida es directamente proporcional a la capacidad cualitativa de simbolización, donde las obras maestra cumplen una mejor función simbólica del arte que una obra corriente. No obstante, la Restauración de los bienes culturales no depende del lugar que ocupen los mismos aunque en la práctica ejerce una presión estética.

Así, los objetos del patrimonio tienen la capacidad para transmitir, encarnar, o estimular una relación con el pasado. El valor histórico puede manifestarse de varias formas: desde la edad de los materiales constituyentes, de su asociación con personas o acontecimientos, de su singularidad, de sus cualidades tecnológicas, o de su potencial documental.

---

8. El *Documento de Pavía: Preservación del Patrimonio Cultural: Hacia un perfil europeo del Conservador-Restaurador* de 1997 considera que «el patrimonio cultural, tanto mueble como inmueble, es un componente fundamental de la identidad cultural europea, identidad que respeta las diversidades naturales y regionales».

9. Así se puede observar en los artículos 3 y 4 de la *Carta de Quito* de 1967, que insta a realizar acciones sistemáticas para poner en productividad una riqueza inexplorada mediante un proceso de revalorización, hasta colocar al patrimonio en condiciones de cumplir la nueva función a que están destinados.

Hay dos subtipos importantes de valor histórico<sup>10</sup>: por un lado, el *valor educativo* del patrimonio que radica en la posibilidad de adquirir conocimientos sobre el pasado a través de, por ejemplo, la arqueología o de la interpretación creativa de un artista del registro histórico encarnado en el patrimonio. Por otra parte, el *valor artístico*, basado en el hecho de: ser un objeto único; representativo de; ser el trabajo de un individuo en particular; etc.

Sin embargo, la complejidad de la evolución de los elementos básicos del patrimonio, como la definición de los objetos desde *antigüedad* hasta los *bienes culturales*, nos indica la variabilidad de los valores. Así, en la *Carta de Cracovia*, se define «patrimonio» como:

... el conjunto de las obras del hombre en las cuales una comunidad reconoce sus valores específicos y particulares y con los cuales se identifica. La identificación y la especificación del patrimonio es por tanto un proceso relacionado con la elección de valores. (Anexo. Definiciones)

Es decir, que reconoce que el patrimonio cultural y sus valores, además de ser variables, se formulan a partir de una fabricación intelectual de la comunidad, de la proyección que las personas hacen sobre los mismos. La *Carta de Cracovia* también se expresa en estos términos:

Los elementos individuales de este patrimonio son portadores de muchos valores, los cuales pueden cambiar en el tiempo. Esta variabilidad de valores específicos en los elementos define la particularidad de cada patrimonio. A causa de este proceso de cambio, cada comunidad desarrolla una conciencia y un conocimiento de la necesidad de cuidar los valores propios de su patrimonio. (Preámbulo)

## 2. MUTACIONES EN LOS VALORES DE LOS OBJETOS DE RESTAURACIÓN EN LOS PROCESOS DE INTERVENCIÓN

Los valores simbolizados en los objetos patrimoniales pueden desvirtuarse a lo largo de los distintos procedimientos y/o en la filosofía de intervención de Restauración.

Por ello, enumeramos las diversas transformaciones que afectan a los valores de los bienes culturales y que abarcan tanto a su materialidad como a su expresión como documento histórico (FIGURA 1).

---

10. MASON, Randall: «Assessing Values in Conservation Planning: Methodological Issues and Choices», en DE LA TORRE, Marta (ed.): *Assessing the Values of Cultural Heritage*. Los Angeles, California, The Getty Conservation Institute, 2002, p 11.



FIGURA 1. ILUSTRACIÓN DEL ALCANCE DE LAS MUTACIONES EN EL PATRIMONIO CULTURAL RELEGADO A MERA JUSTIFICACIÓN EN VIRTUD DE OTROS INTERESES  
Autor: José Manuel Moreno Arana.

## 2.1. EL VALOR DE LA EXPERIENCIA EXHIBIDA

En la percepción de las obras de arte, intervienen dos valores: uno *cultural*, y otro, *exhibitivo*<sup>11</sup>. Los objetos de Restauración poseen un «aura», algo irrepetible, que en su extensión temporal nunca más se volverá a constituir y que al exhibirse se refleja en una dimensión real.

Así, «el acercarse espacial y humanamente a las cosas es una aspiración de las masas actuales (...), existe en ellos la necesidad de adueñarse de los objetos»<sup>12</sup>. Ante esta premisa social, los objetos de Restauración consolidan su condición de mostrarse, sin preguntarse porqué se exhibe ni hacia dónde se exhibe, pero tonificando el mecanismo de valoración de la experiencia cercana. En dicha cercanía no se descubre al patrimonio cultural sino que se colecciona la eventualidad de la apropiación de la experiencia exhibida. Entonces, el aura se desgasta.

Además, no todos los bienes culturales fueron creados para ser mostrados públicamente. Muchos encargos en la historia del arte mantienen este carácter de uso y

11. BENJAMIN, Walter: *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid, Taurus Ediciones, 1982 (año originario de publicación, 1972), p. 28.

12. *Idem*, p. 42.



FIGURA 2. BATERÍAS DEFENSIVAS DEL S. XVIII USADAS COMO APARCAMIENTOS

disfrute privado. Pero, han crecido tanto las posibilidades de exhibición de la obra de arte, que desplaza a otros valores culturales, modificándolos fundamentalmente. De tal manera que la artísticidad se percibe más tarde y se reconoce como accesorio. Es el caso de los productos turísticos culturales donde se aprecia más la experiencia exhibida que la propia conciencia del documento histórico y su revelación estética.

## 2.2. LA HEGEMONÍA DEL «VALOR DE CAMBIO»

Apropiándonos de la filosofía marxista, introducimos los conceptos de «valor de uso», referido a las propiedades de utilidad para solventar una necesidad (desde las más biológicas hasta las espirituales), y el «valor de cambio», como valor cuantitativo, monetario de un objeto en el mercado.

El patrimonio histórico-artístico deja de ser autorreferencial cuando es consumido para ser valorado en una nueva producción, o cuando, de alguna manera, es vendido como producto. Así, pierde su «valor de uso», entendido como los valores intrínsecos de la obra, en pos de un «valor de cambio». Esta función «se mantiene y se cumple aún más plenamente en la situación en que desaparecen las obras individuales con su aureola en favor de un ámbito de productos relativamente

sustituibles, pero de valencia análoga»<sup>13</sup>. Es el caso de los monumentos frente a otras tipologías como la pintura o la escultura, donde el carácter arquitectónico y su lenguaje material, permite una relativa sustitución de elementos en favor de la estática estructural.

Así, si se hace predominar el valor económico práctico, se corre el riesgo de que determinadas actividades que sólo pretenden maximizar los valores económicos terminen erosionando o desplazando a los valores históricos (tráfico de turistas, visitantes descuidados que toman fragmentos de recuerdo o escalan en ruinas...).

En este sentido, se puede decir, que existe un nuevo orden en la Restauración del patrimonio arquitectónico, en el momento de cambio de producto, en una visión materialista de la historia.

Sin embargo, el comportamiento económico no puede estar separado de la cultura porque la influencia de la lógica de los mercados está cada vez más presente en los ámbitos de la vida social. Además, lo económico y lo cultural representan dos actitudes/perspectivas muy distintas de cómo afrontar los valores y la valoración del Patrimonio<sup>14</sup> (FIGURA 2).

En definitiva, el gobierno local es el único que puede actuar como contrapunto de los intereses privados que pueden no coincidir con los públicos, garantizar que todas las intervenciones se realizan de forma coordinada e indispensable para el lanzamiento, el diseño, la financiación y el mantenimiento de un proceso de conservación eficiente<sup>15</sup>.

### 2.3. LA FETICHIZACIÓN DE LOS BIENES CULTURALES. LA RENTA SIMBÓLICA

Profundizando en el cambio de valores anteriores, existe una correspondencia entre el contexto socioeconómico y la desvinculación del valor social de los bienes culturales. Podemos comprobar cómo la gestión del patrimonio se alinea con el dogma neoliberal, que lo entiende sólo como un recurso monetario rentable. Los inmuebles se concesionan con el argumento de continuidad del uso social de dicho patrimonio. A modo de ejemplo, presentamos algunas concesiones en la provincia de Cádiz, como la del molino de mareas del «Zaporito»<sup>16</sup> en San Fernando,

13. VATTIMO, Gianni: *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona, Ed. Gedisa, 2.ª edición (año originario de publicación, 1985), 1987, p. 58.

14. MASON, Randall: *op. cit.*, p. 10.

15. ROJAS, Eduardo: «Sustainable Preservation of the Urban Heritage. Lessons from Latin America», *Conservation Perspectives. The GCI Newsletter: The Historic Cities*. Volume 26, 2 (2011). The Getty Conservation Institute, pp. 10–13.

16. RIVERA, A.: «El empresario que explote el quiosco del Zaporito gestionará también su museo». *Diario de Cádiz* 31/08/2012 [en línea]. URL: <http://www.diariodecadiz.es/article/sanfernando/1341627/empresario/explote/quiosco/zaporito/gestionara/tambien/su/museo.html> [Consulta: 27/09/2012]; RIVERA, A.: «El Zaporito tendrá uso cultural y un restaurante en el entorno de la plaza» *Diario de Cádiz* 15/12/2011 [en línea]. URL: <http://www.diariodecadiz.es/article/sanfernando/1138561/zaporito/tendra/uso/cultural/y/restaurante/entorno/la/plaza.html> [Consulta: 27/09/2012].



el Castillo de Sancti Petri<sup>17</sup> en Chiclana de la Frontera o el Castillo de Santiago<sup>18</sup> en Sanlúcar de Barrameda.

Para J.A. Machuca<sup>19</sup>, la renta simbólica resulta del fenómeno de fetichización, que se fundamenta en la sugestión de los espacios de bienes culturales (en especial las zonas y sitios históricos y arqueológicos) como lugares de inversión privada en el campo comercial y de servicios. Es decir, el aprovechamiento económico de los bienes culturales por la calidad y la atracción especial que ejercen sobre el turismo.

De esta forma, estos edificios rehabilitados que se dedican a las actividades de turismo y recreación, deprimen otros usos y merman la diversificación: tanto la demanda de propiedades en el centro histórico como la mezcla de habitantes y usuarios (se desplaza a la mayoría de los residentes originales que no pueden regresar debido al aumento de los precios de alquiler)<sup>20</sup>.

El carácter excepcional y único de los objetos culturales es un aspecto de la fetichización que se refiere a la condición extraordinaria, intocado, exclusivo, tan atrayente para el mercado. En este caso, «ya no se antepone la propiedad de la nación sobre los bienes culturales, ésta pasa a un segundo plano o se coloca como un principio abstracto (metasocial) que no tiene referencia con las formas concretas de propiedad y usufructo privados»<sup>21</sup>.

El punto de vista más frecuente, se postula en contra de su comercialización dentro de la lógica del mercado pues se produce un flujo unidireccional y termina pareciéndose a un imperialismo cultural<sup>22</sup>.

Así, existe una falta de envidia del pasado frente a la que se tiene del futuro. Cuenta más la proyección económica del bien cultural como producto, las prebendas que se puede extraer de él que la expresión material y espiritual del testimonio del pasado. La Restauración tiene más de conmemoración que de quiromancia, sin embargo, la necesidad de rentabilización política y económica, la falsa idea de progreso, la ambigüedad del término puesta en valor, la falta de formación y la escasa pedagogía profesional, dejan al patrimonio cultural a merced de las leyes del mercado y la reducción de sus valores hacia un mero producto de consumo.

Este realismo del *qué-más-da* normaliza, a falta de criterios estéticos, la posibilidad y la utilidad de comparar el valor del patrimonio cultural con el ingreso que se puede sacar del mismo. Además, esta realidad tiene una capacidad de adaptación a cualquier tendencia, siempre y cuando ésta tenga poder de compra.

17. RIVERA, A.: «El Castillo de Sancti Petri se queda sin visitas guiadas y sin vigilancia». *Diario de Cádiz* 25/01/2012 [en línea] URL: <http://www.diariodecadiz.es/articulo/provincia/1167654/castillo/sancti/petri/se/queda/sin/visitas/guiadas/y/sin/vigilancia.html> [Consulta: 27/09/2012]; RIVERA, A.: «El Castillo es para el verano». *Diario de Cádiz* 25/01/2012 [en línea]. URL: <http://www.diariodecadiz.es/articulo/provincia/1275977/castillo/es/para/verano.html> [Consulta: 06/06/2012].

18. HINIESTA, L.: «Castillo de Santiago». *Diario de Cádiz* 14/04/2009 [en línea]. URL: <http://www.diariodecadiz.es/articulo/opinion/398543/castillo/santiago.html> [Consulta: 27/09/2012].

19. MACHUCA R., Jesús Antonio: «Percepciones de la cultura en la posmodernidad». *Alteridades*, 16 (1998), p. 36.

20. ROJAS, Eduardo: *op. cit.*, p. 12.

21. MACHUCA R., Jesús Antonio: *Ibidem*, p. 36.

22. VOUDOURI, Daphne: «Law and the politics of the past: Legal protection of cultural heritage in Greece», *International Journal of Cultural Property*, Volume 17, 3 (2010), p. 566.



FIGURA 3: OBRAS DE REVESTIMIENTO DE PLACAS PÉTREAS CONTEMPORÁNEAS CON EL OBJETIVO DE BUSCAR UNA MAYOR EFICACIA EN LA CONSERVACIÓN DEL EDIFICIO.

Por otro lado, en un proceso que irónicamente relega a la propia cultura que oferta, el desarrollo del turismo se ha convertido en promotor de una anti-cultura. Para contrarrestarla será necesario: el desarrollo de una fuerte teoría cultural, programas de educación, creando un conocimiento más profundo del valor del patrimonio cultural, y la reinención del museo, del patrimonio restaurado, del monumento, o cualquier otra representación de la memoria colectiva<sup>23</sup>.

## 2.4. LA INTOXICACIÓN FUNCIONALISTA

En los fenómenos de la Restauración arquitectónica, se produce una aproximación a la doctrina funcionalista, que, aunque sus principios se refieren a construcciones de nueva planta, contaminan los criterios de intervención edilicia de carácter histórico.

Enunciado por L.H. Sullivan, que afirma en su célebre frase «la forma sigue siempre a la función», la corriente funcionalista

defendía que el diseño arquitectónico debe estar basado en el propósito del edificio. La forma se sintetiza como vehículo para obtener la función. Es un simple agente. El precedente del funcionalismo arquitectónico es Vitruvio, inspirado en el trinomio *utilitas* (comodidad o utilidad), *venustas* (belleza) y de *firmitas* (solidez) como las claves clásicas de la arquitectura.

Así, los proyectos de Restauración arquitectónicos se ven influenciados por la doctrina funcionalista. Entendida ésta como una «reafirmación de los valores puramente arquitectónicos (espacio, volumen...) frente a los pictórico y escultórico

23. MACCANNELL, Dean: «Cultural Tourism», *Conservation. The Getty Conservation Institute Newsletter*. Volume 15, 1 (2000), p. 26.

(tratamiento superficial de muros, decoraciones...) que habían invadido el campo de la arquitectura»<sup>24</sup>.

No obstante, la arquitectura también posee una función íntimamente ligada a la idea de significado. De esta forma, los maestros modernos trataron de abandonar los convencionalismos. Encontraron en la «novedad» la manera de huir del uso social establecido. La necesidad de lo «nuevo» condujo a identificar la utilización de referentes como una falta de competencia creativa<sup>25</sup> (FIGURA 3).

También, la arquitectura se concebía como un reflejo de un estado objetivo. Para Mies, «nuestros edificios utilitarios merecerán el nombre de arquitectura solamente si interpretan fielmente nuestros tiempos»<sup>26</sup>.

Por otro lado, Frank G. Matero ahonda en la *Teoría de la Restauración* y reconoce la necesidad de contar con enfoques relativos a la restauración en función de si el trabajo está dirigido sobre una arquitectura «industrial» o concebida como «arte»<sup>27</sup>. En el primer caso, predominan los objetivos funcionales, mientras que en el último caso, la dualidad estética e histórica guía la intervención de la obra, es decir, que los requisitos funcionales serían secundarios respecto a los valores estético-histórico. Así, la conservación de monumentos exige soluciones diferentes a otras tipologías de obras de arte por estar unidos a su contexto y sujetos a requisitos específicos ambientales y funcionales.

Todas estos conceptos de arquitectura impregnan la intervención monumental, produciendo una contaminación cuando no se es capaz de abordar el problema de la Restauración desde el antecedente de la doble polaridad, histórica y estética, de la obra de arte.

## 2.5. SÍNDROME DE LA ARQUITECTURA PARAHISTÓRICA<sup>28</sup>

El patrimonio arquitectónico, formado no sólo por el *monumento* sino por la noción más compleja de *conjunto histórico*, es «un capital espiritual, cultural, económico y social con valores irremplazables»<sup>29</sup>. Su pérdida supondría la privación de una parte de la conciencia colectiva. Asimismo, todos los bienes culturales son únicos e irrepetibles, y, por tanto, es necesario asumir este carácter singular para que su conservación sea compatible con su uso.

24. PERELLÓ, Antonia M.: *Las claves de la arquitectura*. Barcelona, Editorial Ariel, 1987, p. 13.

25. BONTA, Juan Pablo: *Sistemas de significación en arquitectura. Un estudio de la arquitectura y su interpretación*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1977, pp. 46–62.

26. BONTA, Juan Pablo: *op. cit.*, p. 60.

27. MATERO, Frank G.: «Loss, Compensation, and Authenticity: The Contribution of Cesare Brandi to Architectural Conservation in America», *Future Anterior*. Volume IV, 1 (2007). Graduate School of Architecture, Planning and Preservation. Columbia University.

28. SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Antonio J.: «Semiología clínica de la restauración monumental: síndrome de la arquitectura parahistórica», *ASRI: Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, 1 (2012). Eumed.net, Universidad de Málaga [en línea]. URL: <http://asri.eumed.net/1/ajsf.pdf> [Consulta: 19/02/2012].

29. Artículo 3 de la *Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico* de 1975 en CONSEJO DE EUROPA. *Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico de 1975* [en línea]. URL: <http://www.mcu.es/patrimonio/docs/MC/IPHE/Biblioteca/AMSTERDA.pdf> [Consulta: 19/12/2011].



FIGURA 4. IGLESIA S. XVI-XVII  
Intervenciones inadecuadas que introducen falsificación histórica y estética.

Pero existen, además, otros peligros que atentan contra la suma de características sustanciales, históricamente determinadas del patrimonio arquitectónico. A pesar de la presencia de las Cartas y Documentos internacionales y de las normativas de rango legal, es continuo observar cómo el producto de los trabajos de restauración en el patrimonio inmueble pasa por intervenciones inadecuadas que ignoran la dualidad obra de arte-documento y la conciliación de la instancia histórica y la estética.

Como secuela de esta indolencia aparecen subproductos culturales como simulacro de patrimonio arquitectónico pero despojado de todos los valores rememorativos, descrito por Aloïs Riegl<sup>30</sup>, que reflejan el reconocimiento del monumento como algo que pertenece al pasado.

El quebranto de estos valores nos muestra una arquitectura «parahistórica»: unos valores edilicios al margen de la Historia o en contra de la misma.

Tras el pinchazo del *boom* inmobiliario de las últimas décadas, algunas empresas constructoras han buscado nuevos nichos de mercado «rehabilitando» y «restaurando» nuestro patrimonio arquitectónico. Pero esta mentalidad empresarial se

30. RIEGL, Aloïs: *El culto moderno a los monumentos*. Madrid, La Balsa de la Medusa, 3.ª edición, 2008, (año originario de publicación, 1903), pp. 47-68.

encuentra distanciada de los criterios actuales de intervención y es insensible a los valores intangibles de los edificios históricos. El efecto: la invención de una falsa historiografía estetizante (FIGURA 4).



FIGURAS 5 Y 6.

Antes y después de la intervención sobre un edificio del siglo XVIII, donde se han eliminado los valores históricos que se encuentran traducidos en la pátina natural de los materiales, bien por una excesiva limpieza bien por una descomunal reintegración cromática.

Autor figura 5: Pablo Jones. Autor figura 6: Xemenendura.

En concreto, se está produciendo una asociación estética producto de esta invasión inmobiliaria que se ha interiorizado en la conciencia social. Es el monumento el que se está adaptando a las exigencias estéticas que lo rodea y no al contrario. Así, el patrimonio construido queda anulado por la expresión arquitectónica contemporánea que dinamita irremediabilmente el potencial expresivo de las obras edilicias. Estas hiperintervenciones producen un gran contraste en la imagen resultante, con una violencia gráfica sólo anestesiada por el valor de novedad, arriba mencionado.

En este sentido, se observa la falta de adecuación de la Restauración a las implicaciones temporales sobre la obra de arte, que ya Cesare Brandi analizó<sup>31</sup> e identificó en tres momentos<sup>32</sup>.

31. BRANDI, Cesare: *Teoría de la restauración*. Madrid, Alianza Editorial, 2.ª edición, 2002, (año originario de publicación, 1963), p. 29.

32. En conexión con los tres momentos estructurales ruskinianos que marcan la vida de los edificios: el inicio, la creación; el funcional, el uso y el momento de la conservación.

No obstante, se da el caso en el que un edificio se «complementa» con partes no documentadas ni decididas por un equipo multidisciplinar, como respuesta a un ejercicio autónomo de interpretación que da como resultado un *falso histórico* y *estético*. Una idea mal entendida de belleza que es incompatible con el respeto a las imperfecciones y alteraciones que se hayan convertido en parte de la historia de la edificación.

En definitiva, «la intervención debe responder a un plan integral de conjunto que tenga debidamente en cuenta los diferentes aspectos de la arquitectura, la estructura, las instalaciones y la funcionalidad»<sup>33</sup>. Además, «debe respetar, en la medida de lo posible, el concepto, las técnicas y los valores históricos de la configuración primigenia de la estructura, así como de sus etapas más tempranas»<sup>34</sup> (FIGURAS 5 y 6).

La restauración tampoco puede ubicarse en la horquilla temporal entre la conclusión de la obra y el presente. Es la llamada *restauración de reprimario* o *estilística*, que intenta eliminar este lapso de tiempo al pretender recuperar la obra de arte en su estado original. Para Brandi, la restauración no debe abolir las modificaciones naturales o las debidas a la acción humana de las obras de arte que el transcurso de la historia ha impreso en ellas.

Esta fase es en la que se concentra la mayoría de las intervenciones actuales. Los deterioros ya producidos son considerados datos de importancia documental para el valor histórico, pero el imaginario colectivo y el horizonte de expectativas de algunos profesionales, no acepta el estado imperfecto, la carencia de carácter cerrado o la tendencia a la erosión de forma y color que el patrimonio histórico adquiere con el tiempo. Se pretende erradicar ese lapso de tiempo. En palabras de Aloïs Riegl<sup>35</sup>:

(...) desde siempre, el valor de novedad<sup>36</sup> ha sido el valor artístico de las grandes masas, de los que poseen poca o ninguna cultura, frente a lo cual, el valor artístico relativo<sup>37</sup>, por lo menos desde el comienzo de la Edad Moderna, sólo ha podido ser apreciado por los que tienen formación y cultura estética. A las masas les ha complacido desde siempre lo que se mostraba de modo evidente como algo nuevo. Siempre se ha deseado ver en las obras humanas la victoriosa acción creadora de la fuerza del hombre y no la influencia destructora de las fuerzas de la naturaleza, hostil a la obra humana. Sólo lo nuevo y completo es bello según las ideas de la masa; lo viejo, fragmentario y descolorido es feo.

33. Artículo 3.13 de los *Principios para el Análisis, Conservación y Restauración de las Estructuras del Patrimonio Arquitectónico* de 2003, en ICOMOS, *op. cit.*

34. Artículo 3.12 de los *Principios para el Análisis, Conservación y Restauración de las Estructuras del Patrimonio Arquitectónico* de 2003, en ICOMOS, *op. cit.*

35. RIEGL, Aloïs: *op. cit.*, pp. 80–81.

36. El valor de novedad es el que hace referencia a la apariencia cerrada, acabada, sin deterioro de las obras de arte.

37. El valor artístico relativo se refiere a aquella parte de la creación artística antigua que puede ser apreciada por la sensibilidad moderna.

No se trata de la conformidad poética-pintoresca ruskiniana pero tampoco de la pretensión de hacer reversible el tiempo o reproducir a voluntad la obra de arte.

## 2.6. LA IRREMEDIABILIDAD COMO COARTADA

En el mecanismo de modernización existe una aceptación de una posible pérdida irremediable.

En ocasiones, en el campo del patrimonio cultural, el interés socioeconómico se opone con la salvaguarda de bienes<sup>38</sup>, pues el interés particular de determinadas políticas patrimoniales, no coinciden con el interés general (FIGURA 7).

Existe una posición extrema que determina la imposición de un ideal de modernización. Con el pretexto de aspecto percedero del patrimonio cultural se legitiman vagamente concepciones y trabajos de intervención sobre bienes culturales.

En definitiva, como nada es eterno, se puede eliminar o, en el mejor/peor de los casos, integrar los restos para apoyar a lo moderno.



FIGURA 7. REUTILIZACIÓN DEL PATRIMONIO INDUSTRIAL BODEGUERO (S. XIX) Y SU DESCONTEXTUALIZACIÓN EN EL SECTOR SERVICIOS.

## 2.7. LA PERFORMANCE TECNOCIENTÍFICA

En la sociedad contemporánea, el criterio tecnocientífico subordina y envuelve las formulaciones del conocimiento.

No obstante, la investigación científica ha permitido saber con exactitud cómo era un objeto en un momento concreto, qué mecanismos de alteración se está produciendo (corrosión, sulfatación, carbonatación, etc.), pueden determinar qué

38. Es el caso del yacimiento arqueológico de Cercadilla ubicado en Córdoba. Los restos fueron descubiertos en 1991 por las obras de soterramiento del ferrocarril y construcción de la estación del AVE de la ciudad. Buena parte de su superficie se encuentra oculta o destruida. Aunque la imagen que Cercadilla pretende ofrecer es la de superposición de la ciudad moderna y la extensión del yacimiento bajo ella, adquiere el significado del atropello del falso ideal de progreso e intereses monetarios.

procesos de Restauración son más adecuados (consolidación/hidrofugación pétreo, limpieza de barnices, etc.), además de controlarlos.

Pero, a la evidencia de que todos los objetos patrimoniales son objetos materiales y reducir la Restauración a esta visión, es simplificar esta cuestión hasta negar la propia naturaleza de los objetos culturales. La tecnociencia no puede ser la disciplina definitiva que abarque las contingencias de la Restauración, pues los objetos histórico-artísticos poseen valores metafísicos que les son inherentes.

La incuestionabilidad de las leyes físico-químicas eclipsa la reflexión teórica, apartando el examen ético o estético. La ciencia informa, pero no debe negar el juicio de los criterios de intervención y mucho menos empequeñecer a los valores intangibles.

### 3. RESTAURACIÓN Y SIGNIFICACIONES ARQUITECTÓNICAS

Aunque la Restauración del patrimonio cultural debe equivaler a una intervención aséptica, se ha de aceptar la imposibilidad de «no expresar». Es decir, ser aséptico no es igual a carente de significado. Por definición, una obra histórico-artística no significativa, no pertenecería al campo de la cultura. De la misma forma, la intervención en materia de Restauración, no debe carecer de significado, es más, su significado es *no significativa*: es el vehículo para transmitir la estructura histórica.

Puede existir disparidad entre lo que un monumento arquitectónico es y lo que significa para un individuo que podrá manifestar opiniones concernientes a la función del edificio y sus efectos sobre sus usuarios, o acerca de los valores reflejados en el diseño, así como su significación histórica o sus connotaciones ideológicas. Entonces, estamos reflejando la realidad cultural, no sólo la realidad física de la arquitectura.

La clave de la semiótica es la distinción entre lo que una forma es y lo que significa para un cierto grupo social. Por este motivo, buscamos el comportamiento de los signos tanto en los objetos histórico-artísticos como en las intervenciones de Restauración sobre los mismos. El objeto de esta óptica pasa por evitar la ceguera ante la distinción entre forma y significado; la percepción y aceptación de la diferencia, y, finalmente, el reconocimiento de que la distinción es esencial si la arquitectura ha de volverse un elemento patrimonial de la cultura humana.

