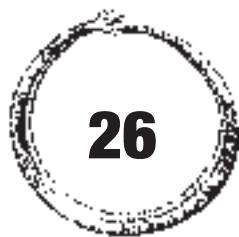


ARS LONGA

CUADERNOS DE ARTE



DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

2017

Ars Longa. Cuadernos de Arte (ISSN: 1130-7099) es una revista de Historia del Arte de periodicidad anual, que sale a la luz a finales de cada año, y se publica desde 1990 por el departamento que imparte esta disciplina en la Universitat de València. Publica trabajos inéditos de investigación sobre las diferentes especialidades relativas a la Historia del Arte, la Arquitectura, el Urbanismo, el Cine, el Patrimonio Cultural, y otras aproximaciones interdisciplinares y auxiliares que enriquecen sus estudios. Acoge una gran riqueza de inquietudes, contenidos y orientaciones metodológicas, con una extensión temporal y temática amplia. Bajo el umbral del rigor, la calidad y la innovación pretende servir de encuentro a los miembros de la comunidad científica y universitaria, así como a personas profesionales e interesadas en las áreas de conocimiento citadas.

Ars Longa. Cuadernos de Arte (ISSN: 1130-7099) is a journal of Art History, published since 1990 by the Department of Art History, Universitat de València, Spain. It is published annually, at the end of the year. *Ars Longa* accepts unpublished research articles in all fields related to Art History, Architecture, Town planning, Cinema, Cultural Heritage, and other auxiliary and interdisciplinary approaches that enrich their research and practice. *Ars Longa* covers a wide variety of interests, contents and methodological approaches, with a broad range of topics and historical periods. Under the umbrella of rigour, quality and innovation, it intends to serve as a meeting point for the members of the academic and scientific community, as well as for the professionals and anyone interested in the above areas of study.

Edita / Published by: Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València

Director / Editor-in-chief: Felipe Jerez Moliner (Universitat de València)

Secretaria de redacció / Deputy editor: Yolanda Gil Saura (Universitat de València)

Consejo editor / Editorial board:

Inmaculada Aguilar Civera (Cátedra Demetrio Ribes UV-CHOPVT, Valencia)
Asunción Alejos Morán (Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia)
Luis Arciniega García (Universitat de València)
Daniel Benito Goerlich (Universitat de València)
Joaquín Bérchez Gómez (Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia)
Catalina Cantarellas Camps (Universitat de les Illes Balears)
Estrella de Diego Otero (Universidad Complutense de Madrid)
Jaime Genaro Cuadriello Aguilar (Universidad Nacional Autónoma de México)
Rafael Gil Salinas (Universitat de València)
Carmen Gracia Beneyto (Institut d'Estudis Catalans, Barcelona)
Fernando Marías Franco (Universidad Autónoma de Madrid)
Víctor Mínguez Cornelles (Universitat Jaume I, Castellón)
Josep Montesinos i Martínez (Real Academia de la Historia, Madrid)
Marco Rosario Nobile (Università degli Studi di Palermo)
Francisco Javier Pérez Rojas (Cátedra Ignacio Pinazo UV-IVAM, Valencia)
Amadeo Serra Desfilis (Universitat de València)
Gennaro Toscano (Bibliothèque nationale de France, París)

Comité asesor y científico externo / Outside scientific advisory board:

José María Álvarez Martínez (Museo de Arte Romano, Mérida)
Cristóbal Belda Navarro (Universidad de Murcia)
Ximo Company i Climent (Universitat de Lleida)
Maria Concetta Di Natale (Università degli Studi di Palermo)
Francesc Fontbona de Vallescar (Institut d'Estudis Catalans, Barcelona)
Mireia Freixa Serra (Universitat de Barcelona)
Claudia Gianetti (Universidade de Évora)
Ramón Gutiérrez (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires)
Juan Alberto Kurz Muñoz (Academia de Ciencias y Artes Pedro I, San Petersburgo)
Jesús Pedro Lorente Lorente (Universidad de Zaragoza)
Alfredo J. Morales Martínez (Universidad de Sevilla)
Manuel Núñez Rodríguez (Universidade de Santiago de Compostela)
Fernando de Olaguer Felíu (Universidad Complutense de Madrid)
Yves Pauwels (Université François Rabelais de Tours)
Iván Pintor Iranzo (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona)
Javier Portús Pérez (Museo del Prado, Madrid)
Wifredo Rincón García (CSIC, Madrid)
Adeline Rucquoi (Centre de Recherches historiques/EHESS, CNRS, París)
Luis Sazatornil Ruiz (Universidad de Cantabria)
Carl Brandon Strehlke (Philadelphia Museum of Art)

Traducción al inglés y revisión de abstracts / Translation into English and revision of abstracts: AGS

Difusión / Circulation:

Tirada de 500 ejemplares sin carácter comercial, puesto que el 70% de su distribución se efectúa a través de donación a personas autoras, evaluadoras, comités científicos, miembros del Departament d'Història de l'Art, centros y bibliotecas nacionales e internacionales, así como por intercambio o canje con otras instituciones editoras de revistas o libros del área que mandan sus publicaciones a la Universitat de València. Los contenidos de la revista en su versión electrónica son idénticos a los de la versión impresa y accesibles a texto completo en el primer trimestre del año siguiente (<http://roderic.uv.es> y <https://ojs.uv.es/index.php/arslonga>).