### 4. RESTAURACIÓN Y SIGNIFICACIONES DEL PATRIMONIO MUEBLE. FIGURATIVIDAD E ICONICIDAD

Todos los bienes culturales son portadores de un significado. La pintura o escultura, por ejemplo, ya sea figurativa o abstracta, trata «sobre algo»: es una afirmación acerca de la naturaleza de nuestra existencia<sup>39</sup>, es decir, hacen referencia a un elemento

---

39. ARNHEIM, Rudolf: *Arte y percepción visual*. Madrid, Alianza Forma, 14.<sup>a</sup> reimpresión, 1997, (=1979), p.78.



del mundo natural. Este enunciado es la respuesta a cómo las figuras producen un efecto de «realidad». Entonces, cuando el espectador mira, se produce una actualización que sedimenta los significados constituidos.

Este discurso figurativo reviste la eficacia icónica de las representaciones, y que, en materia de Restauración de bienes muebles ha protagonizado la línea de flotación de las intervenciones. También la imagen de las intervenciones produce un efecto de «realidad», que aprovechando el discurso de la figuratividad alcanza el grado de iconicidad. Es decir, el efecto icónico de las intervenciones resulta de una fijación por referenciación de sus rasgos.

## 5. LA INFLUENCIA DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN SOCIAL EN LA RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

Actualmente, los ámbitos de las artes plásticas en general están vinculados al mundo de los medios de comunicación de masas y su traducción al lenguaje de las imágenes. De igual manera, la Restauración del patrimonio también se encuentra bajo en el influjo de los *mass media*.

Así, la experiencia estética de la obra de arte se apoya en el concepto de «percepción distraída» introducido por Walter Benjamin, por el cual el espectador ya no aprecia «obras», tras la caída del aura que integra todo objeto artístico, sino que encuentra significaciones.

De la misma forma, se ha caído la aureola del patrimonio como documento y como objeto perteneciente al pasado para convertirse en un mero objeto mercantil y como vehículo o escenario artificial<sup>40</sup>. Al transformar las relaciones entre la sociedad y el patrimonio, las significaciones de éste mutan hacia los valores de actualidad proclamados por Aloïs Riegl<sup>41</sup>, y se van distanciando de las implicaciones temporales o aquellas características que hacen a un objeto representativo de una determinada etapa histórica y/o artística.

La influencia de los medios de difusión de masas en la sociedad actual ha alcanzado cotas únicas en la historia. Además de proporcionar información, cultura, entretenimiento, en un atractivo paquete de productos, producen consenso, instauración e intensificación de un lenguaje común en lo social<sup>42</sup>. Es decir, el impacto de la técnica en el sentido descrito por Benjamin anteriormente, se presenta como un hecho que establece una manera de generalización de lo estético, en nuestro caso, en relación con la dimensión histórico-estética del patrimonio cultural.

Pero, la influencia de la reproductibilidad técnica no sólo se puede poner de manifiesto en las redes de los medios de comunicación de masas. Los nuevos materiales

---

40. No presentamos aquí una crítica exclusiva de la mercantilización de la obra de arte, sino cómo las intervenciones sobre el patrimonio, en especial el arquitectónico, se ponen al servicio de nuevas acepciones de los valores patrimoniales a menudo ligadas al concepto de progreso y rentabilización económica.

41. RIEGL, Aloïs: *op. cit.*, pp. 71-72.

42. VATTIMO, Gianni: *op. cit.*, p. 52.

y la ampliación de posibilidades han permitido la proliferación de reconstrucciones tanto volumétricas como cromáticas.

No obstante, incluso en las mejores reconstrucciones, falta algo: el aquí y ahora de los objetos patrimoniales, su existencia única en el lugar en que se encuentran. Además, en esta singularidad se adjuntan determinadas alteraciones materiales que los identifican como piezas propias del pasado. En determinadas ocasiones las reconstrucciones de una obra de arte pueden dejar íntegra su consistencia formal, sin embargo, relegan a un segundo plano su aquí y ahora, su autenticidad, entendida como el sumando de todo lo que acontece a una obra a lo largo del tiempo.

La reproducción se desvincula del ámbito de la tradición, su presencia se aleja del carácter irrepetible de la obra de arte y confiere actualidad a lo reproducido. Todos estos procesos conducen a una fuerte conmoción de la tradición.

A la instantaneidad de la verdadera imagen del pasado se le hace frente con la actuación sobre la imagen actual de los objetos pertenecientes al pasado. Respetando todos aquellos indicativos visuales que los cataloga como tales.

Desde esta maniobra de consentimiento, el patrimonio cultural sólo habla callando y la experiencia estética no se da sino como negación de todos aquellos caracteres que habían sido canonizados en la tradición<sup>43</sup>.

## 6. PERCEPCIÓN VISUAL DEL PATRIMONIO CULTURAL. HACIA UNA GENERALIZACIÓN DE LO ESTÉTICO

### 6.1. CONCEPTOS GENERALES

Para comprender hechos que no son perceptibles directamente, necesitaremos otros que sí lo sean, es decir, un INDICADOR (ver TABLA 1). En este sentido, las *señales* son un tipo especial de indicadores que además de ser usadas de forma intencionada, también el receptor que interpreta dichas señales se percata de que se usan a propósito para comunicar algo. Toda señal será un indicador, pero no todo indicador constituye una señal, pues debe cumplir los dos requisitos anteriores. Por otro lado, cuando un indicador no se utiliza de forma deliberada, lo llamaremos *indicio*.

TABLA 1. TIPOS DE INDICADORES

	RECEPTOR SUPONE INTENCIONALIDAD	RECEPTOR NO SUPONE INTENCIONALIDAD
<i>Intencionalidad del emisor</i>	Señal	Indicio intencional
<i>No intencionalidad del emisor</i>	Pseudoseñal	Indicio

43. VATTIMO, Gianni: *op. cit.*, p. 14.

En definitiva, existen dos tipos de indicadores ya sean deliberados o no: las señales, que comunican, y los indicios, que indican. Sin embargo, ambos expresan algo.

También puede existir otra posibilidad combinatoria, esto es, indicios usados conscientemente para comunicar una cuestión, que no son advertidos como tales por el receptor, hablamos entonces de *indicios intencionales*.

Por ejemplo, ocurre en los estilos artísticos, que ciertos rasgos formales, colores, materiales, etc., se asocian a la vanguardia. Es más, ciertas maneras de vestir, actuar, hablar, se relacionan con grupos profesionales (artista), ideologías... En primera instancia, nos encontramos con indicios que muestran la pertenencia de una obra a la vanguardia artística, o de un individuo a un grupo social. Pero, conocido este mecanismo se puede reproducir estos indicadores de manera intencionada, induciendo la idea que interese. Se produce una dinámica en el sistema de significación.

Esta manipulación se extiende a la Restauración, determinadas intervenciones se realizan con la intención de provocar una cierta impresión en el espectador. Al ajustarse a la estética establecida, se acata la norma del grupo y la aceptación de sus valores.

Por último, hay indicadores que el receptor supone que han sido utilizados premeditadamente para comunicar algo, sin que esto haya sido ciertamente así: son las *pseudoseñales*.

El sentido de los indicadores, al margen de si son señales o indicios, está condicionado por la dimensión cultural. La génesis del indicio se encuentra en la realidad misma que quedará sesgada en el momento de su interpretación por el individuo en una operación cultural, regida por una matriz social de posibilidades y restricciones<sup>44</sup>.

## 6.2. CINÉTICA EN SISTEMAS DE SIGNIFICACIÓN. EL RIESGO DE CONVENCIONALIZACIÓN DE LA RESTAURACIÓN

La metamorfosis de los sistemas de significación en el arte es constante. Determinadas formas que se elaboran como indicios en un momento dado, pueden mutar en indicios intencionales, señales o pseudoseñales.

Estos movimientos pueden acarrear consecuencias en dichas formas: continuando intactas o variando, depurándose o volviéndose toscas. También puede variar el significado de dichas formas.

Así, podemos describir un trazado que va desde el indicio, del que parte el indicio intencional y que, en un proceso de convencionalización, surge la señal.

De esta manera, la conducta o la forma queda ligada a un significado acostumbrado que el receptor lo identificará inmediatamente aunque se transforme gradualmente simplificando o distorsionándose. Es decir, el proceso de convencionalización

---

44. BONTA, Juan Pablo: *op. cit.*, p. 38.

tiende a provocar a largo plazo una estabilidad en la significación y un empobrecimiento en las formas<sup>45</sup>.

TABLA 2: EJEMPLO DEL PROCESO DE CONVENCIONALIZACIÓN DE BIENES CULTURALES

FORMA	ROL	OBSERVACIONES	PROCESO
Edificio funcional	<i>Indicio</i>	Percibido como realidad de hecho	Conventionalización
Revestimientos, color, textura, unidad...	<i>Indicios intencionales</i>	Percibido como realidad de hecho deliberado	
Edificio completo	<i>Señal</i>	No hace falta interpretar la significación arquitectónica	
Edificio histórico completo	<i>Señal (objeto restaurado)</i>	Metafórico	
Revestimientos, color, textura, unidad...	<i>Indicio</i>	Percibido como realidad de hecho	
Reconstrucciones cromáticas volumétricas	<i>Indicio intencional</i>	Sofisticación	
Repristinaciones	<i>Señal/Pseudoseñal</i>	Empobrecimiento de concepto y forma	

Precisamente, las intervenciones sobre los bienes culturales se realizan desde la dimensión de los indicios intencionales para producir unas determinadas señales (linealidad, sensación de objeto restaurado, eliminación del lapso de tiempo entre la génesis y la actualidad, repristinaciones...). La aceptación de cierto tipo de señales puede producir una homogenización de los tratamientos de intervención. Esto ocurre cuando una señal se usa reiteradamente en el contexto de la Restauración, afectando al significado de la forma (ver TABLA 2).

### 6.3. EL HORIZONTE DE EXPECTATIVAS Y LA COMPRENSIÓN DE LOS BIENES CULTURALES

La profesora Martínez Justicia a través de las teorías del pensador ruso Mijaíl Bajtín y de las ideas de la *Estética de la Recepción*, introduce el concepto de *horizonte*

45. *Idem*, p. 43.

*de expectativas*, para definir la limitación del intérprete de una comunicación para captar determinados mensajes. Existen cuestiones que el receptor espera, otras que no y terceras que no comprende. En este punto, se enmarca el debate actual sobre la Restauración: la interacción con los objetos histórico-artísticos y las reacciones cuando intervenimos sobre ellos.

¿Cómo rentabilizar este concepto en teoría de la restauración? En primer lugar, la noción de «horizonte» nos permite subrayar adecuadamente la historicidad radical del objeto de la restauración, señalando la variabilidad de la comprensión del mismo a lo largo del tiempo. Asimismo nos recuerda la función social del arte en su impacto sobre el horizonte de expectativas cotidiano del espectador o lector de la obra de arte y por tanto sobre su comportamiento social (...).

A la hora de acometer una intervención restauradora sobre un monumento cualquiera (sea bien mueble o inmueble) deberemos reflexionar sobre cuál es su valor en nuestro horizonte de expectativas (rastrear el proceso histórico y las valoraciones intermedias que han construido la imagen que hoy tenemos de él) y cuál puede ser el impacto que en dicho horizonte puede tener la intervención en uno u otro sentido<sup>46</sup>.

De esta forma, se reconoce la capacidad de influencia transformadora de la Restauración y, sobre todo, del restaurador. Se acepta la intersubjetividad de algunas intervenciones y se indica la necesidad de comprensión de los valores de los bienes culturales y se cuestiona la huella de los trabajos en los mismos.

En cuanto a su valor de uso o función, además de las tangibles, los objetos histórico-artísticos cumplen una función inmaterial. Ya sea como manifestación de identidad, ideología, etc., o como oferta de ocio y cultura. Por ejemplo, si una persona recibiera la tarea de reparar un telescopio, con el juego de lentes estropeado (o incluso que estas lentes provocaran aberraciones ópticas). En este caso, se sustituirían los cristales y también podría ocurrir la inclusión de lentes de última generación, aumentando las prestaciones. Si en vez de ser un telescopio cualquiera, es el que usó Galileo Galilei, esta intervención es ridícula. Igual de grotesco que intenta devolver el uso a unas termas romanas.

De esta manera, las funciones-valores simbólicos e historiográficos están determinadas por personas. Una intersubjetividad que para Muñoz Viñas, «son fruto de un acuerdo tácito entre sujetos para quienes cada objeto significa algo»<sup>47</sup>.

Por estos motivos y en este modelo de comunicación es fundamental el acto de *comprensión*, que Bajtín divide en varias fases: a) percepción; b) reconocimiento (comprensión del significado); c) comprensión del significado en un contexto dado y d) la comprensión dialógica. El restaurador se relaciona con la obra de arte con este esquema. La primera y segunda fase se corresponde a los estudios generales de iconografía; la tercera, corresponde al análisis iconológico; la última, requiere

46. MARTÍNEZ JUSTICIA, M.<sup>a</sup> José, y otros: *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*. Madrid, Ed. Tecnos, 3.<sup>a</sup> edición, 2008, pp. 38-39.

47. MUÑOZ VIÑAS, Salvador: *Teoría contemporánea de la Restauración*. Madrid, Editorial Síntesis, 2003, p.154.

la comprensión histórica del concepto bajtiniano de *gran tiempo*; que acepta la multitemporalidad de los bienes culturales. Se sintoniza con la idea brandiana del *eterno presente de la obra de arte*<sup>48</sup>.

## 7. CONCLUSIONES

A pesar de que a lo largo del siglo pasado se produjo una expansión de normativas legales y textos internacionales en materia salvaguarda de bienes culturales, no se ha remediado el menoscabo, si no la ruina, de numerosos objetos patrimoniales.

Asimismo, la propia esencia del patrimonio histórico-artístico exige la vigilancia de su autenticidad para que el recorrido de los trabajos de Restauración no pase por el lamento o la reinención. Cuando se realizan intervenciones sobre objetos culturales se tienen que conservar sus valores originales: su imagen histórica. Sin embargo, se confirma la falta de precisión de los valores requeridos para nuestro patrimonio. De ahí la necesidad de definición de los valores y mecanismos de simbolización realizada en la primera parte del texto.

De esta forma, el uso o la reutilización puede ser la postura más poderosa para garantizar la conservación y el mantenimiento del patrimonio cultural. Pero existe una incapacidad de interpretación metodológica que lo asegure, poniendo de manifiesto las contradicciones y la complejidad del sistema. Esta incapacidad involucra a tres agentes: Públicos, profesionales y sociales.

Así, las Administraciones públicas deben ser coherentes con el cumplimiento estricto de las leyes de Patrimonio histórico. Igualmente, la responsabilidad de las Administraciones deriva, en primera instancia, de la normativa de rango legal (artículo 46 de la Constitución Española y Ley 16/1985 del PHE) y que entendemos que se debe llevar a cabo desde las siguientes políticas de actuación para posibilitar el marco de actuación sobre el Patrimonio: conservadora-vigilancia (ante atentados u olvidos con acciones de mantenimiento); curativa-sancionadora (con actuaciones sobre las causa y efectos del deterioro además de sancionar desmanes de los bienes) y educación de la ciudadanía (hacia el goce y valoración del patrimonio).

Se debe programar la financiación de las intervenciones de manera que no sea influyente en los criterios de intervención. Excluyendo todo interés que no sea público o en favor de los valores de los bienes culturales que deben quedar definidos en los estudios previos.

Será necesario el ajuste, ampliación o creación de instrumentos jurídicos y políticos de protección del patrimonio (desarrollo de formación específica en legislación patrimonial; actualizaciones, precisión y medidas concretas de la Ley de Patrimonio que atienda a cuestiones como contaminación turística, criterios específicos de intervención, definición de conceptos como «pátina», previsión legal de movimientos sociales, etc.).

---

48. BRANDI, Cesare: *op. cit.*, p. 30.

También, una mayor difusión del Catálogo de Bienes Culturales de cada localidad, que fomente la vinculación de la sociedad con su patrimonio así como la transversalidad de la educación patrimonial en las escuelas.

Por otro lado, existe un conflicto entre la exigencia que demanda la importancia y singularidad de los bienes tratados con las competencias formativas de los profesionales, con determinadas ausencias de formación teórico-práctica especializada, a nivel de educación superior. Es el caso de la proliferación de escuelas-taller o la capacitación de empresas constructoras que acceden a licitaciones de estas obras.

En la actualidad, los esfuerzos de investigación en el campo de la Restauración se dedican mayoritariamente a las cuestiones técnicas, al desarrollo de analíticas más sofisticadas, evaluaciones de nuevos tratamientos, ingeniería de productos, etc., relegando a un segundo plano la reflexión desde las ciencias sociales o la valoración crítica de la Restauración. Mientras, en la práctica, determinados trabajos se llevan a cabo de forma rutinaria y mecánica y es evidente que, en demasiados casos, los tratamientos se deciden y aplican sistemáticamente de forma estandarizada. Así, la salvaguarda del patrimonio cultural es un deber ético ineludible y la pérdida de sus valores imposibilita toda lectura crítica del pasado.

La defensa del Patrimonio debe ser una tarea social por lo que se deberá atender y facilitar las asociaciones y colectivos con este espíritu, formando una ciudadanía crítica y participativa. Además de desligar la visión reduccionista de admiración a los grandes monumentos en detrimento del valor del patrimonio popular.

Defendemos la concepción del patrimonio como un sistema comunicativo, cuyo discurso puede ser perturbado. Entonces, conviene conocer los agentes y mecanismos de alteración para comprender el despliegue del potencial expresivo de los objetos histórico-artísticos.

Esto sugiere una relativa aceptación de la «alteración» que tiene un pobre efecto físico en la durabilidad material y que imparte una apariencia visual aceptable y que lo identifica como un objeto no moderno. Este último punto es importante, porque a menudo hay confusión sobre la diferencia entre la apariencia vinculada a la intención del artista (que se trata de una condición transitoria que existe sólo brevemente) y el aspecto histórico, que reconoce al tiempo como un componente esencial de los bienes culturales y hace que se distinga las estructuras del presente. Así, cierto desgaste se considera como la respuesta inevitable de todos los materiales a su entorno, como un proceso natural.

No obstante, el ejercicio de la Restauración también porta e incorpora su propia significación. Variable a tener en cuenta en la ponderación de los valores patrimoniales. Por esta razón las intervenciones deben estar respaldadas por un conocimiento pormenorizado y análisis del objeto, además de las situaciones de riesgo que le afectan, y así, aplicar las medidas correctoras ajustadas a la problemática detectada.

Para valorar al patrimonio cultural se debe contar con un equipo interdisciplinar para dar mayor cobertura y objetividad posible. La intervención, debe basarse en el diálogo, el trabajo en equipo y el entendimiento entre la Administración, los agentes profesionales y colectivos sociales, con el conocimiento de las competencias y condiciones de cada una de las disciplinas protagonistas.

Se plantean nuevos retos y condicionantes a la disciplina de conservación-restauración del patrimonio arquitectónico: la diversidad cultural, la amplificación de valor de la *identidad* y de los aspectos sociales, la aceptación de la mutabilidad de los valores culturales, la ampliación del concepto de bien cultural. La Restauración actual debe tener en cuenta estos aspectos, ir más allá de la mera capacidad técnica para resolver una falta de figuración y desechar la seducción por la corrección/perfección entendida como búsqueda de la repristinación.

Como Brandi advirtió, toda restauración es un producto de su tiempo y, como tal, es un acto de interpretación crítico. Restauramos con una intención y ésta debe ser cuestionada continuamente al igual que la obra misma.



## RESEÑAS / BOOK REVIEW

ARICÒ, Nicola. *Architettura del Tardo Rinascimento in Sicilia. Giovannangelo Montorsoli a Messina (1547-57)*. Firenze, Leo S. Olschi Editore, 2013

Alicia Cámara Muñoz<sup>1</sup>

<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.1.2013.11917>

En el libro de Nicola Aricò se abordan cuestiones centrales para la comprensión de la circulación de modelos en el Mediterráneo del siglo XVI. No solo por lo sucedido entre Florencia y Sicilia con el viaje de Montorsoli, sino también por el papel de los virreyes, y por abordar el estudio de cada obra en relación con la ciudad y el territorio. La antigüedad y el mito en la memoria de una ciudad, y el ejercicio del poder que transforma los espacios con el gran argumento del bien público, son caminos que nos invitan a transitar por el estrecho de Messina y por un libro en el que se refleja el protagonismo de lo urbano en el pensamiento político de la época.

Giovannangelo Montorsoli, formado en Florencia, había trabajado con Miguel Ángel, y era buen conocedor de su arquitectura, de su escultura, pero también del pensamiento neoplatónico antes de llegar en 1547 a Messina, donde estuvo hasta 1557. Aricò se ha decidido por hacer un análisis preciso y pausado, a veces emocionante, del arquitecto que fue Montorsoli en Messina, comenzando con la gran fuente de Orión, fundador mítico de la ciudad, preñada de simbología política, que fue también un «edificio» que introdujo el principio renacentista de la perspectiva centralizada en los ejes visuales que se abrían ante el ciudadano. El profesor Aricò, con referentes intelectuales como Manfredo Tafuri o Massimo Cacciari, a quien dedica este libro, está interesado desde hace tiempo por una visión amplia y compleja de un renacimiento italiano contemplado desde Sicilia, y ha estudiado grandes intervenciones en Messina en el XVI, como la palazzata (*La palazzata di Messina*, 2010), la Torre di San Ranieri o Linterna (*Diaspora dell'Origine. Messina: La penisola di San Raineri*, 2002, *La torre della Lanterna di Giovannangelo Montorsoli*, 2005), así como se ha ocupado de textos teóricos. En ese aspecto cabe señalar muy especialmente el libro de arquitectura escrito por un jesuita siciliano a finales del XVI para la enseñanza (*Libro di Architettura. Da L.B. Alberti ad anónimo gesuita siciliano del tardo secolo XVI*, 2005), en cuyo estudio el exquisito análisis filológico, y un profundo conocimiento de la arquitectura renacentista italiana se perciben en cada página. Un texto que el jesuita escribía cuando llegó a Messina Jacopo del Duca, arquitecto en el origen de la palazzata, porque Messina fue lugar de intercambio, plantada en medio del Mediterráneo, frente al turco, con un puerto por el que transitaba todo el comercio de ese mar, y una sociedad permeable a todo lo que llegaba.

Orión se apropió de la fuente para celebrar la llegada del agua a la ciudad gracias a la ingeniería, de lo que según Vasari se ocuparía el propio Montorsoli al llegar a

---

1. Catedrática del Departamento de Historia del Arte, UNED ([acamara@geo.uned.es](mailto:acamara@geo.uned.es)).

Messina, además de ser el gran escultor capaz de hacer una fuente de la que manara el agua que celebraba el triunfo del gobernante empeñado en el bien público. Como dice el autor, estaba destinada a ser el nuevo emblema de la ciudad e imagen política, adquiriendo así, como tantas fuentes de la Edad Moderna, categoría de monumento capaz de convertir Messina en una verdadera ciudad del Renacimiento. Ello comportó la demolición parcial de otros edificios, que la ciudad defendió como memoria histórica de su pasado y grandeza. Y en eso intervino también Montorsoli, proyectando una nueva iglesia que permitiera, reduciendo a un tercio el tamaño de la existente, construir la fuente. La iglesia redimensionada, la Casa de la Ciudad, en la que se hubiera centralizado toda la administración, y la fuente como eje perspectivo y simbólico del espacio del poder, hubieran creado una plaza renacentista acorde con las funciones y la regularidad que la historiografía ha considerado que caracterizan a las grandes empresas urbanísticas de la época.

Un personaje que va apareciendo a lo largo del libro es el virrey Juan de Vega, y esto no debe ser considerado un tema menor. Gracias a su protección y a la de su esposa Leonor de Osorio, la orden jesuita se establecería en la isla, y esa querencia por la orden se vio a la hora de su muerte, con un confesor jesuita, y con Francisco de Borja ejerciendo de testigo en su testamento. Como recuerda Aricò, para el «Collegio prototipo» de Messina el mismo San Ignacio de Loyola daría orientaciones, justificadas por la importancia de ese puerto en el camino a Oriente. El colegio jesuítico, el hospital, el nuevo palacio real, la reconstrucción de la torre o Linterna, debida también a Montorsoli... se enmarcan en la voluntad del virrey Juan de Vega de transformar mediante la arquitectura y el arte las ciudades bajo su gobierno. La renovación del palacio está en la misma línea de otras actuaciones en las residencias de los virreyes italianos de Nápoles y Sicilia y del gobernador de Milán en las mismas fechas, fruto del deseo y sobre todo de la necesidad de potenciar la imagen del virrey. A ello se suma en este caso lo que demandaba una ciudad que reclamaba que la presencia de la corte se repartiera entre Palermo y Messina. A finales de siglo se argumentaba que Palermo estaba en el lugar más cómodo para acceder desde todo el reino, y en cambio Messina estaba «distante del cuerpo del reino». Sentido de centralidad, con origen en Platón, como argumentación en la que se suma la geometría al símbolo, al buscar la posición central de las capitales, que vemos en tratados como los de Marchi y Maggi y Castriotto, y en traslados de cortes como la de los Saboya a Turín en 1559 y la de Felipe II a Madrid en 1561. La residencia de la corte y de la administración de los reinos acabaría siendo el «corazón», en una metáfora de los reinos como cuerpo humano muy querida en los siglos XVI y XVII, pero también imagen de equilibrio de poder, y aplicación de la geometría al desarrollo económico y control de los territorios. La rivalidad de Messina con Palermo se vio compensada por actuaciones urbanas en la primera como las de Vega y Montorsoli, y la posición privilegiada en el estrecho, además del comportamiento de sus elites urbanas hizo de Messina un caso especial, tal como estudia Aricò.

El papel de los virreyes se manifestó en las inscripciones que creaban la memoria histórica de los edificios, y así, los panegiristas atribuyeron la palazzata, acabada a comienzos del XVII, al virrey Emanuele Filiberto de Saboya, que la terminó, como ya estudió Aricò, porque no eran los arquitectos, sino los gobernantes los que dejaban

su nombre ligado a las grandes obras. Fue realizada para competir con las grandes reformas urbanas de Palermo, y las imágenes que se conservan todavía hoy nos impresionan, con ese frente de fachadas palaciegas uniformes abierto al mar de una de las ciudades más ricas de la rica Sicilia. Muchos años antes, en la torre, quiso el virrey Juan de Vega que su nombre pasara a la historia unido al de su emperador, con una inscripción latina en la que la fecha se adelantaba a 1555, lo que le permitió poner el nombre de Carlos, y no el de su hijo Felipe II. La de esta torre fue una obra política y militar, bien construida, con un potente almohadillado, con una inscripción, y con una función de control de uno de los puertos más importantes del Mediterráneo, del que años después saldrá la armada de Lepanto. En otra de las obras de Montorsoli, la fuente de Neptuno, que protagonizaba la vinculación de la ciudad con el mar, y se relacionaba espacialmente con la Aduana nueva, otra obra pública necesaria para el funcionamiento de una ciudad-puerto, Aricò demuestra de nuevo la omnipresencia del emperador Carlos V. Aunque en la inscripción aparezca el nombre del nuevo virrey, don Juan de la Cerda, duque de Medinaceli, y en 1557 el rey fuera Felipe II, piensa el autor que fue Juan de Vega, antes de partir, el que sugirió que el rey apareciese como hijo del emperador, como gran mérito de alguien que tenía todavía mucho que demostrar frente a un padre que había deslumbrado a Messina y a toda Italia en su recorrido triunfal por la península. Por otra parte, nos recuerda Aricò, el virrey de Vega recuperó en 1555 una pragmática de comienzos del siglo XV que le permitía expropiar cuando se trataba de construir un edificio para el bien público, y si instrumentos similares fueron utilizados en todas las ciudades de frontera para construir las fortificaciones, es relevante que se recuperase para otros edificios en aras de la policía, la belleza y la uniformidad de las calles principales. Es un dato más que de los muchos, comunes en tantas ciudades de los distintos reinos, que nos llevan a echar en falta un estudio de conjunto sobre los virreyes urbanistas de la monarquía hispánica, lo que sin Sicilia sería imposible.

Juan de Vega abandonó la isla como virrey el mismo año que Montorsoli lo hacía como arquitecto, en 1557. Antes, a través de un viaje que empieza con la llegada del agua a una ciudad, podemos seguir muchos caminos, que se abren en este libro. Analizando una ciudad, un arquitecto, se comprende la expansión de los modelos florentinos, pero también el urbanismo generado bajo el gobierno de Juan de Vega, que buscaba el «onore utili et decoro di questa nobili città», a lo cual iba a contribuir también el ingeniero Pedro Prado. Porque los ingenieros están presentes en este libro, en una isla imposible de entender sin sus fortificaciones. A Pedro Prado, famoso por su intervención en la nueva ciudad de Carlentini (*Pedro Prado e la fondazione di Carlentini*, 2012) y en Malta, ingeniero de confianza del virrey Vega, le fueron encargadas, como a todos los ingenieros, obras políticas y no solo militares, como el proyecto del palacio real de Messina. Al fin y al cabo, si algo ambicionaron los virreyes españoles fue que su gobierno fuera recordado, además de por el buen gobierno en materias como la justicia, por las obras públicas y el embellecimiento de las ciudades, además de por las obras de defensa emprendidas.

Algunos de los dibujos de Montorsoli para Messina se encuentran en el álbum de Fra Giovanni Vincenzo Casale que se conserva en la Biblioteca Nacional de España. Este fraile ingeniero, también servita y discípulo de Montorsoli, heredaría sus

dibujos. Cuando murió en Portugal, siendo ingeniero de la monarquía española, sus dibujos fueron expurgados para que ninguna traza secreta pudiera quedar fuera del control de los ministros del rey, y de las trescientas trazas sobre fortificación que se contabilizaron, ninguna indicaba el lugar al que correspondía, lo que fue interpretado por don Juan de Silva, conde de Portalegre como muestra de la prudencia del fraile, porque todos sabían lo peligroso que podía llegar a ser que dibujos de máquinas de guerra, como eran las fortificaciones, cayeran en manos enemigas, y más si estaban identificadas. Muy distinta fue la difusión de los dibujos de edificios públicos o fuentes, como los que heredó de su maestro Montorsoli, siendo ambos perfectos ejemplos de cómo circularon (o no) los dibujos de arquitectos e ingenieros por el Mediterráneo. Quizá se echa en falta que Aricò no explique las razones para no tomar en consideración la catalogación de la BNE de alguno de los dibujos del álbum, que tan a fondo conoce. La documentación visual que acompaña el texto del libro es esencial para su comprensión, y de ella extrae Aricò nuevas y sugerentes interpretaciones que ligan a Messina con la historia y con el territorio.

La investigación de Aricò sobre Montorsoli en Messina ofrece una extraordinaria documentación inédita de archivo a nuestro conocimiento, pero en ningún caso se queda pegado al dato, sino que interpreta, reflexiona, mira despacio la obra, maneja otro tipo de fuentes históricas y literarias, y va componiendo así la imagen de la Messina de Montorsoli. Puede documentar, que lo hace, la extracción de las piezas del mármol de Carrara para hacer las figuras de los ríos de la fuente de Orión, que fue la más grande construida en Italia en esa mitad del siglo XVI e influirá en otras fuentes posteriores en Florencia o Roma, pero, en una construcción historiográfica que va y viene desde los cimientos de los documentos al ojo que mira y al vuelo del pensamiento, nos explica también cómo esa fuente de Orión se proyectó basándose en el número 4, y aproxima una lectura neoplatónica que completa el estudio político de la gran fuente, que cabría entender como parte de una cartografía del poder en el Mediterráneo del emperador.

Con este libro nos introducimos en un lugar homérico, en uno de los estrechos, entre Escila y Caribdis, míticos de la historia del ese mar entre tierras y en una arquitectura a la que Aricò ha hecho respirar para contarnos lo que guardan sus piedras y las imágenes de sus fuentes. Como escribe, Montorsoli «sembra guardare ai fenomeni della territorialità messinese con l'insaziabilità di nuovo occhi, nel vento albertiano del *quid tum*».

Amparo Serrano de Haro<sup>1</sup>

<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.1.2013.11916>

Dora Maar, como otras mujeres artistas y especialmente mujeres artistas del Surrealismo<sup>2</sup>, fue tratada durante mucho tiempo como una larga nota a pie de página de la vida y obra de otro artista (masculino), en este caso, nada más y menos que de Picasso.

Con la revolución historiográfica que supone la irrupción de una crítica de arte feminista en los años setenta del siglo xx, los temas (anteriormente desdeñados y minoritarios) del estudio de las mujeres artistas y de las representaciones femeninas toma un vigor y una importancia que no si bien no es sorprendente (al fin y al cabo la mitad de la población es femenina y se siente necesariamente implicada), sin duda, es inesperado para la élite de los estudios de Historia del Arte, los detentores del dogma, hombres en su mayoría y algunas mujeres que han tenido que abdicar de su condición de género para acceder a los puestos del poder (masculino).

Nunca hay que dejar de repetir que el sentido profundo de este movimiento intelectual no se salda simplemente con una acumulación biográfica de mujeres artistas anteriormente desconocidas (para insertarlas en los moldes existentes), no es un «añadido» femenino... a un listado de autores masculinos... Sino que como dicen Parker y Pollock<sup>3</sup>, la perspectiva feminista es un análisis de las relaciones entre mujer, arte e ideología —o estructuras de poder— a través de las distintas épocas y culturas.

La perspectiva feminista implica de manera necesaria un cuestionamiento del canon artístico y de las categorías a través de las cuales se forma. Pero ciertamente la introducción de biografías de mujeres artistas y el re-conocimiento de su obra, es un paso obligado en esta empresa.

El libro de Victoria Combalía y su recuperación de Dora Maar, ya iniciada hace muchos años con la exposición que le dedicó en Valencia (en 1995) y sus posteriores catálogos, artículos y finalmente este libro, es una aportación extraordinaria a la escritura de una nueva historia del arte.

Lo esencial del libro no es solo la inmensa cantidad de información que da, sino cómo lo hace, aunando sus conocimientos en Historia del arte con la experiencia de la propia vida y como llega a señalar y resaltar las paradojas implícitas en una peripecia humana tan singular como la de Dora Maar.

---

1. Profesora Titular. Departamento de Historia del Arte, UNED ([aserrano@geo.uned.es](mailto:aserrano@geo.uned.es)).

2. CHADWICK, Whitney: *Woman artists and the surrealist movement*. London, Thames and Hudson, 1991. En este libro la autora demuestra, entre otras cosas, como las mujeres artistas que querían formar parte del grupo debían de pasar por ser musas/amantes de alguno(s) de los artistas masculinos del mismo.

3. «Not a history of woman artists but an analysis of the relations between women, art and ideology» PARKER, Rozsika & POLLOCK, Griselda: *Old mistresses: women, art and ideology*. New York, Pantheon books, 1981, p.42.

Este libro aquilata conocimientos de distintas fuentes, testimonios y bibliográficos, pero es, sobre todo, la historia de un encuentro, de una conversación, de un diálogo entre la autora y la biografiada.

Inmediatamente se nos previene del carácter difícil, complicado de la conversación, de las peculiaridades de una biografiada que jugó la carta de la ocultación y desapareció del mundo en un truco malabárico propio de un juego surrealista privado o de la dignidad de un herido grave que consigue rodearse del silencio suficiente para seguir viviendo.

Y uno presiente que quizás Dora Maar fue suministrando información en la misma medida en que la autora era capaz de descifrarla, provocando en ella una búsqueda infatigable de datos desde los más nimios a los más trascendentes. Después de todo, las confidencias tienen siempre un carácter conspiratorio o al menos íntimo, que requiere de una voluntad decidida por una de las dos partes.

Combalía entonces busca y aprende y nos narra todo con sentimientos que a veces se declaran subjetivos y otras veces se presentan con la objetividad propia de la disciplina de Historia del arte.

Fotografías y cuadros, personalidades e historias (privadas y mundiales) todas van fijando la imagen de una mujer y de un tiempo, a la vez apasionado y terrible. Y, sí, claro también está Picasso, pero un Picasso diferente, Picasso visto a través de los ojos de Dora. Dora que como Françoise Gilot es una mujer fuerte en la vida de Picasso/Barba-azul, capaz de sobrevivir a su muerte y más aún difícil aún, de sobrevivir a su amor-desamor.

Pero es también y sobre todo un retrato de artista, de fotógrafa, por supuesto, con análisis detallados de su obra y de su propia imagen tal y como es construida y se construye a través de las fotografías (suyas y ajenas) y también de pintora, aunque se dedica menos espacio, menos importancia, a esa faceta que Maar intentó desarrollar a raíz de su relación con Picasso, pero en la que no llegó a destacar, ni a plasmar una visión propia, como sí lo había hecho en fotografía.

Son las búsquedas formales y temáticas de Maar, su sensibilidad, las raíces de su arte, tan importantes como la descripción de su carácter y de sus relaciones familiares y personales. Y así debería ser siempre cuando se trata un artista, sea este hombre o mujer.

Así seguimos el recorrido que nos propone la autora en busca de Dora Maar y nos encontramos con un hilo de Ariadna, en el que se demuestra que más que perdida en el laberinto, Maar ha sabido hacer de ese silencio, de esa ausencia, su fortaleza. Y también Combalía nos demuestra como Maar no es el naufragio que habíamos supuesto sino el bello y testarudo mascarón de proa de un navío que rechaza hundirse por completo...y encontró el modo de mantener la cabeza fuera del agua.

# 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 reenumeración de la Serie VII: Historia del Arte. Además, también desde el año 2013 *Espacio, Tiempo y Forma. Series I-VII* se publica como revista electrónica además de impresa. Este nuevo formato se ha integrado en el sistema electrónico *Open Journal System* (OJS) y pretende agilizar los procesos editoriales y de gestión científica de la revista, garantizando el cumplimiento de los más altos estándares de calidad de las revistas científicas. Desde la plataforma OJS se facilita el acceso sin restricciones a todo su contenido desde el momento de la publicación.

*Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII* publica TRABAJOS INÉDITOS DE INVESTIGACIÓN Y DEBATES SOBRE HISTORIA DEL ARTE, en especial artículos que constituyan una aportación novedosa, que enriquezcan el campo de investigación que abordan, o que ofrezcan una perspectiva de análisis crítico, tanto de ámbito nacional como internacional, y en lengua española o extranjera (preferiblemente en inglés). ETF SERIE VII sólo admite trabajos originales e inéditos que no hayan sido publicados, ni vayan a serlo, en otra publicación, independientemente de la lengua en la que ésta se edite, tanto de manera parcial como total. Los trabajos recibidos en la revista son sometidos a evaluación externa por pares ciegos.

## 1. POLÍTICA DE SECCIONES

La revista está compuesta por tres secciones: una MISCELÁNEA DE ARTÍCULOS recibidos y sometidos a evaluación externa (VARIA, sección de temática variada), un DOSSIER TEMÁTICO de trabajos recibidos por invitación y a través de *call for papers*, y un apartado de RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS. Los trabajos enviados a las dos primeras secciones tendrán, como máximo, una extensión de 50.000 caracteres con espacios, sin contar la bibliografía. Los trabajos presentados a la sección de Reseñas deberán tener como máximo una extensión de 9.600 caracteres con espacios.

En especial se valorarán trabajos que constituyan una aportación novedosa y que enriquezcan el campo de investigación que abordan, o que ofrezcan una perspectiva de análisis crítico, tanto en el ámbito nacional como el internacional.

DOSSIERES TEMÁTICOS. Cada número de la revista contará con dossieres temáticos coordinados por un investigador seleccionado por el Consejo de Redacción, quien bajo su criterio procederá a encargar colaboraciones para el mismo y a abrir un *call for papers* temático. Los originales invitados, con un máximo de dos contribuciones, no se someterán al proceso habitual de evaluación por pares, pero su



calidad estará supervisada por los miembros del Consejo de Redacción. Los originales para el dossier recibidos a través de *call for papers* serán siempre sometidos a evaluación externa.

## 2. CONDICIONES DE PUBLICACIÓN

La publicación de un texto en *Espacio, Tiempo y Forma* no es susceptible de remuneración alguna. Esta revista provee acceso libre inmediato a su contenido en OJS bajo el principio de que hacer disponible gratuitamente la investigación fomenta un mayor intercambio de conocimiento global. Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo al igual que licenciarlo bajo una *Creative Commons Attribution License* que permite a otros compartir el trabajo con un reconocimiento de la autoría del trabajo y la publicación inicial en esta revista. Se anima a los autores a establecer acuerdos adicionales para la distribución no exclusiva de la versión de la obra publicada en la revista (por ejemplo, situarlo en un repositorio institucional o publicarlo en un libro), con un reconocimiento de su publicación inicial en esta revista. Se permite y se anima a los autores a difundir sus trabajos electrónicamente ya que puede dar lugar a intercambios productivos, así como a una citación más temprana y mayor de los trabajos publicados.

## 3. PROCESO DE REVISIÓN POR PARES

- \* Los artículos de la sección VARIA serán siempre sometidos a evaluación y revisión externa.
- \* Los artículos de los DOSSIERES TEMÁTICOS recibidos a través de *call for papers* serán siempre sometidos a evaluación y revisión externa.

Los artículos que han de someterse a evaluación y revisión externa pasarán por el siguiente procedimiento:

3.1. RECEPCIÓN DE MANUSCRITO (siguiendo las «Normas para Autores» descritas a continuación y disponibles en la web de la revista. El envío será electrónico a través igualmente de la plataforma OJS de la revista, ver el apartado «Envíos *on line*», para lo que necesita estar registrado). El/La Editor/a adjudica el manuscrito a un miembro del Consejo de Redacción para que actúe como ponente.

3.2. FILTRO DEL CONSEJO DE REDACCIÓN. El ponente del manuscrito hace una primera revisión para comprobar si encaja en la línea temática de la revista y si es un trabajo original y relevante. Las decisiones negativas deben ser motivadas.

3.3. EVALUACIÓN Y REVISIÓN EXTERNA. Si el ponente considera positivamente el artículo, debe seleccionar dos evaluadores externos procedentes del área de

especialización del manuscrito y proponerles la revisión. Las evaluaciones externas se someten a un cuestionario pautado. Las evaluaciones deben ser *doblemente ciegas* (evaluadores y evaluados desconocen sus identidades mutuas). Las revisiones deben ser igualmente anónimas para los vocales del Consejo de Redacción, salvo para los ponentes particulares de cada manuscrito y el Editor/a. Las evaluaciones pueden determinar no recomendar la publicación, pedir correcciones, recomendarla con correcciones necesarias o sugeridas, y, finalmente, recomendarla sin correcciones. En todo caso deben ser razonadas, y se debe incentivar la propuesta de mejoras por parte de los revisores para elevar la calidad de los manuscritos. Si las dos evaluaciones fueran completamente divergentes se podría encargar una tercera. La comunicación entre revisores y autores debe realizarse a través del Consejo de Redacción. En caso de solicitarse mejoras, los revisores deben reevaluar el manuscrito tras los cambios.

3.4. DECISIÓN EDITORIAL. A la vista de los informes de los evaluadores externos y de las correcciones efectuadas por los autores, el ponente eleva a debate en el Consejo de Redacción una propuesta de aceptación o rechazo del manuscrito. La decisión final corresponde al Consejo de Redacción como órgano colegiado. La comunicación a los autores será motivada, razonada e incluirá las observaciones de los evaluadores. Los autores recibirán respuesta sobre la evaluación de su artículo en el plazo máximo de dos meses.

#### 4. ENVÍO DE ORIGINALES

Desde el año 2013 todo el proceso editorial se realiza a través de la plataforma OJS, donde encontrará normas actualizadas:

<http://e-spacio.uned.es/revistasuned/index.php/ETFVII/index>

Es necesario registrarse en primer lugar, y a continuación entrar en IDENTIFICACIÓN (en la sección «Envíos *on line*») para poder enviar artículos, comprobar el estado de los envíos o añadir archivos con posterioridad.

El proceso de envío de artículos consta de CINCO PASOS (lea primero con detenimiento toda esta sección de manera íntegra antes de proceder al envío).

4.1. En el PASO I hay que seleccionar la *sección de la revista* (ETF VII cuenta con tres secciones: Dossier monográfico, artículos de temática variada y reseñas) a la que se remite el artículo; el *idioma*; cotejar la *lista de comprobación de envío*; aceptar el *sistema de copyright*; si se desea, hacer llegar al Editor/a de la revista *comentarios y observaciones* (en este último apartado se pueden sugerir uno o varios posibles evaluadores, siempre que por su capacidad científica sean considerados expertos en la cuestión tratada en el artículo, lo que en ningún caso implica la obligación de su elección como revisores por parte de Consejo de Redacción de la revista).

4.2. En el PASO 2 se subirá el fichero con el artículo siguiendo escrupulosamente las indicaciones que se indican en este apartado:

- \* Archivo en *formato PDF* (que denominamos «original»), sin ninguna referencia a la identidad del autor o autores dentro del texto, eliminando cualquier elemento que aporte información que sugiera la autoría, como proyecto en el que se engloba o adscribe el trabajo. Para eliminar el nombre/s del autor/es en el texto, se utilizará la expresión «Autor» y año en las referencias bibliográficas y en las notas al pie de página, en vez del nombre del autor, el título del artículo, etc. Este es el archivo que se enviará a los revisores ciegos para su evaluación, y por ello se recuerda a los autores *la obligatoriedad* de seguir para este archivo las *normas para asegurar una revisión ciega hecha por expertos*. Tampoco han de incorporarse imágenes, gráficos ni tablas en este archivo (se incorporan en el Paso 4 de manera independiente), aunque sí se debe dejar las llamadas en el texto a dichos elementos allá donde procedan. El archivo ha de ser llamado con su propio nombre: NOMBRE\_DEL\_ARTÍCULO.PDF. Las *normas de edición del texto* se encuentran más abajo, léalas con atención.

4.3. En el PASO 3 se rellenarán todos los campos que se indican con los *datos del autor o autores* (es imprescindible que se rellenen los datos obligatorios de todos los autores que firman el artículo). Igualmente hay que introducir en este momento los datos correspondientes a los campos *Título* y *Resumen*, sólo en el idioma original del artículo, así como los principales *metadatos* del trabajo siguiendo los campos que se facilitan (recuerde que una buena indexación en una revista electrónica como *ETF SERIE VII* facilitará la mejor difusión y localización del artículo); y, si los hubiere, las agencias o entidades que hayan podido financiar la investigación que a dado pie a esta publicación.

4.4. En el PASO 4 se pueden subir todos los archivos complementarios: *de manera obligatoria se remitirá un archivo con los datos del autor*, y de manera opcional se subirán si los hubiere, individualmente, tanto los archivos con las imágenes, gráficos o tablas que incluya el artículo, como un archivo con la información correspondiente a las leyendas o pies de imágenes, gráficos y tablas. Hay que tener en cuenta las siguientes indicaciones:

- \* Archivo en formato compatible con *MS WORD* con los datos completos del autor y autores: nombre y apellidos, institución a la que pertenece/n, dirección de correo electrónico y postal, y número de teléfono para contacto del autor principal. En este archivo sí se puede incluir la referencia al proyecto en el que se inscriba el trabajo (I+D, proyecto europeo, entidad promotora o financiadora, etc.).
- \* Archivos independientes con las imágenes y tablas del artículo. Se enviarán en formato digital (.JPEG, .PNG o .TIFF) con una resolución mínima de 300 ppp. a tamaño real de impresión. Las ilustraciones (láminas, dibujos o fotografías) se consignarán como «FIGURA» (p. ej., FIGURA I, FIGURA 2...). Por su parte, los

cuadros y tablas se designarán como «TABLA». Las Figuras y Tablas se enviarán en archivos individualizados indicando el número de figura/tabla, siempre en formato escalable (.DOC, .DOCX, .RTF, .AI, .EPS, etc.).

- \* Archivo en formato compatible con MS WORD con las leyendas o pies de imágenes y tablas (recuerde que en el archivo PDF que llamamos «original» ha de colocar donde proceda la llamada a la Figura o Tabla correspondiente entre paréntesis). El/los autor/es está/n obligado/s a citar la fuente de procedencia de toda documentación gráfica, cualquiera que sea su tipo. La revista declina toda responsabilidad que pudiera derivarse de la infracción de los derechos de propiedad intelectual o comercial.

Durante el Paso 4, al insertar cada archivo complementario se le da posibilidad de que los evaluadores puedan ver dichos archivos. Sólo debe dar a esta opción en los archivos de figuras y tablas, y en el de los pies de foto, siempre y en todos los casos si con ello no se compromete la evaluación ciega. Nunca pulse esta opción en el caso del archivo con los datos el autor/es.

En este momento puede subir también cualquier otro tipo de archivo que crea necesario para la posible publicación del artículo.

4.5. El último, paso, el PASO 5, le pedirá que confirme o cancele el envío. Si por cualquier cuestión, decide cancelar su envío, los datos y archivos quedarán registrados a la espera de que confirme el envío o subsane algún tipo de error que haya detectado (una vez se haya vuelto a registrar pulse sobre el envío ACTIVO y luego sobre el nombre del artículo para poder completar el proceso). Igualmente tiene la opción posterior de borrar todo el envío y anular todo el proceso.

## 5. MODIFICACIÓN DE ARCHIVOS CON POSTERIORIDAD AL ENVÍO DEL ORIGINAL, ENVÍO DE REVISIONES SOLICITADAS EN EL PROCESO DE REVISIÓN Y ENVÍO DEL ARTÍCULO ACEPTADO

Existen diversas circunstancias, como errores del autor/es o las solicitudes de modificaciones o mejoras durante el proceso de revisión, que podrán generar uno o más nuevos envíos por parte del autor/es a esta plataforma. Para todos los casos el autor principal que haya realizado el envío debe seguir los siguientes pasos:

5.1. ENTRAR CON SUS CLAVES DE REGISTRO (recuerde anotarlas en lugar seguro la primera vez que se registra, aunque es posible solicitar al sistema la generación de nuevas claves).

5.2. PULSAR SOBRE EL ENVÍO QUE LE APARECE COMO ACTIVO.

5.3. Le aparecerá una pantalla con el nombre y estado de su artículo, si PULSA SOBRE EL TÍTULO DE SU TRABAJO llegará a la pantalla con los datos completos de

su envío. En esta pantalla encontrará en la parte superior las pestañas RESUMEN, REVISIÓN y EDITAR.

5.3.1. Si lo que quiere es *añadir algún archivo complementario* porque haya sido mal recibido, porque haya sido olvidado o por subsanar cualquier error advertido por parte del Editor/a o del propio autor/a, entre en la pestaña RESUMEN y pulse sobre la posibilidad de *añadir fichero adicional*. Igualmente puede en este momento modificar o complementar los metadatos del artículo.

5.3.2. Si el envío ha sido aceptado en primera estancia por el Consejo de Redacción, y dentro del proceso de revisión por pares ciegos se le notifica alguna sugerencia de *mejora o modificación*, entonces deberá entrar en la pestaña REVISIÓN, donde encontrará detallado todo el proceso y estado de la revisión de su artículo por parte del Editor/a y de los Revisores/as, allí podrá subir una nueva versión del autor/a en la pestaña DECISIÓN EDITORIAL. Recuerde que aún debe mantener el anonimato de la autoría en el texto, por lo que los archivos con las correcciones y revisiones deben ser remitidos aún en formato .PDF.

5.3.3. Una vez finalizado y completado el proceso de revisión por pares, si el artículo ha pasado satisfactoriamente todos los filtros se iniciará la *corrección formal* del trabajo de cara a su publicación tanto en la edición electrónica como en la edición en papel de la revista. Después de registrarse y pulsar sobre el título debe entrar en la pestaña EDITAR y seguir las instrucciones que le notifique el Editor/a. En este momento y de cara al envío del artículo para su maquetación y publicación, el *archivo original* que en su momento remitió en .PDF para la revisión, siempre exento de imágenes, figuras o tablas, debe ser ahora *enviado en formato de texto, preferiblemente compatible con MS WORD*.

## 6. VERSIÓN POST PRINT

Además de lo anterior, existe la posibilidad de publicar una versión post print de su trabajo en la revista electrónica con anterioridad a la versión definitiva maquetada. Para ello, en esta fase se le requerirá para que junto a la versión definitiva en formato compatible con MS WORD sólo con el texto que se remite a la imprenta (junto a los archivos con las imágenes, figuras y tablas si las hubiere, que ya había remitido el autor/es en el primer envío), ha de remitir una *versión completa de su artículo en .PDF* ya con el nombre/s del autor/es, así como con las imágenes o tablas incorporadas, junto a las leyendas precisas, incluidas al finalizar el texto, antes de la bibliografía. La puede subir registrándose e incluyéndola en los archivos complementarios del apartado RESUMEN. De esta forma el autor verá en la versión electrónica, con una importante antelación con respecto a la versión en papel, el artículo definitivo aprobado, y podrá citar como prepublicado su artículo (este archivo, lógicamente, es de carácter provisional, no va paginado, y es sustituido con posterioridad cuando se incorpora la versión definitiva).

Si el autor se demora o incumple los plazos en las fases de Revisión o Edición, el Consejo de Redacción de la revista puede decidir la no publicación del artículo o su postergación automática para un número posterior.

## 7. NORMAS DE EDICIÓN

Las siguientes normas de edición deben ser tenidas en cuenta para el archivo «original» editado en .PDF (Paso 2):

### 7.1. DATOS DE CABECERA

- \* En la primera página del trabajo deberá indicarse el TÍTULO DEL TRABAJO EN SU LENGUA ORIGINAL Y SU TRADUCCIÓN AL INGLÉS. Recuerde que *no debe aparecer el nombre del autor, ni la institución a la que pertenece* (debe remitirse en un fichero independiente en el paso 4: añadir ficheros complementarios).
- \* Un RESUMEN EN CASTELLANO DEL TRABAJO, JUNTO A SU CORRESPONDIENTE VERSIÓN EN INGLÉS, *no superior a 1.000 caracteres con espacios*. En el resumen es conveniente que se citen los objetivos, metodología, resultados y conclusiones obtenidas.
- \* Se añadirán también unas PALABRAS CLAVE, EN AMBOS IDIOMAS, SEPARADAS POR PUNTO Y COMA (;), que permitan la indexación del trabajo en las bases de datos científicas. *Éstas no serán inferiores a cuatro ni excederán de ocho*.
- \* En caso de que la lengua del texto original no sea el castellano, ni el inglés, el título, el resumen y las palabras claves se presentarán en el idioma original, junto con su versión en castellano e inglés.
- \* Las ilustraciones se enviarán en fichero independiente a este texto «original», igualmente se remitirá un archivo con la relación de ilustraciones y sus correspondientes leyendas (pies de imágenes).

### 7.2. PRESENTACIÓN DEL TEXTO

- \* El FORMATO DEL DOCUMENTO debe ser compatible con MS WORD. El tamaño de página será DIN-A4. El texto estará paginado y tendrá una extensión máxima de 50.000 caracteres con espacios, sin contar la bibliografía.
- \* Las IMÁGENES Y TABLAS, así como la relación numérica y la leyenda, tanto de las figuras como de las tablas, se adjuntarán en archivos aparte (en el paso 4). Se consignarán como FIGURA 1, FIGURA 2... Por su parte, los cuadros y tablas se designarán como TABLA 1, TABLA 2... Las referencias a ilustraciones deben

estar incluidas en el lugar que ocuparán en el texto. Su número queda a criterio del autor, pero se aconseja un máximo de 15 imágenes. En todos los casos debe citarse la procedencia de la imagen. Al comienzo del trabajo se podrá incluir una nota destinada a los agradecimientos y al reconocimiento de las instituciones o proyectos que financian el estudio presentado.

- \* **ENCABEZADOS.** Los encabezamientos de las distintas partes del artículo deberán ser diferenciados, empleando, si procede, una jerarquización de los apartados ajustada al modelo que se propone:

1. Título del capítulo
  - 1.1. Título del epígrafe
    - 1.1.1. Título del subepígrafe

### 7.3. ESTILO

- \* El texto se presentará sin ningún tipo de formato ni de sangría de los párrafos, y con interlineado sencillo.
- \* Se utilizarán únicamente tipos de letra con codificación UNICODE.
- \* Las citas literales, en cualquier lengua original, se insertarán en el cuerpo del texto en redonda, siempre entre comillas dobles. Si la cita supera las tres líneas se escribirá en texto sangrado, sin comillas.
- \* Se evitará, en lo posible, el uso de negrita.
- \* Las siglas y abreviaturas empleadas deben ser las comúnmente aceptadas dentro de la disciplina sobre la que versa el trabajo.
- \* Los términos en lengua original deberán escribirse en cursiva, sin comillas: *in situ*, *on-line*.
- \* El resto de normas editoriales se ajustarán a lo indicado en: Real Academia Española, *Ortografía de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 2010.

### 7.4. BIBLIOGRAFÍA

Las citas bibliográficas en las notas se atenderán a las siguientes normas:

- \* **LIBROS.** Apellidos en versalitas seguidos del nombre del autor en minúsculas: título de la obra en cursiva. Lugar de edición, editorial, año, y, en su caso, páginas indicadas.

KAMEN, Henry: *La Inquisición*. Madrid, Alianza, 1982, p. 55.

Si la persona reseñada es director, editor o coordinador, se hará constar a continuación del nombre y entre paréntesis (dir., ed., coord.).

Si los autores son dos o tres se consignarán todos, separados por comas y uniendo el último con «&». Si el número de autores es superior a tres, se citará el primero y se añadirá *et alii* o «y otros»; otra posibilidad es indicar «VV.AA.»