Print run of 500 copies without commercial character, since the 70% of its distribution is made through donation to authors, evaluators, scientific committees, members of the Department of Art History, national and international centers and libraries, as well as as by exchange with other publishing institutions of journals or books in the area that send their publications to the Universitat de València. The contents of the journal in its electronic version are identical to those of the printed version and accessible to full text in the first quarter of the following year. (<http://roderic.uv.es> and <https://ojs.uv.es/index.php/arslonga>).

Presencia en índices y bases de datos / Abstracted and indexed in:

Bibliography of History of Art, BHA (Getty Research Institute, USA y CNRS, FRA); CIRC; DIALNET; DICE; FRANCIS (CNRS-INIST, FR); IBA (International Bibliography of Art); ISOC-Arte (CSIC, SPA); Latindex; MIAR; REBIUN; Regesta Imperii; SCOPUS (Elsevier B.V., NL); Ulrichsweb.

Copyright:

Los originales de la revista *Ars Longa*, en su versión impresa y en la accesible vía internet, son propiedad del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València.

Se autoriza la reproducción del índice y de los resúmenes, siempre que aparezca la procedencia. En uno u otro formato queda prohibida la reproducción total o parcial de la obra, así como la distribución de copias de ejemplares mediante pago, sin la autorización escrita de los titulares del "copyright".

Su incumplimiento podrá estar sometido a las sanciones establecidas por la Ley.

Los contenidos, opiniones, así como la gestión y coste de los derechos de reproducción de la documentación gráfica es exclusivamente responsabilidad de las personas autoras, por lo que la revista no asume corresponsabilidad alguna.

*Contents of this journal (both print and online editions) are copyright of the Department of Art History of the Universitat de València. Reproduction of the index and abstracts is permitted, provided that *Ars Longa* is acknowledged as the original place of publication. Copying or reproducing this journal (in whole or in part) or distributing copies for resale is prohibited, without the prior permission in writing from the copyright holder. Copyright infringement may be subject to civil remedies and sanctions provided by the Law. The contents, views and opinions expressed by the authors do not necessarily reflect those of the journal. Contributors are responsible for gaining copyright clearance on all illustrations and graphic materials. *Ars Longa* cannot be held responsible for errors or any consequences arising from the use of information contained in this journal.*

Redacción, administración e intercambio / Editorial, administration and exchange:

Departament d'Història de l'Art, Facultat de Geografia i Història, Universitat de València
Av. Blasco Ibáñez, 28; 46010 Valencia (España)
Tel. +34 963864241/30 Fax +34 963864496
E-mail: dpto.historia.arte@uv.es / arslonga@uv.es

Suscripción y venta / Subscriptions and orders:

PUV (Publicacions Universitat de València)
C. Arts Gràfiques, 13; 46010 Valencia (España)
Tel: +34 963864115 Fax: +34 963864067

Datos catalográficos / ID statement: ISSN: 1130-7099, D. L.: V. 1.224-1990

Composición, impresión y encuadernación / *Typeset, printed and bound by:*

Artes Gráficas Soler, S.L. – La Olivereta, 28 – 46018 Valencia

Ilustración de cubierta / *Cover illustration:* Antonio Vivó, *Bodegón de flores y paleta de pintor.*
Mercado artístico.

ARS LONGA. CUADERNOS DE ARTE

2017

26

Artículos presentados / Articles submitted: 34

Aceptados / Accepted 21 (61,8 %)
Rechazados / Rejected 13 (38,2 %)

Filiación institucional de los/as autores/as de los artículos publicados

Institutional affiliations of the authors of the articles published:

De la misma institución editora 5 (20 %)
Authors affiliated with the publishing body
Externos a la institución editora 20 (80 %)
External authors not affiliated with the publishing body

Periodo de contestación a los/as autores/as desde la recepción del artículo hasta su aceptación o rechazo (se considera agosto inhábil)

Journal response time, since the submission of an article until its acceptance or rejection (It is considered August non-working):

Menos de tres meses 26 (76,5 %)
Less than three months
Entre tres y seis meses 8 (23,5 %)
Between three and six months
Más de seis meses 0 (0 %)
More than six months

Evaluadores/as que han contribuido en este número y han autorizado la publicación de su nombre

Reviewers participating in this issue and having authorized the publication of their names:

Ester Alba Pagán (Universitat de València)
José Ramón Alcalá Mellado (Universidad de Castilla La Mancha)
Rosa Alcoy Pedrós (Universitat de Barcelona)
María Isabel Álvaro Zamora (Universidad de Zaragoza)
Carlos Arenas Orient (Universitat de València)
Sagrario Aznar Almazán (UNED)
Javier Barón Thaidigsmann (Museo del Prado)
Cristóbal Belda Navarro (Universidad de Murcia)
Daniel Benito Goerlich (Universitat de València)
Adrià Besó Ros (Universitat de València)
Victoria E. Bonet Solves (Universitat Politècnica de València)
Catalina Cantarellas Camps (Universitat de les Illes Balears)
Gemma M^a Contreras Zamorano (IVC+R, Generalitat Valenciana)
Mireia Ferrer Álvarez (Universitat de València)
Vicente Galbis López (Universitat de València)
Pilar García Cuetos (Universidad de Oviedo)
Claudia Giannetti (Universidade de Évora)
Rafael Gil Salinas (Universitat de València)
Yolanda Gil Saura (Universitat de València)
Mercedes Gómez-Ferrer Lozano (Universitat de València)
Juan Miguel González Gómez (Universidad de Sevilla)
Carmen Heredia Moreno (Universidad de Alcalá)
Ascensión Hernández Martínez (Universidad de Zaragoza)
Felipe Jerez Moliner (Universitat de València)
Vicente Lleó Cañal (Universidad de Sevilla)
Elena Llorens Pujol (Museu Nacional d'Art de Catalunya)
María José López Terrada (Universitat de València)
Víctor Marco García
José Martín Martínez (Universitat de València)
Benito Navarrete (Universidad de Alcalá)
Jesús Pedro Lorente (Universidad de Zaragoza)
Iván Pintor Iranzo (Universitat Pompeu Fabra)
Amadeo Serra Desfilis (Universitat de València)