- \* Los libros editados en SERIES MONOGRÁFICAS se deben citar con el título de la obra entre comillas dobles, seguido del título de la serie en cursiva, su número, y a continuación, lugar de edición, editorial y año, y, en su caso, páginas indicadas.

MANGAS MANJARRÉS, Julio: «La agricultura romana», *Cuadernos de Historia* 16, 146, Madrid, Grupo 16, 1985, pp. xx-xx.

- \* Cuando se trate de CAPÍTULOS incluidos en un libro, se cita el autor, el título de la colaboración entre comillas dobles, la preposición «en» y a continuación la reseña del libro según las normas anteriormente citadas.

MELCHOR GIL, Enrique: «Elites municipales y mecenazgo cívico en la Hispania romana», en NAVARRO, Francisco Javier, & RODRÍGUEZ NEILA, Juan Francisco: *Élites y promoción social en la Hispania romana*. Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1999.

- \* Para las PONENCIAS, COMUNICACIONES DE CONGRESOS O SEMINARIOS, etc. se reseña el autor, el título de la colaboración entre comillas dobles, el título del congreso o seminario, y el lugar y año de celebración en cursiva, seguido de los editores o coordinadores si los hubiera, lugar de edición, editorial y páginas correspondientes.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Estela Beatriz: «La concesión de la ciudadanía romana como instrumento de dominio», *Actas del VIII Coloquio de la Asociación Propaganda y persuasión en el mundo romano. Interdisciplinar de Estudios Romanos*, Madrid, 2010, BRAVO CASTAÑEDA, Gonzalo & GONZÁLEZ SALINERO, Raúl (eds.), Madrid, Signifer, 2011, pp. 81-90.

- \* Las TESIS DOCTORALES INÉDITAS se citan haciendo constar el autor, el título en cursiva, la universidad y el año.

ARCE SÁINZ, M.<sup>a</sup> Marcelina: *Vicente Rojo*, (Tesis doctoral inédita), UNED, 2003.

- \* ARTÍCULOS DE REVISTA. Apellidos en versalitas seguidos del nombre del autor en minúsculas: título del artículo entre comillas dobles, nombre de la revista en cursiva, tomo y/o número, año entre paréntesis, páginas correspondientes.

BRINGAS GUTIÉRREZ, Miguel Ángel: «Soria a principios del siglo XIX. Datos para su historia agraria», *Celtiberia*, 95 (1999), pp. 163-192.

- \* DOCUMENTOS. En la primera cita debe ir el nombre del archivo o fuente completa, acompañado de las siglas entre paréntesis, que serán las que se utilicen en citas sucesivas. La referencia al documento deberá seguir el siguiente orden: serie, sección o fondo, caja o legajo, carpeta y/o folio. Si el documento



tiene autor, se citan los apellidos en versalitas y el nombre en minúsculas, seguido del título o extracto del documento entre comillas dobles y la fecha.

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid (ARCM), Fondos Diputación, Inclusa, caja 28, carpeta 13, fol. 2. ARROYO, Fernando: «Cuenta de los gastos de mayordomía», julio de 1812.

- \* REPETICIÓN DE CITAS. Cuando se hace referencia a un autor ya citado, se pondrán los apellidos en versalitas y el nombre en minúsculas, la abreviatura *op. cit.* y la página o páginas a las que se hace referencia.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María: *op. cit.*, pp. 26-28.

Si se han citado varias obras del mismo autor, se pondrá después de los apellidos en versalitas y el nombre en minúsculas, el comienzo del título de la obra en cursiva, seguido de puntos suspensivos y las páginas correspondientes.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María: *Historia económica...*, pp. 26-28.

Cuando se hace referencia a un mismo autor y una misma obra o documento que los ya citados en la nota anterior se pondrá *Idem*, seguido de la página correspondiente. Si se hace referencia a un mismo autor, a una misma obra o documento y en la misma página, se pondrá *Ibidem*.

# AUTHOR GUIDELINES

You must **register and log in** to submit a paper and follow the status of your submission.

Submitted articles must be original and unpublished. The journal considers manuscripts in Spanish or any other language (preferably English).

Submitted articles must follow the guidelines specified in this section and also include the following files:

## I. FOR POSSIBLE PUBLICATION

- \* A file (called 'original' hereafter) containing the article edited with a word processor (preferably a DOC file) adhering to the guidelines below. The 'original' file will not include images or tables.

## 2. FOR SUBMISSION AND REVIEW

- \* A PDF file (the author must convert the 'original' file into a PDF file). This file must not contain references to the identity of the author or authors within the text (the file will be sent to the external reviewers for a blind peer-review). This file **INCLUDES** images and tables, along with their accompanying captions. Note that this file must follow the instructions to ensure blind review by experts. The author will, however, provide his/her details (name, academic affiliation, e-mail and postal address) when registering on the website.

## 1. THE 'ORIGINAL' DOC FILE MUST FOLLOW THE GUIDELINES BELOW

### I. TITLE PAGE

- \* The title page will indicate the title of the paper in its original language and its translation to English. The author's name and academic affiliation. An abstract of the paper in both English and Spanish of no more than 1,000 characters (with spaces). The abstract should outline the article's aims, method, results and conclusions. Keywords, in English and Spanish, must also be included to facilitate indexing the paper in scholarly databases. Keywords must be between four and eight. If the original text is not written in English or Spanish, the abstract and keywords must be presented in the text's original language, along with the translation to Spanish and English. Images must be sent separately in a different file, together with a third file containing the titles of the images with their corresponding captions.

## 2. TEXT

- \* The file must be in DIN A4 format (Word processor). The text must be numbered and should not exceed 50,000 characters (with spaces), not including bibliography.
- \* Headings preceding different sections of the article must be clearly distinguished. Quotations are enclosed in quotation marks; names and quotations in foreign languages are set in italics.
- \* Avoid using bold where possible.
- \* Do not indent paragraphs; use single-line spacing (1).
- \* References to illustrations must be inserted in the place they will occupy within the text. The author is free to use as many as he/she considers necessary; however, a maximum of 15 images is advised. The source of the image must be cited.
- \* *Headings*: section headings must be differentiated using, where appropriate, a hierarchal structure similar to the model below:
  - 1. Chapter Title
    - 1.1. Section Title
      - 1.1.1. Subsection Title
- \* *Figures and tables*: Send figures and tables in digital format (JPEG, PNG or TIFF for pictures; EPS, SVG, IA —any vector format— for tables and graphics) with at least 300 ppp resolution in print size. Simple table texts must be formatted in Word format. Illustrations (prints, drawings or photographs) will be referred to as “Figures” (*e.g.*, Figure 1, Figure 2). Charts and tables will be referred to as “Table”. Figures and Tables must be sent in a separate file indicating the number of the figure/table and their place within the text.  
The author is obliged to cite the source of all graphic material, regardless of the type of material. The journal declines all liability for the infringement of intellectual or commercial property rights.
- \* *Style*: Acronyms and abbreviations can be used provided they are widely accepted in the discipline. Do not use decimal points when referring to years (*e.g.* 1980), Latin terms and quotations are set in italics: *et alii*, *in situ*. If the author uses a type of script that is not based on the Unicode encoding, the special typographic font must be included with the paper.

### 3. FOOTNOTES

Bibliographic references cited in notes will follow the guidelines and sequence specified below:

- \* **BOOKS.** Capitalized small caps last name followed by the author's first name in lowercase: title of the book in italics. Place published, publisher, year, and, when appropriate, page numbers.

KAMEN, Henry: *La Inquisición*. Madrid, Alianza, 1982, p. 55.

If the book is an edited volume, this will be indicated in parenthesis after the editor or compiler's name (ed. / comp.).

If the book is authored by two or three authors, list all names. Where there are more than three authors, list the first followed by *et al.*

- \* If the publication is part of a **MONOGRAPHIC SERIES**, the title must be enclosed in quotation marks, followed by the title of the series in italics, the volume number, place published, publisher, year, and, where appropriate, page numbers.

MANGAS MANJARRÉS, Julio: «La agricultura romana», *Cuadernos de Historia* 16, 146, Madrid, Grupo 16, 1985, pp. xx-xx.

- \* When citing **BOOK CHAPTERS**, list the author's name, title of the book section in quotation marks, the word "in", and the details of the book as specified above.

WOOD, Paul: «Modernism and the Idea of the Avant-Garde», in SMITH, Paul & WILDE, Carolyn (eds.): *A Companion to Art Theory*. Oxford, Blackwell, 2002, pp. 215-228.

- \* When referencing **SEMINAR AND CONFERENCE PAPERS**, list the author's name, the title of the paper in quotation marks, the name of the conference or seminar, the conference location and date in italics, followed by the editors names (where appropriate), place published, publisher, and page numbers.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Estela Beatriz: «La concesión de la ciudadanía romana como instrumento de dominio», *Actas del VIII Coloquio de la Asociación Propaganda y persuasión en el mundo romano. Interdisciplinar de Estudios Romanos*, Madrid, 2010, BRAVO CASTAÑEDA, Gonzalo & GONZÁLEZ SALINERO, Raúl (eds.), Madrid, Signifer, 2011, pp. 81-90.

- \* When citing **UNPUBLISHED DOCTORAL THESES**, list the author's name, the title in italics, the university and the year.

ARCE SÁINZ, M.<sup>a</sup> Marcelina: *Vicente Rojo*, (Unpublished doctoral thesis), UNED, 2003.

- \* For JOURNAL ARTICLES, capital small caps for the author's last name, followed by the author's name in lowercase: the title of the article in quotation marks, the journal's name in italics, volume and/or issue, the year in parenthesis, page numbers.

BRINGAS GUTIÉRREZ, Miguel Ángel: «Soria a principios del siglo XIX. Datos para su historia agraria», *Celtiberia*, 95 (1999), pp. 163-192.

- \* ARCHIVAL SOURCES. The first citation must include the complete name of the repository or source followed by its acronym in parenthesis, which will be used in subsequent citations. The document must be referenced as follows: series, section or collection name, box or file, folder and/or folio. If the document is authored, capitalize the author's last name and name in lowercase, followed by the title or the document extract in quotation marks, and the date.

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid (ARCM), Fondos Diputación, Inclusa, caja 28, carpeta 13, fol. 2. ARROYO, Fernando: «Cuenta de los gastos de mayordomía», julio de 1812.

- \* SUBSEQUENT FOOTNOTES. When referencing an author previously cited, capitalize in small caps the author's last name, name in lowercase, the abbreviation *op. cit.*, and the page numbers referred to.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María: *op. cit.*, pp. 26-28.

If more than one work by the same author is cited, capitalize in small caps the author's last name followed by the first name in lowercase, a short title containing the work's key words in italics, followed by three dots, and the page numbers.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María: *Historia económica...*, pp. 26-28.

Where two consecutive notes refer to the same author and source, publication details are given in the first note. *Idem*, followed by the corresponding page numbers, is used in the second note.

When referring to the same author, source or document, and page number, use *Ibidem*.

## ANEXO: DOSSIER

### CÓMPLICES NECESARIOS POR CARLOS HERRERO HERMOSILLA

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

# PRESENTACIÓN: CÓMPLICES NECESARIOS

Carlos Reyero<sup>1</sup>

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

Encarna Montero Tortajada<sup>1</sup>

En ocasiones, la fortuna acompaña la búsqueda en el archivo, y depara hallazgos que compensan, ciertamente, el tiempo dedicado a la lectura de noticias poco significativas. Un documento que ha supuesto esa clase de suerte es, sin duda, el inventario de los bienes del eclesiástico valenciano Andreu Garcia, llevado a término en noviembre de 1452<sup>2</sup>. Los objetos y los escritos que obraban en poder de Garcia en el momento de su óbito revelan dos circunstancias: la primera es la práctica de la pintura por parte del presbítero, y su interés por las artes figurativas, dado el elevado número de diseños, recetarios y tablillas dibujadas que aparecen entre sus pertenencias<sup>3</sup>; la segunda, múltiples vínculos con artistas de renombre. Este inventario, junto con el testamento, la almoneda y otros registros ya publicados, conforma una serie documental única que proyecta una poderosa luz sobre la actividad artística en Valencia entre 1420 y 1450. Se trata, en definitiva, de un importante cúmulo de indicios sobre aspectos tales como la circulación de dibujos, la concreción de encargos a través de un mediador capacitado para ello, o la naturaleza de las relaciones que unían a comitentes y artistas en esos años. El objeto de estas líneas es positivar la información que ofrece la documentación referida a un personaje tan enjundioso como Garcia.

Antes de explorar con detenimiento el contenido de testamento, inventario y almoneda conviene exponer sucintamente por qué Andreu Garcia, aun sin ellos, habría despertado igualmente el interés de la historiografía<sup>4</sup>. La primera vez que este presbítero, beneficiado en la Catedral y en la parroquia de san Martín, emerge

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

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

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

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

en un documento vinculado a una obra de arte es el 12 de enero de 1417, cuando aparece como testigo del contrato del coro de Portaceli con el carpintero Jaume Spina<sup>5</sup>. En octubre de 1421, Garcia actúa como *mediator et conventor amicabile* entre Bertomeu Terol, clérigo de Jérica, y Miquel Alcanyís, en las capitulaciones sobre un retablo bajo la advocación de san Miguel que toma como referente otro parecido hecho para la Cartuja de Portaceli<sup>6</sup> (y que ahora se sabe obra de Starnina<sup>7</sup>). El mismo Garcia aparece como testigo en el contrato, y figura como pagador del primer plazo, en representación de Terol. En 1422, el presbítero debe supervisar, junto al pavorde Francesc Daries, la construcción de la capilla que el también pavorde Joan de Prades estaba haciendo edificar en el convento de santa María de Jesús, a cargo del eminente maestro de obras Francesc Baldomar<sup>8</sup>. En 1438, Garcia ha de dibujar en papel los ángeles que Martí Llobet debe tallar para el coro de la Catedral por encargo de la cofradía de santa María de la Seu<sup>9</sup>. El 31 de octubre de 1439 el eclesiástico paga a Joan Reixac 330 sueldos por un paño y una pintura para Portaceli<sup>10</sup>. El 8 de mayo de 1440 Garcia interviene en las capitulaciones que firma el pintor Garcia Sarrià con la viuda del notario Joan Aguilar sobre la pintura de un retablo para su capilla en la iglesia del convento de Predicadores; posteriormente, el 14 de julio de 1440, se vuelve a contratar este retablo, a causa de la defunción de Sarrià, con Joan Reixac: el proyecto se mantenía según lo pactado en mayo, salvo un cambio iconográfico que debía llevarse a término según el criterio de Andreu Garcia<sup>11</sup>. El 31 de marzo de 1441 el presbítero pacta con Jacomart —puesto que para ello había sido designado por el Cabildo— las capitulaciones de una tabla para la puerta de la Almoina de la Catedral, en la que debían figurar «tants pobres com pintar si poran seiguts en una taula ab hun canonge que dona la almoyna ab lo capella e bedell e un servidor e lo bisbe que seu al cap de la taula ab una cadira en pontifical»<sup>12</sup>. Garcia, además, debe proporcionar la tabla al pintor. El 12 de abril de ese mismo año se documenta su presencia en un contrato entre la cofradía de santa María de la Seu y varios bordadores, con el objeto de confeccionar unas orlas para un paño funerario; el modelo debe proporcionarlo Reixac<sup>13</sup>. En julio de 1443, la viuda del iluminador Simó Llobregat salda una deuda de veintidós libras y diez sueldos con

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

6. TOLOSA, Lluïsa; COMPANY, Ximo; ALIAGA, Joan (edición al cuidado de): *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, III (1401–1425)*. Valencia, Universitat de València, 2011, pp. 606–608.

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

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

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

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

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

12. SANCHIS SIVERA. *Pintores medievales en Valencia*. Barcelona, Tipografía L'Avenç, 1914, pp. 81–82.

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

el protagonista de estas líneas<sup>14</sup> (en realidad, se trata de una deuda antigua, contraída también por el propio Llobregat y por su madre<sup>15</sup>). Antes de eso, el acreedor y la deudora exponen ante el Justicia Civil de la ciudad sus respectivos argumentos. De ello se desprende que Garcia tenía en prenda, para asegurarse el cobro del préstamo, varios objetos propiedad de la viuda, entre los que se contaba «un libre de mostres de letres grans florejadés». Además, Llobregat había iluminado para Garcia tres libros y dos oficios de Horas, sin que haya acuerdo entre presbítero y viuda sobre si estos trabajos habían sido retribuidos o no. El 9 de enero de 1444, Reixac contrata la finalización de un retablo ya iniciado por Jacomart para Burjassot. En lo que se refiere a las tablas laterales, debe seguir las indicaciones de Andreu Garcia, quien también ordenará todo lo referente a las historias de la Pasión del banco<sup>16</sup>. Finalmente, el 4 de noviembre de 1448, el mismo Reixac contrata todavía una obra no especificada con Garcia<sup>17</sup>.

Éstas son las noticias que vinculan al eclesiástico con el encargo o la confección de obras artísticas, casi todas destinadas a espacios relevantes (Catedral, Portaceli, convento de Predicadores, convento de santa María de Jesús) o hechas a imagen de ejemplos importantes en sí (retablo de san Miguel de Jérica). En casi todos los casos aparece Garcia actuando como intermediario entre el comitente y el menestral contratado, cuando no directamente proporcionando modelos para la pieza en cuestión (ya sea de palabra, ya sea mediante trazas dibujadas por él mismo). Además de estos datos, se cuenta con otras informaciones que ligan fuertemente al beneficiado con algunos de los artistas citados en el párrafo precedente. Al margen de las numerosas transacciones económicas que Andreu Garcia efectuó con artesanos bien conocidos —y que se irán desgranando en el análisis del inventario de sus bienes—, es notable su actividad como albacea de las últimas voluntades de varios pintores: tanto Simó Llobregat como Jaume Mateu, Gonçal Sarrià y Joan Reixac confiaron en el presbítero para ejecutar su testamento. En concreto, en el del iluminador Llobregat, fechado el 5 de agosto de 1441, aparecen Garcia y Bernat Roselló, presbíteros y beneficiados en la Catedral, como albaceas; el primero («mossen Andreu Garcia, prevere e compare meu») sería además tutor de los hijos del testador, si su mujer tomara marido y su madre falleciese<sup>18</sup>. Jaume Mateu, quien ordenó la suerte de sus bienes el 4 de junio de 1445, también escogió a Garcia como garante de sus disposiciones, junto al ciudadano Vicent Granulles<sup>19</sup>. Gonçal Peris de Sarrià testó el 23 de septiembre de 1451, y volvió a nombrar al presbítero como ejecutor de su voluntad (éste, además, le había prestado dinero para su manutención por valor de cien sueldos: este factor de dependencia económica emergerá con frecuencia en la documentación relativa a las relaciones de Garcia con los

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

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

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

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

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

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

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

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

Los padres de Andreu Garcia fueron Ferran Garcia y Úrsula Jordà. El primero, mercader preeminente en activo entre 1388 y 1425<sup>21</sup>, tuvo su residencia en la

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

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

parroquia de santa Catalina<sup>22</sup>. Entre sus actividades destacaron las transacciones con censales, paños, esclavos y trigo. Fue armador de una galera, y también propietario de un molino arrocero. Existen indicios, además, que lo vinculan al comercio internacional<sup>23</sup>. En 1414 firmó con Antoni y Bertomeu Ros una compañía por dos años con un capital de 6100 libras (un verdadero récord financiero, según Enrique Cruselles)<sup>24</sup>. Aparte de esto, Ferran Garcia está documentado como procurador del Tesorero Real en 1388<sup>25</sup>, albacea del Baile General en 1409<sup>26</sup>, y mayordomo del Hospital de los Inocentes en 1411<sup>27</sup> (dignidad profundamente vinculada a la clase mercantil de la ciudad, como apunta Agustín Rubio Vela<sup>28</sup>). Este auténtico aluvión de cargos se corresponde con el lugar que las autoridades municipales otorgaron al mercader en 1392, cuando, en la entrada de Juan I y de Violante de Bar, sujetó uno de los cordones del caballo de la reina<sup>29</sup>. Ferran Garcia dictó testamento el 18 de mayo de 1423 ante el notario Antoni Pasqual<sup>30</sup>, y murió el 26 de febrero de 1424<sup>31</sup>. El mismo Andreu participó repetidas veces en los negocios del padre: a lo largo del año de 1423, aparece como acreedor de varias cantidades de dinero relativas a la venta de harina y pastel<sup>32</sup>; meses después del óbito del progenitor, el presbítero salda deudas con dos panaderos<sup>33</sup>, y en 1434 recibe una propiedad como heredero suyo<sup>34</sup>. Por línea materna, Garcia era nieto de Pere Jordà —así lo declara en su testamento, que luego se examinará detenidamente—, probablemente la misma persona que con este nombre aparece registrado como administrador de la obra pro cautivos de Valencia entre 1392 y 1399, y que deja el cargo por su gran ancianidad<sup>35</sup>.

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

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

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

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

26. *Idem*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Esta cronología concuerda con la de un nieto fallecido en 1452; no debe pasarse por alto, además, que a partir del último cuarto del siglo XIV, la figura del administrador de esa institución benéfica pasa a ser designada directamente por los Jurados<sup>36</sup>, lo que también refuerza la idea de un origen familiar cercano a las élites de la ciudad. El mismo Andreu Garcia declara en su testamento que su abuelo tenía la capilla de santo Espíritu en la iglesia de santa Catalina, parroquia a la que también perteneció su padre y donde habitaban, asimismo, varios mercaderes apellidados Jordà que se documentan en la urbe por esas fechas<sup>37</sup>. El presbítero encarga a sus albaceas hacer cáliz, patena, retablo y misal para el beneficio vinculado a la capilla. Garcia también hace referencia en sus mandas a su bisabuelo Bernat Çanou, fundador del beneficio de san Bernardo de la Catedral, del que Garcia es titular (de hecho, en su testamento tiene previsto que se haga cáliz, patena, misal y vestiduras litúrgicas para este espacio de la Seu: todos los enseres, excepto el misal, debían incorporar las armas de Çanou y Garcia). Sanchis Sivera apunta que la capilla de san Bernardo fue cedida en 1311 a Çanou, Baile General de Valencia<sup>38</sup>, quien instituyó el beneficio que después sería de su bisnieto. Éste no sólo renovarían el ajuar de este espacio de culto, sino que también mandarían sustituir la caja de cirios que su antepasado había encargado para el coro de la Seu. Es fácil, entonces, entender que Garcia guardara la memoria de su bisabuelo de forma tan viva: además de ser el primer patrono de su beneficio, debió constituir una verdadera referencia para la familia por tratarse de un oficial real del más alto grado<sup>39</sup>, al servicio de Jaime II al menos en la última parte de su reinado (no es posible determinar, todavía, si fue el abuelo materno del padre del presbítero o cualquiera de los dos abuelos de su madre, Úrsula Jordà). En cualquier caso, son Bernat Çanou y Pere Jordà los antepasados que Garcia evoca cuando dicta sus últimas voluntades, y con ellos se quiere vincular deliberadamente a través del encargo de objetos artísticos marcados con emblemas que unen su propio apellido al de sus parientes.

Por último, antes de proceder al análisis detenido de testamento, inventario y almoneda de Andreu Garcia, ha de señalarse que su hermano, Jaume Garcia, era en 1450 Custodio de los franciscanos observantes del Reino de Valencia<sup>40</sup>, con todas

36. *Idem*, p. 130.

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

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

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

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



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

Las últimas voluntades del presbítero Garcia, registradas ante el notario Ambrosi Alegret el 10 de junio de 1450<sup>41</sup>, y tal vez precipitadas por la peste que asolaba Valencia ese año<sup>42</sup>, comienzan con toda una declaración de intenciones: la sabiduría divina permite a los hombres tener por propios bienes terrenales y transitorios, así como disponer de ellos. Si ordenar la suerte de estas posesiones es algo que nadie debe tomar a la ligera, la cuestión debiera preocupar aún más a quien no espera ni debe esperar descendientes carnales que puedan ser sus sucesores. De esta manera, llamados los testigos pertinentes, «Andreu Garcia, prevere beneficiat en la Seu de Valencia e resident en la ciutat de Valencia» se dispone a hacer testamento, y elige como albaceas a su hermano Jaume Garcia, Custodio de los franciscanos observantes del Reino de Valencia; a micer Jaume Garcia, doctor en leyes; y a los presbíteros beneficiados en san Martín Pere Pellaranda y Bernat Garcia. Si por cualquier motivo éstos no pudieran hacerse cargo de la herencia, serían sustituidos por los presbíteros Pere Cercos y Joan Cucalo, y por Bonafonat [sic], Lluís y Ramon Bereguer, mercaderes. Garcia establece un sistema de sustitución muy concreto: cada presbítero y cada lego deben ser suplantados por un albacea de igual condición, en el orden en el que aparecen citados en el documento. Tras haber dado a todos ellos plena potestad para gestionar cualquier asunto relacionado con sus disposiciones, el testador pasa a precisar todo lo relativo a su sepultura. Manda que su cuerpo, vestido con el hábito cartujo, sea enterrado en la clausura de Valldecris, en el cementerio donde yace su madre y donde los monjes del cenobio le han otorgado lugar. Deben acompañar sus restos mortales hasta allí cuatro presbíteros y dos legos, además de un albacea. Garcia hace constar, además, que Dom Francesc Maresme, prior de la Gran Cartuja y General de la Orden, a quien se refiere como «pare e senyor meu», le ha otorgado la gracia del monacato (de hecho, pide encarecidamente a los albaceas que tan pronto como se produzca su muerte manden a Maresme un correo con la copia de este beneficio y la notificación de la fecha de su óbito). El presbítero ordena que se celebren los correspondientes ritos fúnebres en la Catedral, tan pronto como se pueda: después de completas, el oficio de difuntos en el coro, y al día siguiente misa en el altar mayor y absolución sobre la tumba donde yacen su

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

---

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

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

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

---

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

las gratificaciones a los albaceas y el reparto de algunos libros—, a Joan Reixac y a Pere Bonora «los papers e altres mostres que tinch de pintura e certes ymatges que tinch de coure e de ges o guix e de ceres», cuyo reparto ordenaría el mismo testador mediante un escrito que pensaba redactar con posterioridad. Tal vez los misales de los beneficios de san Bernardo y el Espíritu Santo se encomendaron a Bonora, y los dos retablos —el del Espíritu Santo y el de Valldecríst— a Reixac. El precio de los misales (trescientos sueldos el de la Catedral, y doscientos sueldos el de santa Catalina) y el del retablo del Espíritu Santo (1.500 sueldos) son acordes con la calidad del comitente, sin ser excesivos. No se conocen datos sobre el presupuesto destinado a las obras de Valldecríst, aunque el perfil del promotor hace pensar en que sería una cantidad no menor a la reservada para los templos ciudadanos. Que Garcia cumplió una función parecida a la de un mentor en la actividad profesional de Joan Reixac es una circunstancia conocida desde hace tiempo<sup>46</sup>. Los encargos que recibió el pintor por mediación del presbítero fueron numerosos, y al menos uno de ellos tuvo como destino la cartuja de Portaceli (en 1439 Garcia paga a Reixac un paño y una pintura para el monasterio de Serra)<sup>47</sup>. Sorprendentemente, no está documentada ninguna comisión para Valldecríst que implique a ambos de forma directa. Por supuesto, el retablo mayor de la iglesia cartujana, conservado en parte en el Museo Catedralicio de Segorbe, y considerado —al menos la tabla central— una obra de Reixac iniciada hacia 1454<sup>48</sup>, difícilmente podría explicarse sin la intervención de Andreu Garcia, aunque no ha sido posible probar documentalmente este extremo. A pesar de que el pintor comienza tal vez su trabajo dos años después del óbito del eclesiástico, resulta tentador ver la influencia de Garcia en la promotora del retablo, Úrsula<sup>49</sup>, prima hermana suya y esposa de Francesc Sarsola (así es citada ésta en el testamento de 1450, en el que se le destinan cien sueldos). De todas formas, las noticias que relacionan a la pariente del eclesiástico con la obra apuntan que el autor de la misma fue «Juan Roiz de Moros», y no Reixac.

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

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

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

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

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

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

Spectabilis et deuotus dominus, Dominus Andreas Garcia, sacerdos Magne Valencie, promotor fidelis & diligens executor negotiorum Domus Maioris Cartusie matris nostre et nostri Capituli Generalis, qui per xxij annos sine adminiculo alicuius stpendii temporalis cum magno feruore ac zelo contemplatione Ordinis laborauit, tamquam bene meritus habet per totum Ordinem nostrum plenum cum Psalteriis monachatum. Cuius obitus dies scribantur in calendariis conuentualibus domorum Ordinis sub xijja Nouembris<sup>50</sup>.

En su testamento, Garcia ya explica que era procurador de la Gran Cartuja, y que no quería emolumento alguno por sus trabajos. La noticia anterior sirve para añadir, además, que desempeñó esta función durante veintitrés años (comenzaría pues en 1429), un periodo notablemente largo que tal vez se explique mediante la particular relación del presbítero con Francesc Maresme, Prior General desde 1437 y cercano al gobierno de la orden desde algún tiempo antes (fue coadjutor del General anterior, Guillaume de Lamotte, y su representante en el concilio cismático de Basilea)<sup>51</sup>. En cualquier caso, los albaceas encuentran en el domicilio del presbítero gran cantidad de dinero que pertenece a la Gran Cartuja<sup>52</sup> (más de 60.000 sueldos), y que responde a pagas de los años 1445, 1446, 1447, 1448, 1449 y 1451. Además de esto, en casa del fallecido hay otros documentos que probablemente podrían relacionarse con esta administración de los bienes de la Gran Cartuja. Por ejemplo, se encuentra un albarán en el que consta que en mayo de 1452 Garcia recibe de manos del monje Joan de Nea veinte libras que había pagado el alamin de Serra. Debe hacerse una escueta referencia en este punto a la figura de Nea, un «volcánico converso» (así ha sido definido por la historiografía)<sup>53</sup> muy activo en el entorno de la corte aragonesa<sup>54</sup> y cercano colaborador de Maresme, que estuvo detrás de las fundaciones cartujas de Montealegre<sup>55</sup> y la Anunciata, efímero cenobio

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

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

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

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

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

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

en las cercanías de la ciudad de Valencia, patrocinado por Jaume Perfeta y habitado sólo entre 1442 y 1445<sup>56</sup>. No es posible saber qué implicación tuvo Garcia en este proyecto, aunque con seguridad estuvo al tanto, a través de Nea y como procurador de la Gran Cartuja, de sus vicisitudes. Finalmente, antes de dar por concluida la revisión de los lazos que unieron a Andreu Garcia con los cartujos, resta volver brevemente a su relación con Francesc Maresme. Debió tratarse de un vínculo significativamente fuerte, a juzgar por la consideración con la que el primero trata al segundo en su testamento. Tal vez ambos pudieron conocerse en Portaceli, cartuja en la que profesa Maresme en 1402, aunque hay indicios que apuntan tal vez a un parentesco: en el inventario del presbítero muerto en 1452 se registra un banco para tener cirios con las señales de Maresme y de Garcia, y dos paños con los mismos emblemas. Es arduo explicar esto sin pensar en una relación familiar. Por otro lado, se sabe que Maresme fundó una capilla en Valldecris (la de san Antonio o del Santísimo Cristo)<sup>57</sup>, pudiendo constituir este encargo, caso de que fuera anterior a 1450, un modelo a imitar para Garcia en lo que a promoción artística se refiere.

La afinidad de Andreu Garcia con la orden cartuja es bien evidente: gestiona los asuntos de la *Grande Chartreuse* durante largo tiempo sin retribución alguna, escoge su sepultura en Valldecris, y antes de morir recibe la gracia del monacato por parte de Maresme. Son conocidas las manifestaciones de esta sintonía, aunque no sus causas, que podrían encontrarse tanto en una relación personal cercana con un miembro eminente de la Orden como en una particular simpatía espiritual. La revisión del inventario del eclesiástico evidencia su interés por las artes figurativas<sup>58</sup>, pero también una religiosidad bien definida, explicitada en su biblioteca. Sumando libros, opúsculos y obras de devoción, los escritos que los albaceas encontraron en el domicilio de Garcia rondan los setenta ejemplares. Casi todos se concentran en la habitación del finado y, sobre todo, en un pequeño estudio anexo a dicha cámara. La diversidad de títulos es considerable, aunque podría hacerse una clasificación somera en tres apartados: el primero de ellos incluiría Sagradas Escrituras, manuales litúrgicos y libros de devoción; el segundo, tratados teológicos y guías de predicación; y el tercero, obras propias de una formación en artes. En lo que respecta al primer grupo, además de dos Biblias que se adivinan de alguna riqueza y están «en lo apartament pus secret que es dins la dita cambra» junto

---

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

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

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

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



a otros volúmenes, se registra una misa de la Virgen encuadrada con otras oraciones y salmos, un *rubriquet* (que sería una rúbrica —una compilación de normas sobre cómo deben efectuarse las ceremonias religiosas—, copiada en un libro de poco tamaño), el *Psalterium alias laudatorium de Eiximenis*, un pequeño volumen que incluye el oficio de difuntos y el de la Virgen (el primero en papel, y el segundo en pergamino), unas *Horas de la Virgen*, la *Expositio de Ordine Missae* del dominico Guillem Anglés<sup>59</sup>, un *Manipulus Clericorum*, un milagro de un maestro en Teología, un libro titulado *Angela de Fulguio* (probablemente, el *Memorial de Angela da Foligno*, o sus *Instrucciones*), una *Vida de san Francisco*, un salterio, unas *Horas de la Virgen* «de la menoritat», un breviario y un diurnal del obispado de Valencia, un *Flos Sanctorum*, varios cuadernillos de «devocions» y un volumen facticio que contiene el *Contemptus mundi*. Los tratados de Teología y los manuales de predicación son si cabe más abundantes, aunque la identificación de alguno de ellos presenta dificultades, debido al mal estado del protocolo: junto a un pequeño libro en pergamino cuyo título (fragmentario) es *De divinis docmatibus* (tal vez una obra atribuida a san Agustín, *De dogmatibus ecclesiasticis*), Garcia poseía la «recomandatio» de san Anselmo, el *De Miseria Humanae Conditionis* de Inocencio III, un tratado sobre la triple vía del Pseudo-Dionisio Areopagita, un *De Contemplatione* (probablemente una obra lulliana), el *Repertorium Morale* de Petrus Berchorius en tres volúmenes, las *Moralitates* de Roberto Holcot (una colección de *exempla* para predicadores), varios documentos de Francesc Eiximenis de los que no se especifica su naturaleza, la *Apologia Pauperum* de san Buenaventura, un libro de sermones dominicales de Eiximenis, partes del *Cristià*, el *Cercapou*, una *Suma de vicis* (tal vez la *Summa de vitiis et virtutibus* del franciscano Guillelmus Peraldus, o la de Laurent d'Orléans), el *Scala Dei* (citado como «libre de mestre Francesc Eiximenez a la regna»), un cuadernillo de pergamino titulado «lo primer de creure fermament en un sol Deu», un *Libellus de Virginitate* (de autor incierto, pudiendo atribuirse tanto a San Jerónimo como a san Ildefonso, entre otros), dos *Ars Moriendi*, un *De Natura Angelica*, un «speculum ugonis» (tal vez el *Speculum Ecclesiae* de Hugo de San Caro), varios tratados sobre la venida del Anticristo (muy probablemente uno de ellos sería el *De adventu Antichristi* de Arnau de Vilanova), la «Bartholina» (la *Summa Casus Conscientiae*, compilada por el franciscano Bartolomeo da Pisa), varios escritos de san Buenaventura y de san Jerónimo (de este último, *De vitis Apostolorum*), la *Summa Collationum* de Juan de Gales, el *Mons Contemplationis* de Jean Gerson, un libro «super meditationes arbore vite de Bonaventura» (el *Lignum Vitae* de san Buenaventura), una *Imago Vitae* (probablemente el *Soliloquium de quatuor mentalibus exercitiis quod dicitur Imago Vitae* de san Buenaventura), y diversos cuadernos sobre cómo orar, así como sobre los artículos de la Fe. Por último, el presbítero atesoró en su casa obras de retórica, notas de gramática, un libro de lógica, la Consolación de la Filosofía de Boecio, un «liber de secretis filosofie artis» (probablemente una obra de Llull) y un Catón en un volumen facticio.

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

En conjunto, los libros de Andreu Garcia remiten a una formación teológica bastante sólida, y a una espiritualidad tan particular como común en Valencia en la primera mitad del siglo xv, claramente cercana al franciscanismo observante (protegido y patrocinado en esos años por la misma María de Castilla)<sup>60</sup>, con abundantes puntos de contacto con las doctrinas lulista y arnaldista, y con los escritos de Eiximenis<sup>61</sup>. En función de su interés por los títulos de san Anselmo, san Buenaventura y Gerson, Garcia parece inclinado a la oración afectiva y a la plegaria-meditación<sup>62</sup> (en el inventario, de hecho, hay un *De meditatione*), tendencia claramente explícita en la abundancia de escritos de Francesc Eiximenis que conservaba: el *Psalterium alias Laudatorium*, un libro de sermones dominicales, el *Scala Dei*, partes del *Cristià*, y un *Cercapou*<sup>63</sup>. El registro de una obra de Angela da Foligno refuerza esta idea de contemplación basada en el sentimiento, esta vez con el apoyo del diario místico (o las *Instrucciones*) de la Beata umbra<sup>64</sup>. Además, los *Ars Moriendi*, los tratados sobre la venida del Anticristo (alguno de ellos tal vez de Arnau de Vilanova), los eventuales libros de Lull (*De Meditatione* y *De secretis philosophie artis*) y dos volúmenes como el *De Miseria Humanae Conditionis* y el *Contemptus Mundi*, confirman que Garcia estuvo cerca del franciscanismo joaquinista tan activo en esos años en la Corona de Aragón<sup>65</sup>. La comparación con otras bibliotecas de eclesiásticos que datan del mismo periodo (censadas la mayoría en inventarios *post mortem*) puede ayudar a poner los libros de Garcia en contexto. De estas bibliotecas, estudiadas por M.<sup>a</sup> Rosario Ferrer Gimeno en su tesis doctoral<sup>66</sup>, sólo hay una que excede en número de ejemplares a la de Garcia, situándose el resto muy por debajo de estos dos casos<sup>67</sup>. Se trata de los 108 libros que se venden en la almoneda de los bienes de Francesc Mestre, párroco de Castelló de Xàtiva<sup>68</sup>. La subasta se celebró en enero de

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

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

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

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

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

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

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

67. *Idem*, pp. 130–133.

68. *Idem*, p. 132.

1450, y a ella concurrió el propio Andreu Garcia, comprando por dieciséis sueldos y seis dineros la obra de Angela da Foligno que aparece en su inventario dos años después<sup>69</sup>, así como un *Breviloquium* de san Buenaventura<sup>70</sup> (por otra parte, probablemente no era la primera vez que Garcia recurría a este medio para hacerse con algún volumen: en las cubiertas de su *De divinis docmatibus* y de su *De Miseria Humanae Conditionis* podía leerse «d-en Pere Ribera notari»). En general, los títulos que aparecen como propiedad de presbíteros y canónigos<sup>71</sup> están relacionados con la liturgia, la patrística y autores como Eiximenis<sup>72</sup> o Buenaventura (Antoni Riera, por ejemplo, sacerdote beneficiado en la Catedral, en su testamento de 1434 declara tener un misal, un breviario, un diurnal, un *Flos Sanctorum*, y «los meus libres de Bonaventura e de Angela»<sup>73</sup>). Además, se citan frecuentemente obras que poseía Garcia: el *Flos Sanctorum*, la Consolación de Boecio, el *Speculum Ecclesie*, la *Natura Angelica* o la *Expositio de Ordine Missae* de Guillem Anglés<sup>74</sup>.

Antes de dar por concluido este breve retrato de Andreu Garcia, construido a partir de la documentación que se refiere a su persona, es oportuno hacer alusión a sus más que probables vínculos con los beguinos de Valencia. Hay argumentos razonablemente sólidos que así lo señalarían: en primer lugar, el presbítero pudo tener obras de Arnau de Vilanova y de Llull (Vilanova ha sido señalado repetidas veces como el mentor del movimiento beguino en la ciudad<sup>75</sup>, y en la biblioteca del Hospital de Beguinos de registra un *De contemplatione*, existiendo además teorías que apuntan a la existencia de una primera escuela lulista valenciana en esa misma institución)<sup>76</sup>; siguiendo con lecturas afines, Garcia poseía una «Suma de vicis» que cabría identificar con la *Summa de vitiis et virtutibus* de Laurent d'Orléans, uno de los títulos predilectos de la comunidad beguina, según el inquisidor Bernat Guiu<sup>77</sup>; por otra parte, el eclesiástico considera especialmente a las «repenedides» o «dones de penitència» en su testamento, dejándoles cincuenta libras (este establecimiento

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

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

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

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

73. *Idem*, p. 147.

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

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

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

77. *Idem*, p. 335.

de reforma para mujeres pecadoras había sido fundado por una beguina en 1345, y probablemente seguía bajo el patrocinio de la Tercera Orden de san Francisco un siglo después)<sup>78</sup>; asimismo, en el inventario de 1452 consta «un vestiment de beguina vell per açotar», tal vez perteneciente a una de las numerosas herencias que Garcia tuvo que gestionar; por último, el pintor Gonçal Sarrià, con quien el presbítero tenía una relación notablemente cercana, fallece en 1451 en el Hospital de Beguinos, dejando a Gabriel Carbonell, ermitaño de la casa, varios enseres, y actuando el mismo Garcia como albacea y ejecutor de esta manda testamentaria<sup>79</sup>.

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

78. *Idem*, p. 330.

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

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

Alegra García García<sup>1</sup>

Juan Martínez Silíceo (c. 1477–1557), quien fuera, además de arzobispo y cardenal, preceptor de un jovencísimo príncipe Felipe (luego Felipe II), apenas ha recibido atención más allá de su faceta como matemático en publicaciones especializadas sobre este asunto o bien como responsable del establecimiento del Estatuto de Sangre en la *Dives Toletana* en obras de corte histórico<sup>2</sup>. La única aproximación a la relación de este arzobispo con las artes fue la planteada por Rosario Díez del Corral Garnica en *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*<sup>3</sup>, trabajo que constituye una pequeña parte de su tesis doctoral, inédita, leída en 1985 bajo el título de *Mecenazgo y arquitectura: los orígenes del Renacimiento*.

Sin embargo, tras un estudio pormenorizado de numerosas fuentes literarias redactadas entre los siglos XVI y XIX que incluía tanto crónicas y descripciones de la ciudad de Toledo como historias eclesiásticas, poesía y relatos de viajeros, dedujimos que Silíceo debió de desempeñar un importante papel en la historia y cultura del Toledo y la España del siglo XVI y que debió de gozar de gran admiración y reconocimiento no sólo en vida, sino mucho tiempo después de su muerte, como demuestra su presencia constante en las fuentes literarias<sup>4</sup>.

---

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

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

3. Díez del Corral Garnica, Rosario: *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*. Madrid, 1987.

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

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

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

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

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

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

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

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

Como podemos observar, Silíceo ha optado por incluir sólo sus tres iniciales (la S ya indica la latinización de su segundo apellido, del Guijo o Guijarro)<sup>7</sup> y como elemento sobre el yelmo un gallo, animal generalmente relacionado en heráldica con el valor y la tenacidad en la lucha<sup>8</sup>.

Desconocemos si esta primera empresa fue empleada por Silíceo en alguna otra parte durante sus años parisinos<sup>9</sup> o incluso salmantinos, pues el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España de su obra lógico-matemática *Siliceus In eius primam Alfonseam sectionē in qua primaria dyalectices elemēta comperiuntur argutissime disputata*, publicada en 1517 ya en Salamanca, o bien ha perdido la portada donde figuraría su emblema o su portada se reduce a la primera página de dicho ejemplar, donde aparece simplemente el título de la obra. Del mismo modo, tampoco se recoge en la portada de la obra impresa en la ciudad del Tormes en 1530 *Logica brevis*: el frontispicio que incluye las escenas de los *Desposorios* y la *Coronación de la Virgen*.

Todo esto parece corroborar lo que el mismo Silíceo indica en uno de sus textos, como veremos a continuación: que su empresa definitiva habría sido creada con motivo de su nombramiento como arzobispo y no por ninguno de sus nombramientos previos como preceptor del príncipe Felipe u obispo de Cartagena<sup>10</sup>. Efectivamente, nosotros la hemos documentado por primera vez en dos textos del año 1546, precisamente la fecha en la que es nombrado arzobispo. Por un lado, en la *Oración en alabança: llamada en griego Panegyris* de Blasco de Garay<sup>11</sup>, y por otro en el *Itinerarium Adriani sexti ab Hispania*<sup>12</sup> de Blas de Ortiz, ambas obras dedicadas al arzobispo y ostentando su escudo en la portada.

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

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

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

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

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

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

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

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

que despide de sí llamas de fuego, y por orla ocho eslavones con la letra, Eximunt tangentia ignem<sup>13</sup>,

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

Efectivamente, tal como lo describe Silíceo, el escudo (FIGURA 2) se compone del trigrama IHS sobre un pedernal que despide llamas de fuego, estando rodeado este pedernal por ocho eslabones. Todo ello aparece superpuesto sobre cueros recortados y el timbre se compone del capelo con dieciocho borlas<sup>14</sup> y una cruz procesional de obispo. Las armas, así, serían, como las define Leblic, parlantes, pues el pedernal alude a su segundo apellido<sup>15</sup>.

Numerosos han sido los autores que, al describir el emblema, han hecho una interpretación de él, coincidiendo la mayoría de ellos en la relación entre el pedernal y su fuego con la caridad constante y sin medida de Silíceo<sup>16</sup>. Así, el citado Blasco de Garay, alabando la elección heráldica del arzobispo, comenta:

desechando de vuestros escudos los ossos, leones, serpientes, canes, lobos, águilas, palomas: gruas, arbores, fuentes, mares, estrellas y otros devaneos de este genero de ninguna o pequeña significacion. Haziendo esculpir y pintar enellos solamente un pedernal cercado de sus centellas: que representasse la caridad que dias y noches contemplavades: como declara el mote que conella juntastes: que dize. Todo me es eslavon. Conviene a saber: por cualquier cosa, por qualquier ocasión y por qualquier causa, por muy pequeña que sea, saco materia de caridad<sup>17</sup>.

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

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

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

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

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

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



No deja de resultar llamativo, o al menos curioso, que Silíceo escogiera como elemento principal de su empresa el trigramma latino del nombre de Cristo que, en fechas muy similares, por no decir casi coincidentes, estaba siendo convertido también por Ignacio de Loyola en emblema personal, primero, y de su Compañía de Jesús después<sup>18</sup>, orden contra la que el arzobispo toledano mostró especial aversión<sup>19</sup>.

En cuanto al significado individual de esas tres letras, IHS, como el lector sabe, existen numerosas interpretaciones<sup>20</sup>. Desde la identificación con la divisa del lábaro de Constantino (*in hoc signo [vinces]*) hasta la lectura de la frase *Jesus hominum Salvator*. Los jesuitas, por su parte, leen el trigramma como un acrónimo de *Jesum habemus Socium* («Tenemos a Jesús como aliado»). Silíceo, como no podía ser de otro modo, propone asimismo su lectura personal en su obra *De divino nomine Iesu*. Según él, el trigramma IHS contendría la H porque ésta equivale a la E en griego (en IESUS/IHS(U)S) y porque además esta letra, la H, serviría al cristiano de recordatorio del tetragrammaton del nombre de Dios, IHVH. Así, en resumen y dejando otros argumentos aparte, para Silíceo IHS es abreviatura de IESUS, IHVH y CHRISTI<sup>21</sup>.

## 2. LOS RETRATOS DE SILÍCEO

Frente a las numerosas fuentes literarias que, de manera más o menos fidedigna, se hacen eco de su vida e intentan presentar un retrato espiritual del personaje, pocos son los testimonios plásticos de la apariencia de Silíceo<sup>22</sup>. La primera noticia que hemos localizado en alusión a un retrato del arzobispo la encontramos en Italia, en un texto del humanista italiano Paolo Giovio (1483–1552). Se trata concretamente de *Le iscrizioni poste sotto le vere imagini de gli huomini famosi*, publicado en su versión latina en Venecia en 1546 y en su traducción italiana en Florencia en 1551<sup>23</sup>.

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

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

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

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

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

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

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

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

Ho poi inteso che va molto appresso lui [Juan Ginés de Sepúlveda] Martino Siliceo Vescouo di Carthagine; il quale insegnando santamente, e con molta diligenza a Philippo figliuolo dell'Imperadore, co suoi lodeuolissimi costumi, con le bueno lettere, con l'alto ingegno, e con la pura sua facondia lo rende un'ottimo Prencipe, e l'enuia a conseguire l'ornamento dell'inuitto padre con la felicità del Regno<sup>24</sup>.

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

De regreso a España, el primer retrato del que tenemos constancia documental en cuanto a autor y fecha data de un momento tan tardío como 1547: se trata de la efigie realizada para la galería de retratos de la Sala Capitular de Toledo. Es Isabel Mateo Gómez quien anota el dato de que enero de ese año se pagaron a Comontes 6.375 maravedís por la realización de un retrato del arzobispo y por restaurar el de Fonseca<sup>25</sup>. Ignoramos a qué retrato se refiere y no tenemos constancia de su actual existencia; en cualquier caso no puede tratarse del que actualmente se encuentra en la Sala Capitular, fechado en 1557, y del que hablaremos a continuación.

El retrato de Silíceo que actualmente puede verse en la Sala fue realizado por Francisco de Comontes, hijo y sobrino de pintores que trabajaron con Juan de Borgoña y que debió de nacer en los primeros años del siglo XVI, falleciendo en 1565 y ostentando el título de pintor de la Catedral desde 1547<sup>26</sup>. El artista, que en 1545 ya

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

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

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

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

había realizado el de Tavera, cobró el 31 de diciembre de 1557 2.250 maravedís por el retrato del cardenal arzobispo de Toledo Silíceo<sup>27</sup>.

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

Según hemos indicado, Silíceo aparece representado e identificado como Cardenal, dignidad que no se le concede hasta 1556 y que por tanto hace imposible que el retrato de la Sala Capitular sea el desconocido de 1547 cuyo pago se conserva en los Libros de Fábrica. Además, si el argumento iconográfico no bastase, en las cuentas de 1557 se especifica que se le paga a Comontes por un retrato del cardenal arzobispo, mientras que en 1547 sólo se trataba del arzobispo Silíceo<sup>28</sup>. Como solución conciliadora, la obra de 1547 habría estado inicialmente en la Sala Capitular, como se indica en el libro de obra y fábrica, para luego, al convertirse Silíceo en cardenal, ser sustituido por la que hoy día puede verse.

De este mismo retrato se conserva una copia (FIGURA 4)<sup>29</sup> en la Capilla del Colegio de Doncellas Nobles de Toledo, fundación educativa y de caridad establecida por Silíceo en 1551 que, además de colegio para jóvenes, fue el lugar escogido por el prelado para su enterramiento<sup>30</sup>. Concretamente, el retrato, un óleo sobre lienzo, se encuentra hoy día situado en el lado del evangelio sobre la puerta de acceso a la capilla<sup>31</sup>. El arzobispo aparece como cardenal, en una composición idéntica a la versión de Comontes de 1557, con la salvedad de que Silíceo lleva en el dedo índice de su mano un y no aparece su escudo en el ángulo superior derecho. Asimismo, la capa pluvial está decorada con escenas en lugar de sólo motivos vegetales, como ocurría en la Sala Capitular (una de esas escenas es los *Desposorios de la Virgen*) y en el broche no aparece el trigramma.

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

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

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

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

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

El cardenal Lorenzana, en el último tercio del siglo XVIII, creó la llamada Biblioteca Pública Arzobispal, cuyos fondos, unidos después a los procedentes de la biblioteca particular del padre del cardenal Luis María de Borbón y Vallabriga, conforman la hoy denominada colección Borbón-Lorenzana. Este prelado, para decorar su biblioteca, escogió los retratos en pintura de 86 arzobispos y literatos toledanos, entre ellos Silíceo<sup>32</sup>. Parece que, según se deduce de los pagos, las efigies de los arzobispos corrieron a cargo de Dionisio Santiago Palomares<sup>33</sup>, hijo del insigne paleógrafo y diplomático Francisco de Santiago Palomares. Actualmente, algunos de estos retratos se encuentran expuestos a lo largo de la octava planta de la galería oeste del Alcázar toledano (hoy convertido, además de en museo, en biblioteca).

El retrato de Silíceo (FIGURA 5), un óleo sobre lienzo, sin duda parte una vez más del retrato de Comontes en la Sala Capitular, introduciendo como principal variante el cambio de vestiduras: Silíceo es representado como cardenal y se le ha despojado de la mitra arzobispal y el báculo, así como de la capa pluvial: sólo porta las ropas y el birrete cardenalicios y, sobre el pecho, una cruz, recordando en composición y vestimenta al retrato que realizara Alonso Sánchez Coello (c.1531–1588) de Diego de Covarrubias y Leiva en 1574, hoy conservado en el Museo del Greco de Toledo y que luego copiaría el propio artista cretense<sup>34</sup>. En el antepecho aparece la siguiente inscripción: IOANNES M(A)R(TINE)Z SILICEUS S(ANCTÆ) R(OMANÆ) E(CCLESIÆ) CARDINALIS ARCHIEP(ISCOPUS) TOLETANUS. Como la gran mayoría de retratos de esta serie, carece de calidad, a lo que hay que sumar posibles repintes a lo largo del tiempo.

Ya de comienzos del siglo XVII debe de datar otro retrato del prelado (FIGURA 6), un óleo sobre lienzo, actualmente conservado en el Colegio de Doncellas Nobles. En esta ocasión, Silíceo aparece de cuerpo entero, de pie, vistiendo las ropas de cardenal en una sobria estancia, apoyando su mano derecha sobre un libro y una mesa donde se encuentran tintero y pluma, tal vez en alusión a su actividad literaria. La mano izquierda, cuyo índice porta un anillo, sostiene un guante. La composición se cierra en la parte superior izquierda con un cortinaje rojo, recogido, probablemente en referencia a su cercanía con la Corte y su vinculación al poder; en la esquina superior derecha se encuentra su escudo con el capelo y la cruz procesional como timbre. Ciertamente, el pintor se ha tomado ciertas libertades representando el escudo, pues no ha respetado la iconografía habitual y por tanto la simbología implícita<sup>35</sup>: el pedernal se ha convertido en un óvalo y las llamas en un fuego que arde bajo el trigramma IHS, pero no alrededor de él. El número de eslabones, además, se ha reducido de ocho a seis.

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

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

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

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

Mientras que en el caso de papas es sumamente infrecuente su representación de pie y no sedentes, como viene siendo habitual desde comienzos del siglo xvi (recuérdese el *retrato de Julio II* por Rafael, al que puede casi considerarse el modelo de la iconografía de miembros del estamento eclesiástico), los cardenales y arzobispos gozan de más libertad en su modalidad de retrato, existiendo numerosos ejemplos de prelados que son inmortalizados de pie de manera muy similar a Silíceo. Baste recordar, como ejemplo, algunos de los retratos de colegiales de san Bartolomé, pertenecientes a la colección de la Universidad de Salamanca, o los debidos a Antonio de Mora y Barahona ya a finales del siglo xvii<sup>36</sup>.

Este tipo de composición entronca con los retratos de corte de reyes de la casa de Austria y nobles, cuyas características estableció Antonio Moro a mediados de siglo y siguieron sucesivamente Alonso Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz junto a sus seguidores (destacando Rodrigo de Villandrando) y Velázquez entre otros<sup>37</sup>. Concretamente, vienen a la memoria de manera inmediata aquellas representaciones de Felipe IV por Velázquez en las que el monarca apoya la mano en el bufete y con la otra sostiene un pliego de papel.

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

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

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

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

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

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

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

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

### 3. EL MILAGRO DEL POZO

Del mismo modo que Silíceo carecía de armas y hubo de crearlas, la ausencia de «gestas» familiares probablemente le movió a elaborarlas y a sus panegiristas a transmitir las e incluso engrosarlas. Así, a través de nuestro estudio de las fuentes literarias hemos comprobado cómo se repiten, de manera más o menos uniforme, una serie de hechos vinculados al devenir personal de Silíceo, hechos que incluyen desde apariciones de la Virgen a ayudas providenciales de diversos personajes que vaticinaron al joven Silíceo el próspero futuro y los altos designios que le aguardaban<sup>41</sup>.

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

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

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

fue sacado inconsciente para despertar después en una iglesia y contar cómo la Virgen se le había aparecido mientras permanecía en las profundidades del pozo<sup>42</sup>. El propio Silíceo llegó a relatar este hecho de la siguiente manera: «En tiempo de mi niñez, habiendo yo caído a un pozo lleno de agua, el día de santa Catalina, mártir, en el cual pozo esta señora me tuvo por más de seis horas en su regazo y sacado de él por muchas horas me tuvieron por muerto y puesto en su altar, donde su figura está pintada en un retablo, que se dice santa María de Araceli, fue resucitado»<sup>43</sup>.