Índice / Table of Contents

Miquel A. HERRERO-CORTELL & Isidro PUIG SANCHIS

MATERIALS I PROCEDIMENTS ARTÍSTICS UTILITZATS PELS PINTORS I ARTESANS DE VALÈNCIA EN LA CONFECCIÓ DELS ENTREMESOS DE LES ENTRADES DEL REI MARTÍ I EL REI FERRAN (1402, 1414)

ARTISTIC MATERIALS AND PROCEDURES USED BY PAINTERS AND ARTISANS FROM VALENCIA WHEN MAKING THE MASKS FOR THE ENTRANCES OF THE KINGS MARTIN I AND FERDINAND I (1402, 1414)

33-50

Francesc GRANELL SALES

"DE GLORIOSA RECORDACIÓ". LA IMATGE MITIFICADA DE JAUME I A LA VALÈNCIA BAIXMEDIEVAL

"DE GLORIOSA RECORDACIÓ". THE MYTHICAL IMAGE OF JAMES I IN LATE MEDIEVAL VALENCIA

51-66

Raquel SÁENZ PASCUAL

LA PIEDAD DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS. LA OBRA Y SUS MODELOS

THE PIETY OF THE FINE ARTS MUSEUM OF ASTURIAS. THE WORK AND ITS MODELS

67-74

Elena ESCUREDO BARRADO

ANTONIO DE TEJEDA Y ANTÓN SÁNCHEZ, PINTORES: UNA DECORACIÓN EN DOS TIEMPOS PARA LA CAPILLA DE LAS DONCELLAS DE LA CATEDRAL DE SEVILLA

ANTONIO DE TEJEDA AND ANTÓN SÁNCHEZ, PAINTERS: A TWO-STAGE DECORATION FOR THE CHAPEL OF THE MAIDENS OF THE CATHEDRAL OF SEVILLE

75-88

María del Mar ALBERO MUÑOZ

LA FISIOGNOMÍA EN LA CARTILLA DEL PINTOR VALENCIANO VICENTE SALVADOR GÓMEZ

THE PHYSIOGNOMY IN THE DRAWING BOOK OF THE VALENCIAN PAINTER VICENTE SALVADOR GÓMEZ

89-110

David MALLÉN HERRÁIZ

LA COLECCIÓN ARTÍSTICA DEL III DUQUE DE ALCALÁ: NUEVOS DOCUMENTOS

THE 3RD DUKE OF ALCALÁ'S ARTISTIC COLLECTION: UNPUBLISHED DOCUMENTS

111-130

Ignacio José GARCÍA ZAPATA

EL PLATERO VALENCIANO JACINTO FUENTES ESBRI Y EL CONFLICTO CON EL GREMIO DE PLATEROS DE MURCIA

VALENCIAN SILVERSMITH JACINTO FUENTES ESBRI AND THE CONFLICT WITH THE GUILD OF SILVERSMITHS OF MURCIA

131-140

María José LÓPEZ TERRADA

RECUPERANDO DEL OLVIDO A ARTISTAS VALENCIANOS: EL CASO DEL PINTOR ANTONIO VIVÓ NOGUERA (1772- ca. 1834)

RECOVERING FORGOTTEN VALENCIAN ARTISTS: THE CASE OF THE PAINTER ANTONIO VIVÓ NOGUERA (1772- ca. 1834)