Fue Juan Correa de Vivar (c.1510–1566) el responsable de materializar pictóricamente este motivo por primera vez en un retablo realizado en 1552 (FIGURA 9) para la Capilla del Sagrario y conservado actualmente en la capilla de san Pedro de la Catedral de Toledo<sup>44</sup>, retablo del que se conocen al menos otras dos versiones: una en la parroquia de san Julián, procedente del Colegio de Infantes de Toledo, y otra en el Colegio de Doncellas, de las que hablaremos más abajo. En todas ellas, con escasas variantes, se representa en el interior de un pozo a la Virgen junto a un niño que dirige su mirada hacia ella. La escena transcurre en medio de un paisaje dominado por la vegetación y algunas arquitecturas de reminiscencias clásicas que se pierden en la lejanía.

Si desconociéramos la vinculación de estas obras con la persona de Silíceo, el asunto en ellas representado podría ser relacionado (excluyendo la figura del infante) con una de las advocaciones de la Virgen derivadas del *Cantar de los Cantares* y algunas letanías, concretamente con la de «pozo de agua viva»<sup>45</sup>. Sin embargo, sabiendo que la obra de Correa de Vivar fue realizada para la Capilla alta del Sagrario en vida de Silíceo, se antoja más que probable que el asunto representado sea el milagro del pozo protagonizado por el arzobispo en lugar de cualquier otra historia sin relación directa con el personaje<sup>46</sup>. Por otro lado, el hecho de que se conserven

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

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

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

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

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

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

Si la primera versión de este asunto iconográfico fue realizada en 1552 por Juan Correa de Vivar, la segunda de ellas corresponde a Luis de Velasco (1530–1606)<sup>47</sup> (FIGURA 10), estando fechada en 1557 y encargándose Nicolás de Vergara (fallecido en 1574) del retablo en el que va inserta la obra<sup>48</sup>. En esta ocasión la tabla estaba destinada a la capilla del Colegio de Infantes, siendo sólo recientemente trasladada a la toledana parroquia de san Julián.

Las variaciones respecto a la primera versión de Correa son realmente mínimas, pues la composición, los personajes y el punto de vista son exactamente los mismos. Sólo varía la ubicación de las ruinas, en la tabla de Velasco dispuestas en el lado izquierdo (en el derecho en el caso de Correa), y el ademán del niño Silíceo, aquí dirigiéndose a la Virgen en lugar de apoyar contemplativamente el brazo sobre las rodillas de María. La única diferencia importante entre ambas obras estriba en sus medidas y el formato, pues la tabla de Correa mide casi el doble de alto que la de Velasco, que es casi completamente cuadrada<sup>49</sup>. Esta obra de Velasco y la de Correa son mencionadas por Francisco de Pisa en sus *Apuntamientos para la II parte de la Descripción de la Imperial Ciudad de Toledo*<sup>50</sup>.

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

#### 4. LAS XILOGRAFÍAS DEL MISAL MIXTO DE 1550

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

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

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

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

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



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

Silíceo también es el responsable de la impresión de un misal mixto que data de 1550 y que lleva por título *Missale secundum ordinem primatis ecclesiae toletanae*. De este misal se conservan varios ejemplares correspondientes a ediciones diferentes, siendo el consultado por nosotros el que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España, impreso en Toledo<sup>51</sup>. Lo que nos interesa de este libro, en primer lugar, es su portada (FIGURA 11), donde aparece el escudo de Silíceo enmarcado por el texto IOANNES MARTINUS SILICEUS ARCHIEPISCOPUS TOLETANUS y, en torno a él y el título de la obra, una serie de personajes, entre los que se encuentran los Evangelistas y san Jerónimo. La parte superior e inferior de la portada está rematada por sendas escenas. Arriba se representa una visión de la Gloria, con Dios Padre sedente y a su diestra Cristo arrodillado junto a un grupo de santos varones, y a la izquierda la Virgen como intercesora seguida de santas mujeres. La escena inferior se desarrolla en el interior de una iglesia y presenta la misma composición que la visión celestial: en el centro se encuentra un arzobispo, presumiblemente el propio Silíceo, acompañado de un monaguillo, arrodillado ante el altar y consagrando la Sangre y el Cuerpo de Cristo; a izquierda, el papa Julio III, junto a sus armas y su séquito; a derecha el Emperador Carlos V junto a su escudo con el águila bicéfala imperial, el orbe y una espada a sus pies y su correspondiente séquito. Debajo de la imagen aparece el verso procedente del *Salmo* 84.5: «Converte nos Deus Salutaris noster: et averte iram tuam a nobis»<sup>52</sup>.

Más adelante, en el folio 180, aparece otra interesante xilografía (FIGURA 12)<sup>53</sup>: un personaje vestido con un sencillo hábito recibe, arrodillado, una corona de laurel de manos de una joven. Ambos están rodeados de ocho figuras femeninas y la escena se desarrolla en un paisaje dominado por una montaña rocosa de la que mana un río. De estas figuras, algunas vestidas con túnicas, otras desnudas, la mayoría aparece coronada con coronas de laurel y portando instrumentos musicales u otro tipo de objetos. Así, dado su número, nueve en total, podría pensarse inmediatamente en la identificación de las mujeres con las nueve Musas. Una de ellas, por ejemplo, porta una esfera armilar, por lo que podría relacionarse con la musa de la Astronomía Urania; varias ostentan instrumentos musicales, como violas, cítaras, laúdes o flautas, atributos generalmente asociados con las musas Erato, Euterpe, Talía y Terpsícore, entre otras. Finalmente, una de ellas sujeta un cetro, objeto en ocasiones portado por Melpómene, si bien es cierto que sus atributos más frecuentes son la máscara y la espada<sup>54</sup>.

51. Su signatura es R/6052.

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

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

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

Varios motivos nos inclinan a pensar que se trata de Silíceo, a pesar de la ausencia de distintivos que aludan a su condición de arzobispo. En primer lugar, él es el responsable de la publicación del Misal, lo que constituye motivo más que suficiente para justificar su presencia en el interior del libro. En segundo, rodean a Silíceo las identificadas por nosotros como las nueve musas, símbolo de las artes y las ciencias e indicadores de la protección y cultivo de la cultura, letras y ciencias por parte de Silíceo. Además, no sería la primera vez que se asocian al arzobispo las musas, pues en las fiestas del capelo, celebradas en 1556 en Toledo, volverán a aparecer, en la decoración del arco triunfal, tanto las musas como el Monte Parnaso y recuérdese que en algunas fuentes literarias se ensalza la erudición de Silíceo en artes y ciencias<sup>55</sup>. Tampoco debe olvidarse que Silíceo fue Catedrático de Filosofía Natural en la Universidad de Salamanca.

Finalmente, el agua que mana de la roca podría vincularse con la fuente Castalia del Monte Parnaso, pero también, sin excluir esta identificación, con el episodio veterotestamentario de la roca de Horeb o las aguas de Meribá<sup>56</sup>, remitiendo la piedra, de manera inevitable, al emblema y apellido de Silíceo. Recuérdese que, por ejemplo, Sebastián de Horozco, en uno de sus poemas, se dirigía a Silíceo como pastor que «si el ganado está sediento,/de la piedra como Aaron / saca de agua un borbollon, / aunque contrario elemento»<sup>57</sup>. Y Diego de Castejón y Fonseca se expresará en idénticos términos décadas después<sup>58</sup>.

## 5. CONCLUSIONES

A lo largo de las páginas anteriores nos hemos acercado a algunas obras artísticas relacionadas con la figura del arzobispo Silíceo. Pendientes de incluir en este artículo han quedado, entre otros, el relieve de la portada del Colegio de Doncellas Nobles, debido a Juan Bautista Vázquez<sup>59</sup>, la serie de xilografías que ilustran el libro

---

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

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

56. *Éx 17, 1–7 y Núm 20, 1–13*.

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

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

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

*Publica laetitia*<sup>60</sup> o el sepulcro de Silíceo, realizado ya a finales del siglo XIX por Ricardo Bellver (1845–1924) y conservado en la capilla de ese mismo Colegio<sup>61</sup>. Esta abundancia de obras ya investigadas, junto a otras que quizá siguen pendientes de estudio, deja patente la necesidad de un trabajo pormenorizado acerca de la relación de Silíceo con las artes que confiamos será planteado en futuras publicaciones.

---

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

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

## ÍNDICE DE FIGURAS

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

## BIBLIOGRAFÍA

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

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

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

Jesús-Pedro Lorente Lorente<sup>1</sup>

Desde el movimiento romántico han sido muchas las comunidades y colonias de artistas establecidas en los márgenes de las grandes ciudades o incluso en núcleos rurales en plena naturaleza: para el gran público las más conocidas quizá sean las localidades francesas de Barbizon o Pont-Aven; pero quien vaya allí apenas encontrará nada que visitar, mientras que en Wopswede, su equivalente alemán, hay abundantes ornatos de arte público y hasta algunos museos<sup>2</sup>. Aún más en el caso de los dos lugares aquí estudiados, gracias a la generosidad de sus mecenas, que compartieron un ideal muy presente en las élites germanas de su época, que situaba a los artistas y poetas en la cúspide de la sociedad ideal. La genealogía de este ensalzamiento utópico se remonta a la Antigüedad, perviviendo a través de la iconografía renacentista de grandes hombres de las artes o las letras retratados con coronas de laurel, encumbrados en la cima del monte Parnaso<sup>3</sup>. Pero esa mitificación cultural alcanzaría su mayor apogeo en la tratadística alemana decimonónica,

---

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

artista francés declinó la invitación por motivos patrióticos<sup>6</sup>, pero sí la aceptó ese mismo año 1898 otro prometedor exponente del *art nouveau* entonces activo en París, el pintor e ilustrador alemán Hans Christiansen. Tanto Rupert Carabin como Christiansen tenían buena relación con los artistas de la Secession de Viena, otra ciudad que Ernst Ludwig conocía bien, y de allí llegó en seguida el arquitecto Joseph Maria Olbrich en 1899, al que se sumaron al mismo tiempo los otros cinco componentes iniciales: Peter Behrens, los escultores Ludwig Habich y Rudolf Bosselt, así como Paul Bürck y Patriz Huber, cuya carrera artística se decantaría respectivamente hacia la pintura y diseño textil en un caso, por la arquitectura, pintura y escultura en el otro. Con sólo 21 años, estos dos eran los más jóvenes, mientras que los más veteranos, Christiansen y Olbrich, tenían 33 y 32 años respectivamente. A todos les prometió el Gran Duque alojamiento y un salario anual durante al menos un trienio<sup>7</sup>. Provisionalmente fueron instalados en Prinz-Georg-Palais en Darmstadt, hasta que estuvieran listos los nuevos edificios en la Mathildenhöhe, donde Ernst Ludwig deseaba construirse una residencia con espacios de talleres para sus artistas y que ocasionalmente pudiera servir como edificio abierto al público para grandes muestras temporales.

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

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

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

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

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

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

Apropiadamente, el escenario al aire libre donde tuvo lugar esta representación pública era la escalinata entre jardines aterrizados, heredados de la antigua rosaleda del parque romántico: un eje central entre las nuevas casas, presidido en la cima por la Ernst-Ludwig Haus, mansión donde estarían los talleres de los siete artistas, abierta para la ocasión como centro expositivo, cuya entrada había hecho decorar Olbrich con una inscripción en letras doradas, *Seine Welt zeige der Künstler die niemals war noch jemals sein wird*, frase tan enigmática como la que ornamenta la fachada de su Secession-Haus en Viena. Mucho se ha especulado sobre el significado de todo esto<sup>8</sup>, aunque a partir de ahí todos los historiadores de la colonia suelen centrarse en cuestiones arquitectónicas, sin revelarnos gran cosa de la sociología de esa comunidad<sup>9</sup>, ni prestar apenas atención al rico programa decorativo

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

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

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

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

Asimismo en su propia casa, Olbrich-Haus, para decorar la esquina exterior del jardín, puso el arquitecto vienés como solaz a la vista de los viandantes en Mathildenhöheweg la figura de un joven arrodillado bebiendo, igualmente realizada por el escultor Habich, quien también hizo luego en esta travesía central de la colonia otra estatua monumental<sup>10</sup>. Del mismo modo, hay decoraciones talladas en madera en un rincón de la fachada de la casita diseñada para el escultor Rudolf Bosselt, la cual fue comprada, cuando todavía estaba en construcción, por el rico fabricante de muebles Julius Glückert, así que pasó a llamarse Kleine Haus Glückert. Es decir, su pequeña casa, pues a la vez este mismo fabricante de muebles hizo construir justo al lado, sin reparar en gastos para su elaborada ornamentación, la ostentosa Große Haus Glückert, que fue utilizada por su empresa como escaparate expositivo de sus muebles y diseños de interiores. Más sencillas, pero no exentas de detalles pintorescos son otras viviendas, como la casa del escultor Ludwig Habich, que tiene reminiscencias de una villa mediterránea, o la del administrador de la colonia Wilhelm Deiters, que recuerda a un *cottage* inglés. Pero estas fueron muy dañadas durante la I Guerra Mundial, y reconstruidas luego de forma no del todo acorde al original sino según el gusto más moderno por la sobriedad ornamental.

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

---

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

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

todavía no se ha conseguido llenar del todo<sup>11</sup>. Por otro lado, sólo a través de dibujos y fotos antiguos podemos hacernos idea de otras muchas instalaciones realizadas por Olbrich y sus camaradas con carácter temporal (FIGURA 4). Como el portal de entrada de la exposición inaugural de 1901, que fue decorado por Paul Bürck con pinturas murales alegóricas; o la Spielhaus, un teatro en el que, por encargo del Gran Duque, el poeta Wilhelm Holzamer programó durante aquel verano recitales literarios; o el kiosko para la música, desde el cual la Nueva Orquesta Filarmónica de Viena amenizaba a los visitantes, que también podían disfrutar de un pabellón restaurante decorado con vidrieras diseñadas por Christiansen, y por supuesto, la Haus der Flächenkunst, un pabellón expositivo erigido frente a Ernst-Ludwig Haus, para la muestra temporal de pinturas, esculturas y artes decorativas. Todas estas arquitecturas efímeras diseñadas por Olbrich se eliminaron después de que en octubre cerrase aquel primer certamen titulado *Ein Dokument deutscher Kunst*.

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

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

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

Cuatro años más tarde, la exposición titulada *Hessische Landesausstellung für freie und angewandte Kunst*, fue un escaparate para los artistas y artesanos de Hesse en general, ya no específicamente de la colonia artística de la Mathildenhöhe, donde tras la marcha de unos y la llegada de otros<sup>13</sup>, el único de los miembros fundadores era Olbrich, quien vivió entonces el momento culmen en su intervención *in situ* pero también el comienzo de su disociación. Ya no pudo encargarse él de todo, pues los arquitectos Conrad Sutter y Johan Christoph Gewin diseñaron sendas nuevas mansiones, mientras que otros cinco arquitectos de Darmstadt se repartieron con el vienes el encargo financiado por varias industrias locales de una serie de viviendas obreras —que se trasladaron después a otra parte de la ciudad. Entre tanto, reclamado por importantes encargos en otras ciudades, Olbrich se había instalado en Düsseldorf y ni siquiera regresó a la colonia para estar presente el 23 de mayo de 1908 en la inauguración de la exposición y de los nuevos inmuebles, entre los que se contaban dos importantes proyectos suyos. Por un lado la Oberhessisches Ausstellungshaus encargada por una asociación creada en 1907 para mostrar artes decorativas e industriales del norte de Hesse; aunque esta casa, en la ladera oeste de la colina, fue comprada después de la exposición del año siguiente por el fabricante de hornos Roeder, y luego convertida en vivienda de dos familias, tras lo cual aún siguieron más alteraciones de su arquitectura para adecuarla a subsiguientes usos institucionales. Por otra parte, en la cima de la colina el Ayuntamiento de Darmstadt pagó la construcción de una torre panorámica y un edificio anejo para exposiciones, que se convertirían en la última obra maestra de Olbrich, tras superar no pocas complicaciones<sup>14</sup>.

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

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

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

escultórica va más allá de su característica silueta, para la que se han buscado paralelismos en arquitecturas tardomedievales de Praga y de la ciudad pomerana de Malchin; pues además se integra magistralmente en el entorno, porque también tiene un chapitel escalonado en cinco remates la torre campanario de la vecina capilla rusa decimonónica<sup>15</sup>. Y como los demás edificios de Olbrich en la Mathildenhöhe, éste también está profusamente ornamentado por dentro y por fuera, especialmente su entrada con relieves alegóricos de Heinrich Jobst representando la Fuerza, la Sabiduría, la Justicia, y Delicadeza, a los que se añadieron en 1914 un reloj de sol y un reloj mecánico, más los mosaicos en el atrio y en el reloj de sol obra de F.W. Kleuken. Muchas de estas decoraciones fueron sufragadas por empresas de Darmstadt, para no encarecer excesivamente el gasto municipal (FIGURA 5).

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

Por lo que respecta a la urbanización de la colina, el encargado de acabarla fue uno de los miembros más veteranos de la comunidad artística allí localizada<sup>16</sup>, el pintor y arquitecto autodidacta Albin Müller, quien construyó en la ladera norte un conjunto de 37 viviendas de alquiler en ocho bloques de tres pisos y un edificio de cinco pisos para talleres —la única parte que queda en pie, pues las casas fueron destruidas durante la II Guerra Mundial. También erigió una pérgola y un kiosko muy decorativo —llamado *Templo de los Cisnes*— a lo largo de Alexandraweg, mientras en una vía adyacente puso un banco público cobijado bajo una hornacina adornada de mosaicos, y añadió ante la capilla rusa un estanque ornamental denominado Aljibe de los Lirios por las flores que lo suelen decorar, dejando entrever las cerámicas policromas del fondo, aunque su principal ornato son las estatuas sedentes de San José y de la Virgen con el Niño colocadas por el escultor Bernhard Hoetger a cada

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

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

lado, como si estuvieran descansando junto al agua durante la Huída a Egipto. Además, Müller edificó un ingreso monumental que ya no está en la Mathildenhöhe, la *Löwentor* o «Puerta de los leones», llamada así por las seis estatuas de piedra que la coronan, obra igualmente de Hoetger. Este escultor de creencias masónicas también se empleó a fondo decorando entre 1911 y 1914 la romántica arboleda de plataneros: en las entradas puso dos esculturas de bronce representando al oeste una pantera que trae al genio de la noche mientras que en el lado este colocó una leona plateada que porta el genio del día, y entre los árboles dispuso una fuente con tres figuras femeninas alegóricas del ciclo del agua, más un conjunto de cuatro monumentos sobre el ciclo de las luces y sombras de la vida con relieves policromos alusivos a la Primavera, el Verano, el Sueño, y la Resurrección, culminando el programa iconográfico con dos curiosas estatuas, una de Buda sedente y otra de una madre moribunda con su niño en brazos, que luego volvió a usar para sendos monumentos en Worpswede<sup>17</sup> (FIGURA 6). Todas estas adiciones arquitectónicas y estatuarias fueron inauguradas el 16 de mayo de 1914 cuando abrió al público la última exposición de la colonia, que debía durar hasta el 11 de octubre, pero se cerró a comienzos de agosto tras estallar la Gran Guerra.

Ahora bien, el conflicto bélico todavía no puso definitivo punto final a la colonia de la Mathildenhöhe. No todos los artistas y demás residentes se marcharon, pues hubo algunos que permanecieron allí bastantes años más<sup>18</sup>. Incluso vino durante la guerra alguno añadido, cuya presencia aportó una nueva orientación intelectual a la comunidad. La Casa Gris había sido construida para el capellán de la corte, pero Ernst Ludwig la vendió en 1918 al filósofo pacifista Hermann Graf Keyserling, un inmigrante alemán del Báltico a quien casi todo se lo había expropiado la revolución bolchevique, así que llegó a Darmstadt con una magra parte de su fortuna. Allí abrió en noviembre de 1920 la *Schule der Weisheit*, una «escuela de sabiduría» cuya principal actividad eran clases privadas de relajación, concentración y meditación; pero también tuvo una importante proyección pública a través de la organización de grandes reuniones anuales de líderes contemporáneos de la ciencia, política y economía o de seminarios intensivos con alguna personalidad individual —por ejemplo, una semana con el poeta indio Rabindranath Tagore. Llegó a convertir la Mathildenhöhe en uno de los polos culturales más prestigiosos de la República de Weimar; pero Keyserling fue crítico con los nazis, así que la evolución política ulterior supuso el agostamiento de esta institución y sus actividades<sup>19</sup>. En cambio, en la cima de la colina la oferta artística cara al público no se paralizó, aunque por

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

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

19. Tras la ascensión de Hitler al poder todo fueron trabas para sus reuniones y publicaciones. Durante la 11



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

Desde el punto de vista político los cambios radicales habían llegado ya con la revolución de noviembre de 1918. El Gran Duque Ernst-Ludwig se negó a abdicar y fue depuesto por el Consejo de Trabajadores y Soldados de Darmstadt; pero no fue fácil distinguir entre sus bienes privados y los del tesoro público. Se alcanzó al año siguiente un acuerdo, que le reconocía como propietario de sus mansiones y tierras fuera de Hesse, mientras que sus dominios dentro del territorio se declararon patrimonio nacional del nuevo Estado. Esto no afectó a las casas de la Mathildenhöhe que habían sido compradas por ciudadanos privados, pero hubo cierta confusión en lo relativo a las infraestructuras públicas, puesto que algunas habían sido pagadas por el Ayuntamiento; en todo caso, una parte del antiguo parque ducal, la Rosenhöhe, donde estaban la casita y la tumba de la única hija del primer matrimonio de Ernst Ludwig, se le reservó como terreno para uso de su familia: a su entrada se trasladó la Löwentor en 1926, y allí fue enterrado él así como su segunda esposa y sus hijos<sup>20</sup>. Entre tanto, a falta del impulsor de esta artística urbanización, muchas de sus infraestructuras fueron decayendo, y tras los bombardeos de la II Guerra Mundial algunos inmuebles u otros elementos ya no serían reconstruidos. Sí perduró la actividad expositiva, que se retomó el verano de 1948 y alcanzaría especial repercusión en 1951 y 1976, con las muestras conmemorativas del cincuentenario y septuagésimo quinto aniversario de la apertura al público de la Mathildenhöhe. La cámara municipal intentó en esos años a través de varias vías retomar de nuevo la idea de una colonia de artistas e intelectuales en residencia<sup>21</sup>; pero conforme el estilo *art nouveau* —tan despreciado por los más radicales adeptos del Movimiento Moderno—, fue recuperando el interés social, la conservación patrimonial del conjunto se convirtió en prioritaria sobre su función residencial. Al tiempo, se fue abriendo camino la convicción de potenciar el uso y acceso público, y si bien no llegó a prosperar ninguno de los sucesivos proyectos de erigir algún museo de nueva planta<sup>22</sup> de 1984 a 1990 se reconstruyó la Ernst-Ludwig Haus para abrir el *Museum*

---

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

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

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

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

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

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

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

Ya en 1902 Osthaus había fundado un nuevo museo en su ciudad natal, en el que ofrecía al público una idiosincrásica combinación de muchas cosas, que traslucían su evolución personal<sup>23</sup>: había pasado de una tradicional arquitectura historicista

---

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

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

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

A partir de ahí, seguramente por emulación de la Mathildenhöhe, surgió en 1906 el proyecto de ir construyendo en un monte boscoso del distrito de Emst junto a la antigua localidad de Eppenhausen —que desde 1901 se había convertido en barrio de Hagen—, una *Villenkolonie* o colonia de villas. El lugar no gozaba de impresionantes vistas, pues estaba rodeado de árboles y vegetación, pero tenía la ventaja de quedar fuera del alcance de las nubes tóxicas de humo procedentes de las fábricas de Hagen. Esta colonia o *Siedlung*, que combinaba el simbolismo de las colinas y de los bosques pronto se convirtió en lugar de moda, frecuentado por muchos visitantes, entre ellos el joven suizo Charles-Edouard Jeanneret —más tarde conocido como Le Corbusier— atraídos por la villa ajardinada de Osthaus, concebida como elevada «corte» o *Hohenhof*. Él aspiraba a convertirla en epicentro de su «séquito» personal, pues además de su propia residencia, diseñada por van de Velde y decorada por un elenco de artistas modernos, entre ellos Henri Matisse, el magnate fue parcelando el amplio terreno que había comprado, para rodearse de viviendas de sus amigos. Por un lado, llevó a cabo la construcción en ese vecindario de otras mansiones para alquilarlas o venderlas a ilustres personalidades, lo mismo que Ernst Ludwig en la Mathildenhöhe, así que no es extraño que encargase de diseñar esas casas a alguien que había vivido allá hasta hacía poco: su protegido Peter Behrens<sup>24</sup> (FIGURA 9). En cambio, encargó a Josef Hofmann, August Endell, Walter Gropius

---

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

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

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

Renunciando a tanta suntuosidad, en 1910 Osthaus anunciaba en la prensa local una promoción urbanística de viviendas más modestas a precio razonable en una zona verde suburbana, que estaría comunicada por una línea de tranvía. Ya no serían lujosas mansiones, sino una hilera de casas semiadosadas o separadas alineadas a lo largo de Stirnband, un camino serpeante en las inmediaciones de su villa Hohenhof. El autor sería el arquitecto holandés J.-L. Mathieu Lauweriks, a quien Osthaus había traído a Hagen y lo había convertido en su nuevo protegido, por mediación de Behrens. Sus inclinaciones espirituales también comulgaban con las del pintor Jan Thorn Prikker, otro de los artistas favoritos del mecenas, y ellos serían los más destacados residentes de este nuevo vecindario de clase media, donde acudieron sobre todo artistas e intelectuales<sup>25</sup>. Pero sólo llegaron a construirse nueve casas, cuyo diseño basó Lauweriks en el simbolismo teosófico del laberinto, evocado mediante meandros de geometrías cuadradas repetidas en los planos y decoraciones de los edificios y jardines de cada una de estas viviendas, todas con la misma altura de techo y con idénticos colores y materiales: ladrillo, piedra y madera. Algunos de los artistas que residieron en ellas, como la escultora Milly Steger y el pintor Thorn Prikker, añadirían algún detalle ornamental en sus fachadas o jardines, parcialmente visibles desde la calle; pero el aspecto general resulta casi anodino y nada revelador de una *Kunstlerkolonie* (FIGURA 10). Además, la construcción de esta urbanización resultó demasiado cara y lenta, porque Lauweriks iba introduciendo cambios sin controlar los costes, hasta el punto de que a partir de 1911 Osthaus llegó a contratar como asesor al arquitecto Georg Metzendorf, quien había demostrado su capacidad para edificar barato al construir en las afueras de Essen la primera ciudad-jardín alemana, Margarethenhöhe, a instancias de la empresaria y benefactora Margarethe Krupp.

Osthaus había sido uno de los fundadores de la *Deutsche Gartenstadt-Gesellschaft* (DGG) o «Sociedad para la ciudad jardín», y ya en 1905 había organizado en Hagen un congreso sobre viviendas sociales donde él mismo había presentado una ponencia, compartiendo estrado con otros especialistas en el tema como Hermann Muthesius, Karl Henrici, o Richard Riemerschmid<sup>26</sup>. A este último incluso le había conseguido Osthaus el encargo de proyectar en otra ladera de la colina de Ernst

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

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

denominada Walddorf, una colonia obrera para los trabajadores de la fábrica textil Elbers, propiedad de unos primos suyos<sup>27</sup>. Sólo serían construidas en 1910–12 seis casas aterrazadas de las 87 viviendas diseñadas por Riemerschmid; pero el arquitecto bávaro concibió para el Walddorf Siedlung muchos planes que pudo desarrollar en la ciudad jardín de Hellerau, fundada cerca de Dresde por el industrial de muebles y filántropo Karl Schmidt-Hellerau, en torno a su empresa de diseño para la decoración del hogar denominada *Deutschen Werkstätten*.

A partir de ahí surgió, por emulación de Hellerau y de Margaretenhöhe, el más ambicioso proyecto de Osthaus, que se propuso fundar en torno a su Villa Hohenhof la «ciudad jardín» de Ems, para la que ideó el nombre de *Hohenhagen*. El núcleo inicial sería la terraza de casas de clase media diseñadas por Lauweriks, a quien el mecenas prometió que seguiría al frente de todo el diseño, pero en colaboración con otro amigo, también recomendado por Behrens: el arquitecto Walter Gropius. Osthaus les hizo creer que construirían unas 2.500 casas distribuidas en amplias calles; aunque a él lo que más le entusiasmaba eran los edificios «representativos». Si en el urbanismo de Hellerau ocupaba un lugar de honor la Festspielhaus, un edificio de usos múltiples, donde además de ofrecer programas teatrales o musicales había una famosa escuela de música y rítmica fundada en 1910 por el suizo Émile Jacques-Dalcroze, por su parte la ciudad-jardín de Osthaus habría de erigir un edificio monumental para el *Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe* — un museo sin sede que él mismo había creado en 1909 para promover exposiciones de artes industriales— y otros edificios públicos se alzarían en los puntos altos del complejo urbano, en cuya periferia habría campos de deportes, una escuela de equitación y una «palestra» para gimnasia rítmica<sup>28</sup>.