141-156

Marta BARBOSA RIBEIRO & Joana BRITES

RETHINKING THE STYLISTIC CATEGORIES OF PORTUGUESE 19TH CENTURY SCULPTURE: THE WORK OF ANTÓNIO TEIXEIRA LOPES

REPENSANDO LAS CATEGORÍAS ESTILÍSTICAS DE LA ESCULTURA PORTUGUESA DEL SIGLO XIX: LA OBRA DE ANTÓNIO TEIXEIRA LOPES

157-166

Francisco de Paula COTS MORATÓ NOTICIAS DE PLATERÍA Y PLATEROS EN LA CATEDRAL DE VALENCIA (1775-1931) <i>NOTES OF SILVERWARE AND GOLDSMITHS IN THE CATHEDRAL OF VALENCIA (1775-1931)</i>	167-192
Leticia BERMEJO DE RUEDA NUEVOS DATOS PARA LA INTERPRETACIÓN DE LA CONVERSIÓN DE RECAREDO DE ANTONIO MUÑOZ DEGRAIN <i>NEW MATERIALS FOR THE INTERPRETATION OF LA CONVERSIÓN DE RECAREDO BY ANTONIO MUÑOZ DEGRAIN</i>	193-208
Fernando VEGAS LÓPEZ-MANZANARES; Camilla MILETO & Víctor M. CANTERO SOLÍS EL ARQUITECTO RAFAEL GUASTAVINO (1842-1908): OBRA EN CUATRO ACTOS <i>THE ARCHITECT RAFAEL GUASTAVINO (1842-1908): WORK IN FOUR ACTS</i>	209-230
Pilar CABAÑAS MORENO MARCEL DUCHAMP, JOHN CAGE, JUAN HIDALGO. UNA LÍNEA GENEALÓGICA DEL BUDISMO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO <i>MARCEL DUCHAMP, JOHN CAGE, JUAN HIDALGO. A BUDDHIST GENEALOGICAL LINE IN CONTEMPORARY ART</i>	231-246
Aneta VASILEVA IVANOVA BAJO LA PLUMA DE DAMOCLES. EL BINOMIO CONCEPTUAL "FORMALISMO Y DECADENCIA" EN LA ESTÉTICA Y CRÍTICA SOVIÉTICAS <i>UNDER THE PEN OF DAMOCLES. THE CONCEPTUAL BINOMIAL "FORMALISM AND DECADENCE" IN SOVIET AESTHETICS AND CRITICISM</i>	247-262
Marc BORRÁS ESPINOSA LA RELACIÓN ENTRE LA CASA ROGER DE FIGUERES Y LAS PINTURAS DE SALVADOR DALÍ REALIZADAS EN 1929 <i>THE RELATION BETWEEN THE ROGER HOUSE OF FIGUERES AND THE SALVADOR DALÍ'S PAINTINGS DONE IN 1929</i>	263-272
Estefanía LÓPEZ SALAS EL PAPEL DEL VALENCIANO JUAN MONLEÓN SAPIÑA EN LA RESTAURACIÓN DEL MONASTERIO DE SAMOS ENTRE 1953 Y 1960 <i>THE ROLE OF THE VALENCIAN JUAN MONLEÓN SAPIÑA IN THE RESTORATION OF THE MONASTERY OF SAN JULIÁN DE SAMOS BETWEEN 1953 AND 1960</i>	273-290
David CORTÉS SANTAMARTA FIGURAS DEL DESARRAIGO: LOS CICLOS CAMINANTES E HILATURAS DE VÍCTOR MIRA <i>UPROOTED FIGURES: THE CYCLES CAMINANTES AND HILATURAS BY VÍCTOR MIRA</i>	291-302
Luis D. RIVERO MORENO VIOLENCIA Y CONTROL DE LA IMAGEN. LA IDENTIDAD FEMENINA EN LA OBRA DE ANA MENDIETA <i>VIOLENCE AND CONTROL OF THE IMAGE. THE FEMENINE IDENTITY IN THE WORK OF ANA MENDIETA</i>	303-316
Xesqui CASTAÑER LÓPEZ LA GESTIÓN DOCUMENTAL COMO SOPORTE DISCURSIVO DE LA MEMORIA HISTÓRICO ARTÍSTICA DEL MUSEO. LOS MUSEOS DE BELLAS ARTES DEL PAÍS VASCO COMO CASO DE ESTUDIO <i>DOCUMENTARY MANAGEMENT AS A DISCURSIVE SUPPORT OF THE HISTORICAL ARTISTIC MEMORY OF THE MUSEUM. THE BASQUE FINE ARTS MUSEUMS AS A CASE STUDY</i>	317-334
Cristina SANZ MARTÍN "UT PICTURA MOVENS POESIS": ANÁLISIS TRANSVERSAL DE LA OBRA DE BILL VIOLA Y TERRENCE MALICK <i>"UT PICTURA MOVENS POESIS": CROSS ANALYSIS OF BILL VIOLA'S AND TERRENCE MALICK'S WORK</i>	335-348

Luis PÉREZ OCHANDO

LA GUERRA INTERMINABLE. LA CONQUISTA DEL OESTE COMO MODELO CULTURAL DE LA GUERRA CONTRA EL TERROR
THE ENDLESS WAR. THE CONQUEST OF THE WEST AS A CULTURAL MODEL OF THE WAR ON TERROR

349-364

Departament d'Història de l'Art

EL DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART DE LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA EN EL CURSO 2016-2017
THE HISTORY OF ART DEPARTMENT OF THE UNIVERSITY OF VALENCIA DURING THE ACADEMIC YEAR 2016-2017

365-390

RECENSIONES DE LIBROS
BOOK REVIEWS

391-410

ACEPTACIÓN DE ORIGINALES Y PROCESO DE EDICIÓN
NOTES FOR CONTRIBUTORS AND PUBLICATION GUIDELINES

411-414

MATERIALS I PROCEDIMENTS ARTÍSTICS UTILITZATS PELS PINTORS I ARTESANS DE VALÈNCIA EN LA CONFECCIÓ DELS ENTREMESOS DE LES ENTRADES DEL REI MARTÍ I EL REI FERRAN (1402, 1414)

ARTISTIC MATERIALS AND PROCEDURES USED BY PAINTERS AND ARTISANS FROM VALENCIA WHEN MAKING THE MASKS FOR THE ENTRANCES OF THE KINGS MARTIN I AND FERDINAND I (1402, 1414)

Miquel A. HERRERO-CORTELL & Isidro PUIG SANCHIS

Resumen: El presente artículo propone una revisión de las materias primas de índole artística consignadas en la documentación de las compras y preparativos realizados con motivo de las entradas reales en Valencia de Martín I y Fernando de Antequera. A través del análisis de materiales abordado desde el estudio teórico-práctico de la praxis artística, se deducen los diversos procedimientos de creación que los artesanos llevaron a cabo en la ejecución de carrozas o 'Rocas', y escenografías, para los entremeses.

Palabras clave: Entradas reales / rocas / arte efímero / pintura / escultura.

Abstract: The aim of this article is to make a review of the artistic materials contained in the documentation of purchases and preparations made on the occasion of the royal entrances in Valencia of the kings Martin I, and Fernando de Antequera. Through an exhaustive analysis of materials, approached from the theoretical and practical study of artistic practice, the various processes of creation carried out by local artisans in the execution of floats or 'Rocks' and sets, are deducted.

Key words: Royal entries / floats / ephemeral art / painting / sculpture.



“DE GLORIOSA RECORDACIÓ”. LA IMATGE MITIFICADA DE JAUME I A LA VALÈNCIA BAIXMEDIÉVAL

“DE GLORIOSA RECORDACIÓ”. THE MYTHICAL IMAGE OF JAMES I IN LATE MEDIEVAL VALENCIA

Francesc GRANELL SALES

Resumen: El presente artículo tiene como objetivo principal de análisis la imagen de Jaume I el Conquistador en Valencia durante los siglos bajomedievales. Pretende distinguir entre su configuración durante el reinado del monarca y la reformulación que se hizo de ésta en los siglos XIV y XV. En efecto, fue una reformulación que alcanzó una dimensión mítica y que se puede advenir a partir del estudio de las propias representaciones artísticas del monarca que fueron producto de unas pragmáticas intenciones de las oligarquías urbanas y las instituciones regias.

Palabras clave: Imagen regia / Arte de la Baja Edad Media / Memoria visual / Imagen del poder / Reino de Valencia.

Abstract: The main objective of this paper is an analysis of the image of James I the Conqueror in Valencia during the Late Middle Ages. Its aim is to distinguish between its evolution during the reign of the monarch and its transformation in the 14th and 15th centuries. Indeed, it was a transformation which acquired mythical proportions and which can be demonstrated through the study of its artistic representations that were the result of pragmatic intentions of the urban oligarchies and royal institutions.

Key words: Royal image / Late Medieval Art / Visual memory / Image of power / Kingdom of Valencia.



LA PIEDAD DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS. LA OBRA Y SUS MODELOS
THE PIETY OF THE FINE ARTS MUSEUM OF ASTURIAS. THE WORK AND ITS MODELS

Raquel SÁENZ PASCUAL

Resumen: La tabla de *La Piedad* conservada en el Museo Bellas Artes de Asturias es una obra devocional atribuida al Maestro de las Medias Figuras Femeninas. Para la composición de esta obra, compuesta por varios temas de la Pasión, siguió modelos ya utilizados en otros talleres flamencos, como los de David y Benson, así como un grabado de Dürero.

Palabras clave: Pintura flamenca / Maestro de las Medias Figuras Femeninas / Dürero / Piedad / Arma Christi / modelos de taller / grabados.

Abstract: *The Piety* preserved in the Museum of Fine Arts of Asturias is a devotional piece attributed to the Master of the Female Half-Lengths. To create this painting, which depicts several passages of the Passion, the artist followed models that had already been used in other Flemish workshops, as David's and Benson's, as well as in an engraving made by Dürer.

Key words: Flemish painting / Master of the Female Half-Lengths / Dürer / Pietà / Arma Christi / Workshop models / engravings.



ANTONIO DE TEJEDA Y ANTÓN SÁNCHEZ, PINTORES: UNA DECORACIÓN EN DOS TIEMPOS PARA LA CAPILLA DE LAS DONCELLAS DE LA CATEDRAL DE SEVILLA

ANTONIO DE TEJEDA AND ANTÓN SÁNCHEZ, PAINTERS: A TWO-STAGE DECORATION FOR THE CHAPEL OF THE MAIDENS OF THE CATHEDRAL OF SEVILLE

Elena ESCUREDO BARRADO

Resumen: La capilla de la Anunciación de la Catedral de Sevilla, sede de la Hermandad de las Doncellas, fue fundada por Micer García de Gibraleón en el primer tercio del siglo XVI. A lo largo de la centuria se llevaron a cabo diversas empresas para adecentar y ornamentar el espacio, desde el encargo del retablo que la presidía hasta las rejas que la cerraban. Las pesquisas en el Archivo de Protocolos Notariales de la capital hispalense, han permitido sacar a la luz nuevos documentos que permiten imaginar cómo lucía aquella esquinada capilla del magno templo metropolitano: por un lado, la decoración mural de la pared frontera al retablo, obra de Antonio de Tejada; y por otra, la policromía de la reja lateral y la pintura del paramento que la acogía, encargo aceptado por Antón Sánchez.

Palabras clave: Doncellas / pintura / siglo XVI / Sevilla / Antonio de Tejada / Antón Sánchez.

Summary: The chapel of the Annunciation, in the Cathedral of Seville, was the headquarters of the Brotherhood of the Maidens, founded by Micer García de Gibraleón in the first third of the sixteenth century. Throughout the century, several undertakings were carried out to tidy up and decorate the space, from the commission of the altarpiece to the fences, which closed it. The researches in the Protocols Archive of Seville have revealed new documents that allow us to imagine how this chapel looked like originally: on the one hand, the mural decoration of the wall in front of the altarpiece, Antonio de Tejada's work; and on the other hand, the polychrome of the lateral fence and the painting of the wall that accommodated it, a commission accepted by Antón Sánchez.