En efecto, la cultura del cuerpo formaba parte del ideario alemán de vuelta a la naturaleza, que bien podríamos denominar «naturismo» con el sentido que hoy tiene el término, pues también se reivindicaban los baños de sol y juegos colectivos nudistas al aire libre —practicados por la familia Osthaus en los jardines de la Villa Hohenhof, tal como ha quedado documentado en una foto de hacia 1915. Pero el hedonismo y optimismo vital con el que se identificaban estas prácticas originalmente, dieron paso a un retorno a la naturaleza cada vez más desengañado con la modernidad urbana en los años de la Gran Guerra. Su estallido, que llevó la movilización de Gropius y Osthaus, así como la repatriación del holandés Lauweriks, puso fin a la soñada ciudad-jardín de Hohenhagen, sustituida por otro tipo de utopía. No cabe hablar de un rousseauniano retiro natural alternativo a la civilización urbana, según el contramodelo que representaba el *Siedlung* de Monte Verità<sup>29</sup>. Aunque aquella colonia siempre había ejercido gran fascinación entre ar-

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

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

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

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

Osthaus siempre había sido un apóstol de la educación social, sobre todo en cuestiones de gusto, y tanto él como algunos de sus amigos artistas apoyaron la revolución de noviembre de 1918, tras la cual Villa Hohenhof se convirtió en cuartel del Consejo de Trabajadores y Soldados de Hagen. Al acabar la guerra, ya gravemente enfermo, abandonado por su mujer —que se había marchado con un jovencito—, quiso condensar todos sus anteriores proyectos anteriores reconvirtiendo parte de su mansión en una escuela-taller artístico-artesanal para huérfanos de guerra e hijos de las clases medias, aún más ambiciosa que la Bauhaus liderada por su amigo Walter Gropius en las afueras de Weimar. Su idea era que la *Folkwang-Schule* de Villa Hohenhof estuviera complementada alrededor por otros edificios de talleres, residencias, granjas, un observatorio astronómico, una capilla, un salón de reuniones, más las salas de exposiciones y colección permanente de un museo abierto al público. Bruno Taut se consagró intensamente a este proyecto en 1920, para el que ambos solicitaron ayuda a sus conocidos y a diferentes administraciones públicas<sup>32</sup>.

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

---

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

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

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

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

y el siguiente en altura sería el museo, cuya fachada sería la más vistosa<sup>33</sup> (FIGURAS II Y 12). Ambos inmuebles tendrían muros profusamente abiertos por abundantes vanos, que en el gran edificio devocional estarían en parte decorados con vidrieras, mientras que en el museo mostrarían vistas al campo, pero a una baja altura, para evitar los efectos de la luz lateral. No está claro el contenido que pensaban darle a ese museo: dada la especial atención de la escuela a las artes industriales, lo más lógico hubiera sido que Osthaus localizase allí su *Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe*, que así tendría por fin una sede arquitectónica; pero a los muchachos les podían interesar, como complemento a su formación escolar, los especímenes que formaban parte de la colección del Museo Folkwang, pues en sus años juveniles lo había concebido originalmente como un museo de historia natural; incluso llegó a barajarse la posibilidad de que, con el tiempo, toda la colección del Museo Folkwang abandonase su sede en el centro histórico de Hagen, para instalarse en el nuevo edificio museístico.

En 1921 la prematura muerte de Osthaus puso fin a estos planes, pues al año siguiente sus pinturas y esculturas fueron vendidas por sus herederos a la ciudad de Essen, que adquirió también la denominación Folkwang Museum; mientras que su colección de artes industriales fue comprada más tarde por el Kaiser-Wilhelm-Museum de Krefeld<sup>34</sup>. De la ambiciosa *Stadtkrone* planeada por Taut junto a Villa Hohenhof, sólo quedó para la posteridad la explanada central, ampulosamente denominada *Goldenen Pforte* o puerta dorada. Justo al lado, el fabricante de papel Emil Hoesch encargó una vivienda al propio Henry van de Vede, aunque fue construida con ciertas alteraciones por el arquitecto Theodor Merrill en 1925. Unos metros más al sur, en 1922 se construyó Villa Kerckhoff, obra maestra del estudio de arquitectura de los hermanos Heinrich y Leopold Ludwig, quienes en 1937-38 edificaron su propia residencia junto a Goldene Pforte. De este modo, en vez de completar el vecindario con arquitecturas de uso colectivo se volvió al inicial planteamiento de residencias privadas, una *Villenkolonie*. Entre tanto la mansión de Osthaus, Villa Hohenhof, iría pasando por diferentes usos, desde sanatorio a instituciones educativas, hasta su restauración en los años ochenta, cuando se convirtió en una subsele del Osthaus Museum de Hagen, abierta al público en horarios estipulados.

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

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

## ÍNDICE DE FIGURAS

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



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

Nuria Peist<sup>1</sup> & Núria F. Rius<sup>2</sup>

La fotografía es un invento del siglo XIX que ocupa un lugar predominante en la cultura occidental. Los diversos usos sociales de las imágenes en la actualidad hacen de lo fotográfico un terreno privilegiado para analizar las lógicas de distintos espacios o nichos de producción, mediación y consumo de la cultura<sup>3</sup>. El objetivo de este estudio es observar los inicios de la fotografía, la conformación de su espacio y la relación con el campo del arte a partir del análisis de los agentes, las interrelaciones y las lógicas que elaboraron su sistema de mediación.

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

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

---

1. Profesora asociada, Universitat de Barcelona ([nuriapeist@ub.edu](mailto:nuriapeist@ub.edu)).

2. Profesora asociada, Universitat Pompeu Fabra ([nuria.rius@upf.edu](mailto:nuria.rius@upf.edu)).

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

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

## 1. LA CONFORMACIÓN DEL CAMPO DEL ARTE

En el siglo XIX maduraron los procesos de organización autónoma del campo del arte<sup>4</sup>. La literatura respecto a cómo se conformaron las lógicas de esta autonomía es muy profusa y se dedica a estudiar sobre todo el surgimiento de la historia del arte, de la estética como disciplina independiente de la filosofía, de la crítica de arte, del mercado moderno, etc. No obstante, es muy importante considerar también el sistema académico como parte de los mecanismos de conformación del ámbito de la alta cultura. Se trata de analizar los procesos desde una perspectiva no lineal-evolutiva, sino compleja, inclusiva e histórica: la posibilidad del arte como una sociedad relativamente autónoma de las exigencias heterónomas del mundo social existe gracias a los agentes mencionados y a sus relaciones, pero también gracias a un sistema académico previo en donde se produjo la unificación de la teoría del arte europea, se debatió sobre asuntos específicos de lo artístico (línea/color, antiguos/modernos, etc.), se generaron publicaciones y exposiciones propias, se formó por primera y única vez al artista como profesional, etc.

Es preciso considerar también qué tipo de sociedad permitió esta tan mencionada y analizada autonomía del arte. En los países centrales europeos, los procesos de modernización en torno a la racionalización de los sistemas políticos, económicos, urbanísticos, científicos, comerciales y tecnológicos, incrementados a partir de las dos grandes revoluciones de finales del siglo XVIII, condujeron a una aceleración de las condiciones de vida moderna sin precedentes hasta la época. En este contexto, se produjo una paradoja: la sensibilidad estética y la experimentación plástica se erigieron como la otra cara de la modernidad, muchas veces percibida en las antípodas del desarrollo y del progreso. Esta aparente contradicción entre la razón ilustrada y la sensibilidad romántica fue constitutiva de la elaboración del nuevo sujeto moderno, pragmático y sensible, científico y artista, pero siempre en el centro de los debates y la vida política, pública y urbana de los inicios de la época contemporánea<sup>5</sup>.

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

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

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

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

Junto a los discursos y en estrecha interrelación, la diversificación de los espacios expositivos (museos nacionales, salones, exposiciones independientes de los artistas) y el surgimiento del mercado del arte en un sentido moderno (apuesta de marchantes y coleccionistas por obras de arte innovadoras, originales, subjetivas y experimentales) completaron la madurez del sistema de la alta cultura en el terreno de las experiencias plásticas<sup>6</sup>. En este ambiente, surgió la fotografía. Cercana a los valores de lo científico, técnico y utilitario, como parte de los inventos de la época, los constantes contactos con el mundo de la mediación de la alta cultura revelan su estatus de excepcionalidad.

## 2. LOS INICIOS DE LO FOTOGRÁFICO

A finales del siglo XVIII ya estaban definidos los conocimientos necesarios para que la fotografía se desarrollase<sup>7</sup>. No obstante, es recién en la década de 1820 cuando se produjeron las primeras impresiones de la realidad visible a partir de procedimientos físico-químicos. La imagen de Nicéphore Niépce, *Vista desde una ventana de Gras* de 1826, es la fotografía más antigua que se conserva.

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

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

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

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

Formado en el estudio de un arquitecto como dibujante y pintor, Daguerre se especializó en pintura escenográfica utilizando de manera profusa el sistema de la cámara oscura para la representación de la realidad<sup>8</sup>. En el verano de 1822, asociado con el pintor Charles Bouton, construyó el mencionado Diorama a partir de un sistema mecánico y lumínico complejo que exponía pinturas de gran formato (22 × 14m.), generando un juego de transparencias que daba lugar a efectos cambiantes de atmósfera y luz<sup>9</sup>. Vemos cómo avance técnico, interés por los efectos ópticos y valor estético, tres factores indicativos de la modernidad cultural de la época, se conjugaron en un mismo objeto. A raíz de estos intereses, Daguerre se concentró en los procedimientos de fijación de la imagen a partir de la técnica de la cámara oscura. Su encuentro con Nicéphore Niépce, terrateniente y científico *amateur* que estaba trabajando desde 1816 con experimentos químicos de fijación de la imagen, será determinante. En 1829 firmaron un contrato para mejorar y comercializar el procedimiento de la fotografía.

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

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

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

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

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

Uno de los primeros valores que se le asoció a la fotografía fue el científico. Esto se observa en la decisión de Arago de presentar el invento en la sesión del 7 de enero de 1839 en la Academia de Ciencias de París<sup>10</sup>. Científico, divulgador de renombre internacional, político liberal en el entorno de la Monarquía de Julio, diputado de la Cámara y Secretario de la Academia de Ciencias, Arago impulsó el invento amparado en las ideas saint-simonianas de desarrollo científico-tecnológico e industrialización comandado por el estado y al servicio de las necesidades de todas las clases sociales<sup>11</sup>. Su propia posición y las ideas promulgadas desde la cámara (creencia en la acción de apoyo político a los inventos, protección legislativa y difusión democrática) explican la fuerza con la cual el político respaldó y divulgó el invento de la fotografía. No obstante, más importante que develar el interés político que podían tener personas puntuales en la difusión del invento, es interesante observar cómo la fotografía, por sus características, permitió ser utilizada como herramienta ideológica y funcional de las nuevas ideas de la burguesía liberal de las sociedades industrializadas europeas. Es decir, las necesidades político-sociales existían y el daguerrotipo y su exactitud de mimesis formal de la realidad las cubría como no lo hacían otros procedimientos como los dibujos fotogénicos del inglés William Henry Fox Talbot o el procedimiento del positivo directo en papel del francés Hippolyte Bayard<sup>12</sup>.

El 17 de junio de 1839, Daguerre —conocido por el éxito comercial del Diorama— fue condecorado con la Legión de Honor, hecho promovido por Arago. Al día siguiente, se constituyó una Comisión de Examen en la Cámara presidida por el propio diputado para evaluar la conveniencia de adquirir el secreto del procedimiento fotográfico. El 3 de julio Arago leyó el informe final sobre el daguerrotipo en la Cámara de Diputados. Pocos días después se exhibieron imágenes en la Cámara y el 9 de julio se procedió a la votación con un resultado de 237 votos a favor y 3 en contra. El 2 de agosto, esta vez en la Cámara de los Pares, se procedió al acuerdo de la obtención del secreto por una pensión anual de 6000 francos para Daguerre y 4.000 francos para la familia Niépce. El 18 de agosto se hizo la misma presentación en la Academia de Ciencias y de Bellas Artes reunidas en un mismo espacio<sup>13</sup>.

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

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

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

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

En su discurso de presentación en la Cámara de Diputados, *Rapport sur le Daguerrotyp* (...), y considerando que en el ámbito de las ideas políticas liberales la carga y valoración del desarrollo científico era de suma importancia, Arago remarcó la relevancia que para la ciencia tenía la fotografía como dispositivo de representación exacta de la realidad en diversos campos como la astronomía, la fotometría, la topografía, la meteorología o la arqueología<sup>14</sup>. Asimismo, citando los argumentos de Paul Delaroche, pintor de la Academia de Bellas Artes, no olvidó la importancia de la fotografía para la práctica artística:

Le peintre trouvera dans ce procédé un moyen prompt de faire des collections d'études qu'il ne pourrait obtenir autrement qu'avec beaucoup de temps de peine et d'une manière bien moins parfaite, quel que fût d'ailleurs son talent<sup>15</sup>.

De esta manera, completó notoriamente la poco argumentada defensa de Daguerre en su prospecto de 1838<sup>16</sup> y potenció el uso científico y, por lo tanto, de utilidad social del invento. Las palabras de Daguerre y de Arago revelan la importancia que los discursos de los agentes mediadores pueden tener junto con los de los propios artistas o inventores y que el objeto en sí define su valor y uso en contacto con las lógicas que lo activan.

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

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

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

15. *Idem*, p. 33.

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

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

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

### 3. LAS PRIMERAS SOCIEDADES ESPECÍFICAS DE LA FOTOGRAFÍA

El mundo de la fotografía se fue conformando como un espacio propio que en este artículo denominamos «lo fotográfico», no en el sentido de análisis teórico tal y como propone Rosalind Krauss<sup>17</sup>, sino tal y como lo plantea André Gunthert, es decir, considerando los aspectos específicos del espacio y de los agentes que lo conformaron. En los inicios, como hemos visto observando la manera en que se activa su primera mediación, lo fotográfico estuvo muy vinculado a los aspectos tecnológicos y utilitarios. Sin embargo, no permaneció exclusivamente allí sino que muy pronto se vinculó con el mundo de lo estético. El espacio inédito que ocupó la fotografía desde sus inicios se puede observar en los ámbitos por donde circuló no solo el dispositivo y las imágenes resultantes sino la elaboración del discurso que sostuvo su valor.

A pesar del contacto del lenguaje fotográfico con instituciones y agentes de los ámbitos científico y político, a diferencia de otros inventos tecnológicos de la época, la fotografía generará espacios propios que si bien no conformaron un campo autónomo, son indicativos de lo particular del lenguaje<sup>18</sup>. Se puede deducir que la cercanía con el mundo del arte propició un cierto grado de alejamiento de los imperativos de las instituciones científicas y políticas y de las necesidades del mundo ordinario por una suerte de «contagio» de esteticismo o valoración formal de la representación. Si el arte estaba cada vez más legitimado como lógica de la alta cultura, era de esperar que la fotografía se acercase a su espacio de producción y mediación. Y este acercamiento no provocó las particularidades «estéticas» de la

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

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

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

La primera asociación propia del mundo de la fotografía, la Société Héliographique, se constituyó en 1851 en París, una década después de la presentación de Arago en la Cámara de Diputados.<sup>19</sup> Sus miembros fueron sobre todo personajes de la alta sociedad provenientes de ámbitos diversos —científicos, escritores, pintores de renombre, intelectuales, aristócratas y alta burguesía— con una característica en común: la práctica *amateur* del nuevo lenguaje. Luego de aprobada la Ley Daguerre en 1839, se difundió el proceso y comenzaron a surgir los primeros profesionales dedicados, sobre todo, al retrato burgués. En los inicios de la década de 1850, comenzaron a proliferar los estudios y a existir cierta reticencia al cariz comercial que estaba tomando la práctica fotográfica<sup>20</sup>. Esta reticencia, como era de esperar, cobró especial significado en el mundo de la alta cultura, cuyas revistas llegaron a acusar a la fotografía de querer ocupar un lugar en la cultura dominante de la representación del mundo protagonizada por la pintura<sup>21</sup>. Sin embargo, desde lo fotográfico, y buscando una mayor legitimidad que la otorgada por la institucionalización política y científica y la comercialización, se buscará la definición de un espacio propio que la preserve del peligro de lo mundano y material<sup>22</sup>.

En este contexto, la creación de la Société reveló la mencionada necesidad de un lugar propio. El perfil social de sus primeros agentes es muy importante para comprender los límites que se iban conformando en torno a la especificidad de lo fotográfico, límites que nos brindan la propia definición del objeto y sus valores. En los primeros años, la Société estará conformada por artistas e intelectuales de relevancia como Eugène Delacroix, Théophile Gautier, Alexandre Dumas, Prosper Mérimée, Victor Hugo y de los primeros profesionales de la fotografía que se reconvirtieron al terreno del que se comenzaba a denominar fotógrafo-artista como Gustave Le Gray. Este último lideró un pequeño grupo de discípulos de Paul Delaroche, pintores que realizaban una suerte de imágenes fotográficas que, si bien aún no se pueden llamar pictorialistas, son una excelente muestra de cómo, desde sus inicios, la fotografía comenzó a dignificarse en asociación con lo plástico<sup>23</sup>. Por otro lado, es muy significativo que estos *amateurs* utilizaran y defendiesen la

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

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

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

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

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



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

El fuerte grado de autonomía y de legitimación que poseía el campo de la literatura también influyó en la dignificación de la práctica fotográfica. El historiador André Gunthert ha señalado la voluntad del grupo de la Société de «transformar la marginalidad en vanguardia»<sup>24</sup>, siguiendo estructuras propias del terreno de la literatura. La importancia del campo de la literatura en la gestación de las lógicas culturales de la modernidad fue trabajada por distintos autores, como Pierre Bourdieu y Nathalie Heinich, quienes analizaron la manera en que el campo literario se organizó de forma autónoma antes que el artístico pudiéndole así aportar un discurso de defensa, sobre todo a través de las novelas románticas y realistas y de la crítica de arte<sup>25</sup>. En el caso de la fotografía, esta suerte de contagio de legitimidad relacionada no sólo con lo artístico-plástico sino también con lo literario, se observa en la cantidad de escritores presentes en esta primera sociedad. Además, la Société tuvo un órgano de difusión propio, *La Lumière*, la primera revista europea dedicada enteramente a la fotografía. Cuando en 1853 la Société Héliographique se diluyó, dos años después de su conformación, la revista siguió publicándose, en parte debido a su importancia como espacio de elaboración de un discurso propio de lo fotográfico.

Desde sus inicios, *La Lumière* unió las lógicas del arte y de la ciencia en el terreno inédito de la fotografía<sup>26</sup>. Los críticos Ernest Lacan y Francis Wey fueron los agentes más activos en la creación de este lenguaje. A propósito de unas fotografías de Édouard Baldus Lacan dirá:

Il y a dans cette épreuve un effet de lumière que nous n'avions pas encore vu rendre en photographie. Le soleil étant presque de face, les maisons se dessinent sur le ciel en silhouettes plus ou moins sombres, selon leur plan. Il en résulte un effet de perspective aérienne des plus frappants<sup>27</sup>.

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

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

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

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

A pesar de que la fotografía ya participaba en espacios expositivos como eran las Exposiciones Universales de 1851 en Londres y 1855 en París, el discurso crítico siempre había sido o bien en términos científico-técnicos, o bien en términos generales, valorándola como un medio nuevo<sup>28</sup>. *La Lumière* introdujo, por el contrario, la aproximación estética, centrándose, como hemos visto, en el análisis formal de cada una de las obras y sus autores.

La vida de la Société Héliographique fue corta. Pasado un año de existencia, surgieron las discrepancias, dándose de baja algunos de sus miembros y, en algunos casos, abriendo nuevas revistas, como la *Cosmos*, emprendida por Benito Montfort, etc.<sup>29</sup> Otra cuestión interesante para comprender la pérdida de protagonismo de la Société, fue la creación en Inglaterra del procedimiento del colodión húmedo sobre placa de vidrio, técnica que aunaba la perfección formal del daguerreotipo y la multiplicidad del calotipo y que tuvo gran éxito en la Exposición Universal de 1851<sup>30</sup>. En este contexto, la capitalidad del mundo fotográfico pasó temporalmente a Inglaterra donde se constituyó la Photographic Society con el objetivo de proteger y difundir los diversos procesos que estaban gestándose. Su organización se estructuró a imagen y semejanza de la Geographical Society. Los principios de la Photographic Society influyeron en la creación de la Société Française de Photographie (SFP) en 1854, una nueva sociedad, específicamente francesa, fundada sobre un sentido igualmente científico-técnico. Así, a pesar de que muchos de los miembros de la Société Héliographique se adhirieron a la SFP, el espíritu de ésta difería mucho: el modelo fue el de una sociedad al mismo tiempo no elitista y *savante*<sup>31</sup>.

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

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

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

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

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

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

iniciado su actividad y sobre el principio de autoridad que representaba<sup>32</sup>. Ernest Lacan procuró defender los cinco años de existencia de la publicación frente a una entidad apenas constituida. En contrapartida, la SFP buscó su identidad girando hacia el lado científico, elemento diferencial respecto a la Société Héliographique e, incluso, a la Photographic Society inglesa que continuaba buscando sus presidentes de honor en primeras figuras del campo del arte. Es muy significativo que el primer presidente de honor de la SFP haya sido Victor Regnault, uno de los eruditos más brillantes de Francia, especialista en el ámbito de la óptica y la física y profesor en el Collège de France. Otro personaje, Aimé Girard, joven químico, fue captado como secretario de redacción del Boletín, una publicación de la sociedad que la dotará rápidamente de prestigio internacional.

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

#### 4. LAS RELACIONES CON EL CAMPO DEL ARTE

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

Algunas de las discusiones en las sesiones de la SFP, recogidas en los boletines, se centraron en esta cuestión: como ciencia y por los propios valores tecnológicos del dispositivo, la fotografía entraba de pleno derecho en la distinción que aportaba el avance científico pero perdía legitimidad en el terreno del valor de la cultura dominante de la época representada por el arte. En el otro extremo —reflexionaban los miembros de la Sociedad— cuando el invento entraba en el terreno de lo artístico, rebajaba su grado de legitimación ya que quedaba equiparado con las artes menores, como la litografía y el grabado<sup>33</sup>.

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

32. *Idem*, p. 21.

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

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

En 1855 la fotografía se expuso en el apartado Productos de la Industria de la Exposición Universal de París, lo cual provocó también cierto descontento por parte de algunos socios de la SFP. Tal y como ha analizado Paul Louis Roubert, en el seno de la institución dominaba la idea de la necesidad de exponer la fotografía como arte para difundir su importancia y aumentar así su estatus. Asimismo, los discursos reflejados en los boletines muestran la voluntad de educar al público a partir de la exhibición de obras de calidad. Se trataba de separar los auténticos fotógrafos de los «faux frères» —o fotógrafos comerciales— cuyos trabajos, expuestos en los grandes boulevares, corrompían el gusto del público<sup>34</sup>.

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

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

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

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

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

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

En 1857 se constituyó una comisión de evaluación que sopesó la conveniencia de la presencia de la fotografía en los Salones. Sus componentes fueron Léon de Laborde, Eugène Delacroix, Philippe Rousseau, Paul Périer, Olympe Aguado, Cousin y Théophile Gautier. La cuestión no estaba tan clara entre los socios de la SFP, pero finalmente se inició un proceso de diálogo con Émilien de Nieuwerkerke, Director General de Bellas Artes, quien rechazó la petición<sup>36</sup>. Paul Louis Roubert advierte que la ausencia de documentación no permite reconstruir la manera en que la fotografía finalmente fue aceptada en el Salón de 1859. No obstante, especula con que una vez agotada la vía administrativa, la dirección de la asociación decidió presionar con éxito a través de la vía política y las conexiones personales. Es probable que el hecho de que Le Gray fuese uno de los fotógrafos oficiales de Napoleón III haya influido, entre otras alianzas, en la resolución final.

La ubicación física de la primera exposición de fotografía incluida en un Salón es un símbolo del lugar que ocupó en la jerarquía de los valores culturales de la época. Por un lado, no se incluyó dentro de las denominadas artes industriales, como la litografía y el grabado, pero por otro, tampoco se presentó junto al gran arte. La solución fue de compromiso: no se rebaja su estatus al no juntarse con las artes consideradas menores pero se presenta en un espacio aparte, es decir, al margen de los objetos de la cultura más legitimada<sup>37</sup>. Era de esperar la reacción de ciertos sectores de la crítica a dicha inclusión. La frase lapidaria de Charles Baudelaire en el artículo «Le public moderne et la photographie» es sin duda la más conocida de estas reacciones: la foto será la sirviente más humilde del arte.

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

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

36. *Idem*.

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

Como hemos dicho, el ejemplo de Nadar fue un precedente de la batalla legal más importante de los comienzos de la fotografía: el proceso judicial iniciado por los fotógrafos Mayer et Pierson para incluir la fotografía en la ley de la «Propriété exclusive des oeuvres littéraires et artistiques» elaborada en 1793 y en pleno proceso de revisión en 1862. En la década de 1860, el negocio del retrato fotográfico se encontraba en plena expansión comercial en buena medida gracias a la introducción del formato económico de la carte-de-visite. La copia ilegal de fotografías por parte de otros retratistas, extendida en este contexto, hacía necesario un marco legal que protegiera los derechos de autor sobre las imágenes. Sin embargo, para conseguir esta inclusión, era necesario demostrar que, efectivamente, la fotografía podía ser una práctica artística. La imaginación, el genio artístico y la capacidad de generar obras perfectas en términos formales fueron los argumentos para defender el estatus creativo del operador fotográfico. En palabras del abogado M. Marie<sup>38</sup>:

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

La definitiva inclusión de la fotografía en dicha ley provocó la reacción airada de un grupo de artistas, mayoritariamente del Institut y encabezados por Ingres, quienes formalizaron una protesta judicial. Su argumentación defendía que a pesar de las operaciones manuales y del conocimiento necesario para llevarlas a cabo, la fotografía no era bajo ningún concepto una actividad fruto de la inteligencia y del estudio del arte, motivo por el cual «les artistes soussignés protestent contre toute assimilation qui pourrait être faite de la photographie à l'art». La lista de firmantes no incluía nombres como el de Eugène Delacroix, sin duda uno de los pintores más involucrados en los procesos de defensa y difusión descritos a lo largo del artículo. Finalmente la protesta fue desestimada<sup>39</sup>.

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

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

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

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

## 5. CONCLUSIONES

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

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

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

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

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

Si bien en el siglo XX el museo que acogió la difusión de la fotografía fue ni más ni menos que el MoMA de Nueva York, primer museo de arte moderno<sup>40</sup>, lo fotográfico acabaría desarrollando sus espacios de difusión y consumo, como sus propios festivales, galerías, revistas, críticos, etc. Espacios nunca del todo autónomos del mundo del gran arte, pero en donde el diálogo entre lo imperante y dominante cultural y lo propio de lenguajes menos legitimados, se hizo evidente. Y nada más revelador que la fotografía documental que triunfa en el siglo XX para comprender la definitiva relación entre tantos ámbitos, valoraciones y lógicas mediadoras que hemos analizado desde los orígenes del dispositivo: lo artístico, lo informativo, lo utilitario, lo político, lo social e incluso, en ocasiones, lo comercial, encontraron una solución simbólica y formal que la posicionaron al lado y al margen del gran arte.

---

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



## BIBLIOGRAFÍA

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

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

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

Elena Marcén Guillén<sup>1</sup>

## 1. INTRODUCCIÓN

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

Si las estatuas pudieran recuperar su alma original, los museos llamarían a la más extensa oración que la tierra haya conocido; si experimentásemos los sentimientos de los primeros espectadores de un Doble egipcio, de un crucifijo románico, no podríamos dejarlos en el Louvre<sup>3</sup>.

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

Al comienzo de este siglo [el xx], los artistas tomaron conciencia de algo a lo que la famosa frase de Maurice Denis debe su fortuna: «Antes de ser una Virgen (...) un cuadro es una superficie cubierta de colores reunidos en un cierto orden.» (...) Lo que significaba: llamamos cuadro, escultura, obra de arte, y no Dios, divinidad o crucifijo, Doble o Virgen Negra, lo que miramos de esta manera<sup>5</sup>.