Key words: Maiden / painting / XVI century / Seville / Antonio de Tejada / Antón Sánchez.



LA FISIOGNOMÍA EN LA CARTILLA DEL PINTOR VALENCIANO VICENTE SALVADOR GÓMEZ

THE PHYSIOGNOMY IN THE DRAWING BOOK OF THE VALENCIAN PAINTER VICENTE SALVADOR GÓMEZ

María del Mar ALBERO MUÑOZ

Resumen: Avanzado el siglo XVII algunos artistas redactaron los primeros tratados artísticos en España, pero también decidieron componer sus propias cartillas de dibujo. Es el caso del artista valenciano Vicente Salvador Gómez quien en 1674 comenzó uno de los primeros ejemplos que se conserva, la *Cartilla y fundamentales reglas de la pintura*. Director de la Academia de Pintura del convento de Santo Domingo, coetáneo de Ribera y de Alonso Cano, poseyó una de las más valiosas bibliotecas de artista conocida, con una envidiable colección de cuatrocientos volúmenes. Este trabajo estudia las páginas que se conservan de su cartilla y muestra cómo el artista conocía las teorías artísticas que circulaban por Europa, entre ellas las fisiognómicas. Esta materia, entre la mística y la ciencia fue objeto de estudio de numerosos artistas y había sido incluida en los tratados de Leonardo o Durero, pero también en España por Carducho. Los restos de la cartilla que han llegado hasta nosotros muestran este conocimiento del valenciano por las teorías fisiognómicas de raíz clásica, pero sus dibujos también suponen los primeros y únicos ejemplos de ilustración de estas teorías en España en el siglo XVII, uniendo la imagen y la palabra en un ejercicio de marcada vocación didáctica.

Palabras Clave: Cartillas de dibujo / fisiognomía / tratados / siglo XVII.

Abstract: During the 17th century some artists wrote the first artistic treatises in Spain, and decided to compose their own drawing books too. It is the case of the Valencian artist Vicente Salvador Gómez who in 1674 began one of the first examples that is preserved, the *Cartilla y fundamentales reglas de la pintura*. Director of the Academy of Painting of the convent of Santo Domingo, contemporary of Ribera and Alonso Cano, owned one of the most valuable and know artist's library, with an enviable collection of four hundred volumes. This paper studies the pages that are conserved of the drawing books and shows how the artist knew the artistic theories that circulated by Europe, among them physiognomics. This subject, between the mantic and the science was object of study of numerous artists and had been included in the treatises of Leonardo or Dürer, but also in Spain by Carducho. The remains of the drawing book shows the knowledge of the painter on the classic physiognomic theories, but their drawings also suppose the first and only examples of illustration of these theories in Spain in XVII century, uniting the image and the word in an exercise of marked didactic vocation.

Key words: Drawing book / physiognomy / treatises / XVIIth century.



LA COLECCIÓN ARTÍSTICA DEL III DUQUE DE ALCALÁ: NUEVOS DOCUMENTOS THE 3RD DUKE OF ALCALÁ'S ARTISTIC COLLECTION: UNPUBLISHED DOCUMENTS

David MALLÉN HERRÁIZ

Resumen: En 1987 los profesores Jonathan Brown y Richard L. Kagan publicaban el inventario de bienes de don Fernando Afán Enríquez de Ribera, III duque de Alcalá de los Gazules, quien albergó en su palacio sevillano una de las colecciones artísticas más importantes del Siglo de Oro español. Sin embargo, seguía sin despejarse la incógnita sobre el paradero de la mayor parte de las piezas. Ahora, y gracias al hallazgo de nueva documentación conservada en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla, podemos seguir sus pasos constatando la adquisición de un alto porcentaje del fondo artístico por parte del VII duque de Medinaceli y la gradual dispersión de las obras a través de diferentes envíos, dos almonedas y varios hurtos.

Palabras clave: almoneda / colección / duque de Alcalá / duque de Medinaceli / Sevilla.

Abstract: In 1987 the professors J. Brown and R. L. Kagan published the inventory of Fernando Afán Enríquez de Ribera, 3rd duke of Alcalá de los Gazules, who harboured in his Sevillian palace one of the most important art collections of the Spanish Golden Age. Nevertheless, the mystery for the most part of piece's location remained unsolved. Currently, due to a new documental discovery in the Archivo Histórico Provincial de Sevilla, we can follow their steps proving the acquisition of a big percentage by the VIIth duke of Medinaceli, and the gradual dispersion of the artworks through consecutive shipments, two auctions and several robberies.

Key words: Auction / Collection / Duke of Alcalá / Duke of Medinaceli / Seville.



EL PLATERO VALENCIANO JACINTO FUENTES ESBRÍ Y EL CONFLICTO CON EL GREMIO DE PLATEROS DE MURCIA

VALENCIAN SILVERSMITH JACINTO FUENTES ESBRÍ AND THE CONFLICT WITH THE GUILD OF SILVERSMITHS OF MURCIA

Ignacio José GARCÍA ZAPATA

Resumen: El continuo movimiento de artistas en la España del siglo XVIII también se dejó sentir en los maestros dedicados al arte de la platería. Estas migraciones fueron bien notorias en el Reino de Murcia, a donde llegaron un nutrido número de plateros procedentes del vecino Reino de Valencia, entre otras localidades de Xàtiva. Dichos plateros, para poder ejercer su profesión en Murcia, debían cumplir y documentar una serie de requisitos, un proceso, que como documenta el caso de Jacinto Fuentes Esbrí, no estaba exento de polémica.

Palabras clave: Platería / Murcia / Xàtiva / Ordenanzas / Pleito.

Abstract: The continuous movement of artists in the eighteenth-century Spain was also felt in the artisans dedicated to the art of silversmithing. These migrations were well noticeable in the Kingdom of Murcia, where they arrived a large number of silversmiths from neighboring Kingdom of Valencia, among other locations of Xàtiva. These silversmiths, in order to practice their profession in Murcia, must fulfill certain requirements, a process that documents the case of Jacinto Fuentes Esbrí and was not exempt of controversy.

Key words: Silversmiths / Murcia / Xàtiva / Ordinances / Litigation.



RECUPERANDO DEL OLVIDO A ARTISTAS VALENCIANOS: EL CASO DEL PINTOR ANTONIO VIVÓ NOGUERA (1772- ca. 1834)

RECOVERING FORGOTTEN VALENCIAN ARTISTS: THE CASE OF THE PAINTER ANTONIO VIVÓ NOGUERA (1772- ca. 1834)

María José LÓPEZ TERRADA

Resumen: Existen un buen número de diseñadores y pintores que estudiaron en la Sala y Escuela de Flores de la Academia de San Carlos de Valencia de los que apenas se tiene algunos datos documentales y cuya producción se desconoce casi por completo. Entre ellos se encuentra el artista Antonio Vivó Noguera (Valencia, 1772 – ca. 1834). En el presente artículo se analizan y dan a conocer varias obras inéditas del autor que demuestran que no solo fue un excelente pintor de flores, sino que también cultivó otros géneros pictóricos. Se dan asimismo a conocer obras del artista relacionadas, tanto con su proceso académico de formación y su participación en los Concursos Generales, como su labor artística posterior, lo que amplía la visión limitadísima y parcial que se ha tenido de este autor hasta el momento.

Palabras clave: Antonio Vivó / Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia / siglos XVIII y XIX / Pintura de Flores / Pintura religiosa / Obras inéditas / Mercado artístico.

Abstract: Many of the designers and painters who studied at the Sala y Escuela de Flores (School of Floral Painting) at the Academy of San Carlos in Valencia are almost completely unknown. Among these is Antonio Vivó Noguera (Valencia, 1772 – ca. 1834). This article brings to light a number of his previously unknown drawings and paintings; an analysis of these works demonstrates that Vivó Noguera was not only an excellent painter of floral still life, but also cultivated other genres. This article also examines the works of artists of the same circle, including their academic training and successes in painting competitions, as well as their subsequent artistic production. This article deepens our heretofore limited understanding of Vivó Noguera and his world.

Key words: Antonio Vivó / San Carlos Academy of Fine Arts (Valencia) / Eighteenth and Nineteenth Centuries / Floral still-life painting / Religious painting / Unknown Works / Art market.



RETHINKING THE STYLISTIC CATEGORIES OF PORTUGUESE 19TH CENTURY SCULPTURE: THE WORK OF ANTÓNIO TEIXEIRA LOPES

REPENSANDO LAS CATEGORÍAS ESTILÍSTICAS DE LA ESCULTURA PORTUGUESA DEL SIGLO XIX: LA OBRA DE ANTÓNIO TEIXEIRA LOPES

Marta BARBOSA RIBEIRO & Joana BRITES

Resumen: El artículo reflexiona sobre las categorías estilísticas de la escultura portuguesa del siglo XIX a partir del análisis de la obra de António Teixeira Lopes, considerado el principal representante del naturalismo escultórico de este país. En primer lugar, se aborda el concepto de naturalismo en la historia del arte portuguesa, ofreciendo una visión crítica sobre su separación en relación con el Romanticismo, a diferencia de la teoría dominante en la historiografía especializada sobre este tema. Al mismo tiempo, demostraremos la dificultad que entraña la aplicación de los conceptos de análisis de la pintura a la escultura cuando se analiza una obra de arte concreta. En segundo lugar, con el contexto artístico portugués como telón de fondo, se estudia la carrera académica y profesional de Teixeira Lopes. Finalmente, a partir del análisis de la obra del escultor y del conocimiento de sus métodos y puntos de vista sobre el arte, se cuestiona el etiquetado de Lopes como naturalista y se defiende la necesidad de una comprensión menos compartimentada del arte del siglo XIX.

Palabras clave: Portugal / Escultura / Romanticismo / Naturalismo / António Teixeira Lopes.

Abstract: This paper aims to rethink 19th century Portuguese sculpture's stylistic categories from the analysis of the work of António Teixeira Lopes, who is considered the major representative of naturalism in this country. First, the concept of naturalism in Portuguese art history is examined, with a critical characterization of its separation from romanticism (contrasting with mainstream literature) and demonstrating that its emergence from painting research and its adoption in sculpture is inoperative when observing a concrete art work. Secondly, with the Portuguese art reality as a backdrop, Teixeira Lopes' academic and professional life is contextualised. Finally, based on the analysis of the sculptor's work and the knowledge of his methods and views on art, the labelling of Lopes as a naturalist is questioned and the necessity for a less compartmentalized understanding of 19th century art is stressed.