La cuestión de la descontextualización de las obras de arte en el museo parece haber sido una constante en la reflexión teórica sobre la institución desde sus inicios<sup>6</sup>. En cierta manera, los museos de arte pueden ser definidos como la reunión de una colección de objetos artísticos arrancados a sus lugares de origen; he aquí el principio fundamental de todo espacio museístico, con la excepción quizá de ciertas prácticas particulares como las casas-museo, donde los objetos están más o menos en contexto. Esta operación de extracción de las obras de arte de sus lugares originales es la causa, según Santos Zunzunegui, tanto de la alabanza del museo como espacio privilegiado de la percepción como de la crítica tradicional de la experiencia museística, «que extirpa a las obras de arte su *locus* original, alterando tanto su primitiva finalidad como las condiciones originales de recepción»<sup>7</sup>. La arquitectura pierde su papel de marco, como señalaba el poeta Paul Valéry, para

3. *Idem*, p. 12.

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

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

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

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

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

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

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

En realidad, Marinetti había avanzado ya esta idea de la amalgama de obras de arte en el museo en su «Manifiesto del Futurismo» publicado en 1909, donde —con el estilo violento propio del movimiento— comparaba los museos con fosas comunes: «¡Museos, cementerios!... Idénticos verdaderamente en su siniestra promiscuidad de cuerpos que no se conocen. Dormitorios públicos donde se duerme para siempre junto a otros seres odiados o desconocidos»<sup>13</sup>. La potente y expresiva comparación del museo con la necrópolis es una constante en la historiografía, un recurso clásico de aquellos que pretenden denostarlo como almacén de testimonios de un pasado irrecuperable<sup>14</sup>. El futurismo reivindicará incluso la destrucción de estas instituciones del pasado:

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

9. *Idem*, p. 137.

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

11. VALÉRY, Paul: *op. cit.*, p. 138.

12. *Idem*, p. 137.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

16. VALÉRY, Paul: *op. cit.*, p. 138.

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

18. *Idem*, p. 257.

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

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

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

19. VALÉRY, Paul: *op. cit.*, p. 140.

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



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

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

No tenemos inconveniente en declarar que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carrera, con su caja<sup>21</sup> adornada de gruesos tubos que se dirían serpientes de aliento explosivo... un automóvil de carrera, que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la *Victoria de Samotracia*<sup>22</sup>.

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

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

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

dado lugar a «resultados banales y hasta mediocres» en algunas ocasiones, como apunta Simón Marchán<sup>23</sup>. El desarrollo teórico de la obra de Duchamp quedó reflejado en un texto publicado en mayo de 1917 en la revista artística *The Blind Man*, del que Duchamp nunca reconoció ser el autor pero que los críticos consideran como una verdadera exposición de motivos y una reacción al rechazo de la pieza por el comité de selección:

Que el señor Mutt haya producido o no la *Fuente* con sus propias manos es irrelevante. La ha elegido. Ha tomado un elemento normal de nuestra existencia y lo ha dispuesto de tal manera que su determinación de finalidad desaparece detrás del nuevo título y del nuevo punto de vista; ha encontrado un nuevo pensamiento para el objeto<sup>24</sup>.

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

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

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

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

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

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

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

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

estéticos, un museo subjetivo que será diferente para cada individuo<sup>27</sup>. No se trata de un museo físico sino de una entidad abstracta compuesta de nuestra memoria artística, de las obras que amamos y que hemos visto en los museos o reproducidas en los libros; un museo abierto e inagotable que no deja de enriquecerse. El proceso de formación de dicho reservorio depende de un criterio tan subjetivo como el gusto de cada persona, como reconocía el propio Malraux a la hora de revelar la gestación de otro de sus museos imaginarios, el de la escultura mundial<sup>28</sup>.

Los museos imaginarios que nos revela la historiografía son muy variados, muestra del interés que esta cuestión ha suscitado entre los teóricos. El museo imaginario pertenece al dominio de lo abstracto y lo incorpóreo; sus postulados habitan una parcela de la imaginación que roza el ámbito de los sueños. Tanto es así que el museo imaginario comparte lugar en la memoria colectiva con las propuestas utópicas de arquitectos como Boullée<sup>29</sup>, que a finales del siglo XVIII planteaba su propio museo imaginario, privilegiando en este caso no el contenido sino el continente; o con ensayos ideales como el «Museo de crecimiento ilimitado» de Le Corbusier<sup>30</sup> o el «museo moderno» de Auguste Perret<sup>31</sup>. Museo imaginario e imaginado son, por tanto, dos caras de una misma moneda: uno recoge el repertorio mundial e inagotable de la creación artística de la humanidad, mientras que el otro constituye la representación ideal del contenedor museístico perfecto.

El museo imaginario, por definición, es tan múltiple como lo son los individuos y tan abierto como la propia mente humana, pero está condicionado por las posibilidades tecnológicas de la época que a cada uno le ha tocado vivir. Evidentemente, hoy asistimos a una situación bien distinta de la de mediados del siglo XIX, en la que Baudelaire y otros *salonniers* escribían sus críticas de arte sobre el «Salón de pintura y escultura» que se celebraba en el Louvre. Como señalan varios autores, entre ellos Malraux<sup>32</sup> y Martinovski<sup>33</sup>, Baudelaire habría visitado solamente tres o cuatro grandes museos: el Louvre, sobre todo, pero también el Luxembourg, el Museo de

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

37. *Idem*, pp. 132–133.

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

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

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

El museo imaginario adquiere formas diversas; algunas pertenecen al ámbito de la memoria pero otras poseen una dimensión física. El tema del museo imaginario como repertorio de obras de arte, más allá de desarrollos teóricos, es concretado en experiencias reales como las *boîtes-en-valise* de Marcel Duchamp<sup>45</sup>. Preocupado por la conservación de sus obras, Duchamp desarrolló entre 1936 y 1968 varias ediciones

38. VALÉRY, Paul: *op. cit.*, p. 138.

39. *Idem*, p. 139.

40. *Idem*, p. 137.

41. *Ibidem*.

42. *Ibidem*.

43. *Idem*, p. 138.

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

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

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

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

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

Hoy, un estudiante dispone de la reproducción en colores de la mayor parte de las obras maestras, descubre numerosas pinturas secundarias, las artes arcaicas, las esculturas india, china (...), los frescos románicos, las artes primitivas y populares. ¿Cuántas estatuas estaban reproducidas en 1850? Se conocía el Louvre (algunas de sus dependencias), del que uno se acordaba como podía; nosotros disponemos de más obras significativas, para suplir los fallos de nuestra memoria, de las que podría contener el mayor museo<sup>46</sup>.

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

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

47. *Idem*, p. 96.

provoca la variación del tamaño de esculturas y cuadros, que imaginamos más grandes o más pequeños de lo que son en realidad: ¿quién no se ha sorprendido de las pequeñas proporciones de la *Gioconda* en el Louvre o por el contrario de las enormes dimensiones del *Entierro en Ornans* en el Musée d'Orsay, después de haberlos visto reproducidos una y otra vez en los libros? A la inversa, los sellos, monedas y miniaturas son agrandados en las reproducciones hasta crear «verdaderas artes ficticias» según Malraux<sup>48</sup>, objetos que la ampliación fotográfica hace posible conocer en detalle. Gran parte de las obras que componen nuestro museo imaginario poseen en nuestra memoria unas dimensiones que no corresponden a la realidad, una pérdida de escala que no es sino el efecto secundario de la difusión del arte a partir de la fotografía.

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

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

48. *Ibidem*.

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

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

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

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

El museo virtual existe y, hay que insistir en ello, no tiene nada que ver con un prodigio tecnológico como sería, por el contrario, una prolongación virtual del museo actual (...). Seguramente podemos decir que estamos en «situación de museo virtual» siempre que haya un proceso de puesta en imagen. Almacenar imágenes y mostrarlas se puede hacer de múltiples maneras y con fines muy diversos: el tradicional álbum de fotos, la sesión de proyección de diapositivas, etcétera. No hay que preguntarse, por tanto, cuándo y cómo construir el museo virtual —o incluso si conviene construirlo o sólo imaginarlo—, porque ya existe<sup>52</sup>.

## 5. A MODO DE CONCLUSIÓN

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

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

52. *Idem*, p. 188.

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



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

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

---

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

## BIBLIOGRAFÍA

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

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

Vicenç Furió<sup>1</sup>

Aunque el caso de estudio principal de este artículo gire en torno a la valoración de la obra de la artista sueca Hilma af Klint, un objetivo más general consiste en llamar la atención sobre uno de los elementos que configuran los procesos de reconocimiento en las artes visuales y cuyo papel no siempre se destaca de modo suficiente: la influencia de los contactos personales y de las redes de contactos institucionales. «Agentes», «procesos», «políticas», «gustos», «mercado», son algunos de los términos que se utilizan cuando se elaboran teorías para explicar el éxito o la consagración de los artistas, y también su olvido<sup>2</sup>. Son términos útiles que nos remiten a determinadas realidades o esferas de acción social, pero su uso también puede eludir la identificación de sus protagonistas.

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

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

---

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

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

Josep Llorens Artigas a partir de la década de 1950 no es independiente de su colaboración con Joan Miró<sup>3</sup>.

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

Recientemente, algunas importantes exposiciones han dedicado atención a este tema. A la entrada de la exposición *Inventing abstraction, 1910–1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*, inaugurada en el MoMA de Nueva York a finales del 2012<sup>4</sup>, una gran pared mostraba un diagrama que atraía la atención de los visitantes (Figura 1). El diagrama presentaba más de un centenar de nombres de artistas vinculados al arte abstracto entre los años 1910–1925, unidos por unas líneas que indicaban los contactos que tuvieron entre ellos. Se destacaban en rojo los artistas que sumaban más de 24 conexiones documentadas. Sus nombres son Kandinsky, Apollinaire, Picasso, Arp, Léger, Sonia Delaunay, Van Doesburg, Tristan Tzara, Picabia, Marinetti, Larionov, Goncharova y Alfred Stiegliz. Por un lado, el diagrama recordaba y remitía al famoso esquema visual con el que Alfred Barr había intentado explicar la evolución del primer arte moderno, esquema reproducido en el catálogo de la exposición *Cubism and Abstract Art*, celebrada en el MoMA en 1936<sup>5</sup>. Por otro lado, el diagrama es deudor de teorías más recientes, como la de las redes de conexiones intelectuales estudiadas por el sociólogo norteamericano Randall Collins en su monumental *Sociología de las filosofías*<sup>6</sup>. Con ello los responsables de la exposición del MoMA pretendían poner de relieve la idea —sin duda acertada— que la abstracción no fue fruto de cuatro genios trabajando de modo aislado, sino también de las relaciones, de la comunicación y del intercambio de ideas que se estableció entre un numeroso grupo de artistas e intelectuales que trabajaron simultáneamente en diversos campos, y a menudo en núcleos y países notablemente alejados.

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

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

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

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

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

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

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

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

Edward Hooper no obtuvo su primer éxito comercial y de crítica hasta cumplidos los 42 años. Fue con una muestra de acuarelas celebrada en 1924 en la Rehn Gallery. Desde entonces, fue esta galería la que representó al artista para el resto de su vida. Es difícil, por tanto, no atribuir al galerista Frank Rehn una parte de responsabilidad en la reputación conseguida por Hopper. Fue Rehn quien vendió la pintura *House by the Railroad* al coleccionista Stephen Clark, quien a su vez la donó en 1930 al Museum of Modern Art, siendo la primera pintura que entró a formar parte de la colección permanente del Museo. El reconocimiento de Hopper como un pintor americano importante se produjo en los inicios de la década de 1930<sup>7</sup>.

La consagración internacional de Salvador Dalí tuvo lugar hacia finales de los años treinta y principios de la década de 1940, y el galerista Julien Lévy ocupa un lugar clave en este proceso. Fue Lévy quien facilitó la entrada de Dalí en los Estados Unidos, quien le organizó su primera exposición individual allí en 1933, a la que siguieron cinco más hasta 1941. El montaje del «Sueño de Venus» para la exposición Universal de Nueva York celebrada en 1938, también fue promovido por Lévy, al igual que al año siguiente el diseño de escaparates<sup>8</sup>.

Por lo que se refiere a los coleccionistas, de nuevo unos pocos nombres sobresalen, como el de Gertrude Stein a principios del siglo xx o Charles Saatchi a principios del XXI. Marcel Duchamp nunca tuvo marchantes ni un mercado organizado para sus obras, pero tuvo a Louis y Walter Arensberg, una pareja de coleccionistas siempre atentos a su trabajo que le permitieron trabajar con libertad y sin la necesidad de subordinarse a los cauces habituales del mercado del arte<sup>9</sup>. Desde que

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

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

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

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

Si a partir de 1933 y hasta principios de la década siguiente la obra de Dalí fue promocionada con éxito por la galería de Julien Lévy, sus dos grandes coleccionistas fueron, primero, el mecenas inglés Edward James, y, a partir de la década de 1940, el matrimonio formado por Reynolds y Eleanor Morse. Los Morse fueron asiduos compradores de la obra de Dalí hasta su muerte y sus mayores coleccionistas. Tanto es así que en 1971 fundaron con su colección el Museo Dalí de Cleveland, más tarde trasladado a Saint Petersburg (Florida). Sin Edward James, Julien Lévy y el matrimonio Morse, quien sabe si la obra del artista ampurdanés hubiera alcanzado la fama que todos conocemos<sup>10</sup>.

Hablar del éxito de Dalí implica necesariamente considerar a Gala. Pero Gala no es la única pareja sentimental que ha tenido un papel destacado en el reconocimiento de un artista. Un estudio completo sobre este tema debería incluir muchos ejemplos. Quien proporcionó a Frida Kahlo la mayor parte de contactos que le permitieron alcanzar una notable visibilidad en el mundo del arte de finales de la década de 1930 y a lo largo de la siguiente fue su marido, Diego Rivera, y no es ocioso preguntarse hasta donde hubiera llegado Jackson Pollock sin el apoyo de su mujer, Lee Strasberg, también artista, y que sacrificó su carrera de pintora por él mientras estuvieron juntos. Louise Bourgeois alcanzó su reconocimiento internacional gracias al empuje del feminismo a lo largo de la década de 1970 y gracias a la retrospectiva que le dedicó el MoMA en 1982. Pero en los inicios de su carrera, quien le apoyó y le puso en contacto con el mundo del arte neoyorkino fue su marido, el historiador del arte y comisario de exposiciones Robert Goldwater. Eva Hesse reconoció que cuando conoció a su futuro marido, el escultor Tom Doyle, ella buscaba la influencia de alguien artísticamente más maduro, y de hecho también él fue quien puso a Eva en contacto con la necesaria red de artistas de su época<sup>11</sup>. La proyección y la fama actual de Bill Viola debe mucho a la acción de su mujer, Kira Perov, también artista, pero sobre todo curadora, gestora cultural y su representante oficial. Desde 1978 dirige el Bill Viola Studio<sup>12</sup>. La fama póstuma de algunos artistas

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

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

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

también debe mucho a la labor de difusión de sus parejas o familiares. Después de la muerte de Robert Smithson, su mujer, la artista Nancy Holt, organizó su archivo y se ocupó de la publicación de sus escritos<sup>13</sup>, lo que posibilitó que a finales de los años 70 y 80, la obra de Smithson pudiera ser estudiada por autores como Rosalind Krauss y Craig Owens y propuesta como referente del posmodernismo.

A partir de la década de 1960, los comisarios entran con fuerza en el mundo del arte organizando exposiciones y ferias. Harald Szeemann está entre los nombres más famosos. Menos conocido, sin embargo, es David Ross, primer comisario de renombre de videoarte, y director de diversos museos americanos. Organizó la primera muestra individual de Bill Viola, y también su primera gran retrospectiva en el Whitney *Bill Viola: A 25-Year Survey*<sup>14</sup>. David Ross, junto a la mujer del artista, Kira Perov, han sido dos apoyos indudables en la trayectoria del hoy más famoso artista del video. La persona a citar al considerar la bibliografía sobre Richard Estes es John Artur. En los primeros diez años de su carrera, Estes consiguió que su obra fotorrealista entrara a formar parte de colecciones y museos importantes, y en este sentido su pintura gozó de cierta difusión internacional en el circuito del mercado. Sin embargo, a lo largo de esa década que va de 1968 a 1978, no se publicó ningún artículo de enjundia sobre su obra, sólo algunas críticas<sup>15</sup>. A partir de 1978 eso cambió. Empezaron las exposiciones individuales itinerantes, las introducciones de catálogos y las monografías sobre su pintura y obra gráfica. Y el principal curador y autor de la mayoría de estas exposiciones y textos fue el pintor John Artur. Hasta finales de la década de 1990, el predominio de su nombre en la bibliografía dedicada a Richard Estes es algo de fácil de comprobar<sup>16</sup>, al igual que la nula o escasa relevancia que se da a la obra de Richard Estes, y al fotorrealismo en general, en alguno de los libros más recientes y escritos por prestigiosos autores que revisan la historia del arte del siglo xx<sup>17</sup>.

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

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

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

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

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

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

Marià Andreu y Joan Junyer, por poner tan solo unos pocos ejemplos. Hacia 1910, Anglada Camarasa ya era un artista de renombre en muchos países europeos, pero fue Gaudens quien alentó su participación en una exposición colectiva en el Carnegie de Pittsburg, lo que permitió al artista catalán entrar en contacto con representantes de las Vandyck Galleries, que le organizaron varias exposiciones en diversas ciudades americanas, con lo que su fama se extendió también por los Estados Unidos<sup>18</sup>. Joan Junyer conoció a Homer Saint-Gaudens en París, quien le sugirió presentarse al Premio del año 1929. Junyer quedó en segundo lugar, pero a partir de aquí surgieron los contactos para exponer en la década de 1930 en diversas ciudades americanas. Por cierto que, en 1945, obras de Junyer relacionadas con el mundo de la danza llegaron a exponerse en el mismísimo MoMA<sup>19</sup>. De 1929 hasta 1939 Marià Andreu participó en las convocatorias del Instituto Carnegie, y fue premiado en dos ocasiones<sup>20</sup>. En aquellos años, conocer a Homer St. Gaudens y Margaret Palmer, y participar en las exposiciones organizadas por el Carnegie Institute of Art de Pittsburg, era uno de los principales cauces que tuvieron algunos artistas de nuestro país para darse a conocer en los Estados Unidos<sup>21</sup>.

Hasta aquí me he referido a marchantes, coleccionistas, comisarios, los propios artistas, y, en ocasiones, a sus parejas, como cómplices en el éxito que tuvieron muchos creadores. Voy a centrarme ahora con más detalle en el caso de Hilma af Klint, que da título a este artículo, puesto que permite reflexionar simultáneamente sobre dos tipos de contactos importantes en el proceso de reconocimiento del artista del siglo xx. Por un lado, la red de contactos personales, y por el otro, la red de contactos institucionales, léase aquí museos. Remito al lector de nuevo al interesante diagrama (ver FIGURA 1) que se mostró a la entrada de la exposición, ya citada, *Inventing abstraction, 1910–1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*, celebrada en el MoMA<sup>22</sup>. Voy a referirme ahora a esta importante exposición y a su catálogo (FIGURA 2), y, al mismo tiempo, al hecho que tanto la muestra como el volumen de estudios que se publicó para la ocasión no citen la obra de la artista sueca Hilma af Klint, una artista, en cambio, que se propone como pionera de la abstracción en otra exposición, titulada *Hilma af Klint: A Pioneer of Abstraction*, celebrada casi al mismo tiempo en el Moderna Museet de Estocolmo (FIGURA 3)<sup>23</sup>.

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

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

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

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

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

22. Exposición y catálogo citados en la nota 3.

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



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

Pero en esta magnífica exposición y en el catálogo que la acompaña se echa a faltar un nombre: el de la artista sueca Hilma af Klint. No deja de ser chocante, incluso intrigante, que una exposición que pretende sentar cátedra sobre los inicios de la abstracción, ni tan solo cite el caso de af Klint. Podría deberse simplemente a la imposibilidad de ofrecer una visión completa, un relato totalizador, pero también puede ser una exclusión deliberada. Lo sucedido recientemente con la obra de Hilma af Klint tiene un gran interés, especialmente si se observa desde una mirada sociológica atenta a cómo se construye el reconocimiento artístico, que es lo que aquí justifica mi análisis de este caso. Hilma af Klint (1862–1944) fue una pintora de paisajes y retratos de finales del siglo XIX y comienzos del XX (FIGURA 4). Realizó también hizo otro tipo de pinturas, muy diferentes, construidas a base de círculos, óvalos y espirales, que pretendían aludir a fuerzas del más allá que ella decía captar como médium, además de referirse a ideas basadas en la teosofía y en otras corrientes más o menos esotéricas. Estas obras, sin embargo, nunca las quiso mostrar al público, y la artista dejó escrito en su testamento que no fuesen expuestas hasta 20 años después de su muerte. La realidad, no obstante, es que el grueso de esta producción secreta no se dio a conocer hasta hace poco, y hasta la primavera de 2013 no se expusieron estos cuadros de Hilma af Klint en una gran exposición que le dedicó el Moderna Museet de Estocolmo, comisariada por Iris Müller-Westermann. Por lo que parece, antes de 1915 af Klint ya había pintado más de 200 de estas composiciones aparentemente abstractas (digo aparentemente porque algunos diseños parecen derivar y aludir a elementos orgánicos y botánicos, y porque hay autores que dudan de que se trate de arte abstracto en un sentido estricto), y algunas de estas obras ya las hizo a partir de 1906, es decir antes que Kandinsky. Hay que añadir, porque es un dato importante, que pese a que la envergadura de esta producción no se ha conocido sino hasta hace poco, algunas obras de Hilma af Klint ya fueron exhibidas en una exposición celebrada el 1986 en Los Ángeles<sup>24</sup>, y desde entonces obras concretas se han podido ver en muestras celebradas en Estocolmo, Frankfurt, Nueva York, Londres y París.

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

---

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

naturalmente, es si el MoMA —cuyo poder e influencia en la configuración del canon de arte moderno, pese a ser menor que hace décadas, es aún muy importante— no pudo, o no quiso, presentar la obra de Hilma af Klint y por qué motivos. Empecé a interesarme por este tema a principios de abril del 2013, y en aquel momento no tenía informaciones más detalladas que las periodísticas, en una de las cuales decía que el MoMA se había negado a incluir las obras de Hilma af Klint en su exposición por las reticencias de los organizadores<sup>25</sup>. Lo que está claro es que si las hubiesen incluido habría cambiado notablemente el relato construido sobre los inicios del arte abstracto y sobre quiénes fueron los verdaderos pioneros de esta ruptura.

Como historiador del arte me parece indudable que hay que estudiar el caso de Hilma af Klint, y valorar si su obra tiene que incorporarse, o no, a la apasionante historia de la invención de la abstracción. En caso afirmativo, dónde y cómo. Y si la respuesta fuese negativa, explicar por qué no. De entrada parece difícil argumentar la exclusión por el hecho de que ella creyese que visualizaba el mundo de los espíritus, porque está más que demostrada la raíz irracionalista y la influencia del espiritismo y de doctrinas más o menos esotéricas en las primeras vanguardias y en el arte abstracto en particular. Alberto Luque, por ejemplo, en su libro *Arte y esoterismo*, documentó profusamente estos vínculos ideológicos del ocultismo con las primeras vanguardias<sup>26</sup>.

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

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

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

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

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

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

La segunda cuestión que cabría confirmar es si efectivamente Hilma af Klint estuvo tan radicalmente desconectada de los artistas contemporáneos que participaron de la invención de la abstracción. En el catálogo del Moderna Museet de Estocolmo se indica que af Klint contactó en un par de ocasiones con Rudolf Steiner, en 1908 y en 1920. En la primera le invitó a su estudio y se supone que le enseñó sus obras, pero Steiner fue crítico con su actividad como médium, y se dice que ello afectó negativamente a la artista<sup>27</sup>. En cualquier caso, está documentada la relación de Hilma af Klint con la Teosofía y sus líderes, pero ni rastro de conexiones con artistas que trabajaban hacia o en la abstracción. Hilma af Klint no está en el diagrama que encabezaba la exposición del MoMA, pero al parecer es correcto que no esté. Lo curioso es que al buscar en el índice de nombres del catálogo del MoMA a Steiner y Blavatsky con la esperanza que por la vía teosófica se aludiera a la artista, el resultado es que tampoco son citados, y por supuesto ningún capítulo del catálogo de Nueva York trata sobre la relación del espiritismo y el esoterismo con los pioneros del arte abstracto. Es decir, es toda esta problemática lo que el MoMA margina o excluye<sup>28</sup>.

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

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

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

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

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

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

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

En mi opinión, la exclusión o inclusión de Hilma af Klint en el aspecto clave del debate, que por supuesto radica en defender si fue o no una pionera del arte abstracto y una artista de nivel, refleja que las posiciones en el debate se corresponden con las posiciones de poder de los museos y de otros agentes implicados. Identificar claramente a los dos bandos —es decir, qué museos, exposiciones y comisarios, historiadores del arte y críticos están a favor y en contra— permitiría avanzar en la comprensión de las dos versiones y en el análisis de la dirección que han seguido y pueden seguir en el futuro. Es significativo, por ejemplo, que la exposición de Hilma af Klint en España sea vista en el Museo Picasso de Málaga, y no en el gran centro del arte del siglo xx que es el Museo Reina Sofía. Probablemente el Moderna Museet de Estocolmo y el Museo Picasso de Málaga se alían porque comparten parecidos intereses y posiciones compatibles en la red de museos de arte moderno, intereses y posiciones diferentes de las que ocupan en la red el MoMA o el Reina Sofía<sup>30</sup>.

---

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

Aunque esta parte del artículo dedicado al reconocimiento de Hilma af Klint es un *work in progress*, y, por supuesto, cuando se publique ya dispondremos de mucha más información de la que yo he podido disponer hasta el momento de terminar de escribirlo, la interpretación sociológica permite hacer algunas observaciones que, si son correctas, podrían ser predicciones. De momento son museos que no están en el primer nivel señalado en la red ni son decisivos los que expondrán la obra de la artista sueca a lo largo de 2013. Es de esperar también que, desde la perspectiva de género, aumenten las adhesiones a Hilma af Klint y a su arte como pionera de la abstracción<sup>31</sup>. En relación al hecho de que la posición de los museos en la red internacional es un factor de primer orden —y que esta posición y las luchas que ella implica tienden a esconderse— puedo aportar un par de informaciones que refuerzan lo dicho. La representante del museo de Estocolmo que me confirmó los motivos por los que el MoMA había descartado a Hilma af Klint, ya no me respondió cuando en el siguiente correo electrónico le pregunté por el hecho de que en entre los museos españoles fuera precisamente el Museo Picasso de Málaga en el mostrara la obra de Hilma af Klint en nuestro país. Formulé la misma pregunta a la dirección del museo de Málaga. Aquí sí que obtuve respuesta, pero no concreta, sino solamente que ello se había debido a «intereses comunes». Se trata, pues, de información reservada, quizá porque desvelarla pondría al descubierto cuáles son estos intereses comunes, y también que los contactos personales e institucionales son más decisivos de lo que parece en el tema del reconocimiento artístico, tanto de artistas como de museos.

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

---

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

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

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

La Bienal de este año se plantea preguntas acerca de cómo los sueños y las visiones son representados: en última instancia, se trata de una exposición sobre el reino de lo invisible y los dominios de la imaginación. En este contexto de trabajo, Hilma af Klint aparece como absolutamente fundamental para iniciar una investigación sobre las muchas maneras en que las imágenes se han utilizado para organizar el conocimiento y el conocimiento de nuestra experiencia del mundo<sup>32</sup>.

Es decir, una plataforma de primer nivel expone cinco obras de Hilma af Klint, pero el motivo es de segundo nivel: porque encaja en la temática de «cómo los sueños y visiones son representados», «del reino de lo invisible y los dominios de la imaginación». Obsérvese que el comisario Massimiliano Gioni subraya que es *en este contexto de trabajo* que la obra de la artista sueca es fundamental<sup>33</sup>. Incluso en la página web del Museo Picasso de Málaga, la exhibición, que sin duda atraerá titulares y visitantes, se anuncia destacando en primer lugar que la obra de la artista sueca se inscribe «en el marco del misticismo nórdico», y a continuación se añade, en forma condicional, que la artista *«podría ser situada junto a creadores fundamentales de las vanguardias artísticas modernas como el ruso Wassily Kandinsky o el holandés Piet Mondrian»*<sup>34</sup>. Respondiendo a un entrevistador, recuerdo haber visto en televisión que el director del Museo de Arte Contemporáneo de

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

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

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

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

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

## POST SCRIPTUM<sup>36</sup>

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

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

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

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

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

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

## ÍNDICE DE FIGURAS

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





# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE

REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Miscelánea • Miscellany

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Reseñas • Book Review

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

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



9 771130 471008