Key words: Portugal / Sculpture / Romanticism / Naturalism / António Teixeira Lopes.



NOTICIAS DE PLATERÍA Y PLATEROS EN LA CATEDRAL DE VALENCIA (1775-1931) *NOTES OF SILVERWARE AND GOLDSMITHS IN THE CATHEDRAL OF VALENCIA (1775-1931)*

Francisco de Paula COTS MORATÓ

Resumen: Los acuerdos del cabildo de la catedral de Valencia quedan recogidos principalmente en los protocolos notariales de la Seo hasta 1774. A partir de 1775, es el secretario de la corporación el que recoge en libros sus deliberaciones. Tomando como partida esta última fuente, recogemos cuantas noticias sobre platería y plateros quedan anotadas en ella hasta 1931, pues los años siguientes no se conservan. Desde 1939 hay de nuevo Actas Capitulares, pero no están todavía a disposición del investigador. En las Deliberaciones Capitulares se recogen el nombramiento del platero de la catedral, las donaciones, los encargos del cabildo así como las fundiciones de plata de 1812 y 1823.

Palabras clave: Platería / plateros / catedral de Valencia / noticias de archivo / Arte Valenciano.

Abstract: The agreements of the Valencia chapter were compiled in the notarial protocols of the Cathedral until 1774. From 1775 the secretary of the corporation gathers its deliberations in books. Taking this latter source as starting point, we gather all the news of silverware and goldsmiths that were compiled in those books until 1931, since the ones from the following years did not survive. From 1939 there were chapter acts again, but they are not yet available for researchers. In the chapter deliberations were gathered the appointment of the Cathedral's goldsmiths, donations, commissions of chapters as well the silver foundries of 1812 and 1823.

Key words: Silverware / goldsmiths / Cathedral of Valencia / notes from archive / Valencian Art.



NUEVOS DATOS PARA LA INTERPRETACIÓN DE LA CONVERSIÓN DE RECAREDO DE ANTONIO MUÑOZ DEGRAIN

NEW MATERIALS FOR THE INTERPRETATION OF LA CONVERSIÓN DE RECAREDO BY ANTONIO MUÑOZ DEGRAIN

Leticia BERMEJO DE RUEDA

Resumen: Localizada la carta en la que Antonio Muñoz Degrain desvela sus fuentes de inspiración para ejecutar *La conversión de Recaredo*, hemos realizado un minucioso estudio de los libros de Historia del siglo XIX que nos ha permitido comprobar la visión decimonónica del reino visigodo y el grado de veracidad que fue capaz de manifestar Muñoz Degrain. Por otra parte, y dada la cronología de la obra, nos centramos en la representación de la Corona de Recesvinto perteneciente al Tesoro de Guarrazar.

Palabra claves: Antonio Muñoz Degrain / Recaredo / Tesoro de Guarrazar / Reino Visigodo / Pintura de Historia.

Abstract: After finding the letter of Antonio Muñoz Degrain in which he revealed his sources to make the painting *La conversión de Recaredo*, we have conducted a detailed study of the History books published in the 19th century, in order to check the nineteenth-century vision of the Visigothic Kingdom and the degree of accuracy of Muñoz Degrain. On the other hand, and due to the chronology of the painting, we carried out a review of the representation of the Recesvinto's crown of the Treasure of Guarrazar.

Key words: Antonio Muñoz Degrain / Recaredo / Treasure of Guarrazar / Visigothic Kingdom / History painting.



EL ARQUITECTO RAFAEL GUASTAVINO (1842-1908): OBRA EN CUATRO ACTOS *THE ARCHITECT RAFAEL GUASTAVINO (1842-1908): WORK IN FOUR ACTS*

Fernando VEGAS LÓPEZ-MANZANARES; Camilla MILETO & Víctor M. CANTERO SOLÍS

Resumen: El presente texto desvela numerosos detalles inéditos sobre la figura del arquitecto Rafael Guastavino Moreno (1842-1908) su entorno y sus relaciones personales y familiares con la arquitectura y otras ramas del arte y los oficios como la música y la carpintería, así como con la vitivinicultura. Estas influyeron y retroalimentaron su arquitectura dentro del contexto histórico, político y económico de las tres localidades donde residió en España, a saber, Valencia, Barcelona y Almodévar (Huesca). Más tarde, emigró a los Estados Unidos de América, donde desarrolló una carrera profesional de éxito como arquitecto conocida y difundida por la bibliografía.

Palabras clave: música / carpintería / vitivinicultura / arquitectura / clientes.

Abstract: This text presents extensive new information on the figure of architect Rafael Guastavino Moreno (1842-1908), those around him, and his personal and family relationships with architecture. It also examines other artistic fields and trades such as music, carpentry and winemaking, all of which influenced and obtained feedback for Guastavino's architecture within the historical, political and economic situation of the three places where he lived in Spain: Valencia, Barcelona and Almodévar (Huesca), before emigrating to the United States of America, where his successful professional career as an architect is widely recognized in the literature.

Key words: music / carpentry / winemaking / architecture / customers.



MARCEL DUCHAMP, JOHN CAGE, JUAN HIDALGO. UNA LÍNEA GENEALÓGICA DEL BUDISMO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

MARCEL DUCHAMP, JOHN CAGE, JUAN HIDALGO. A BUDDHIST GENEALOGICAL LINE IN CONTEMPORARY ART

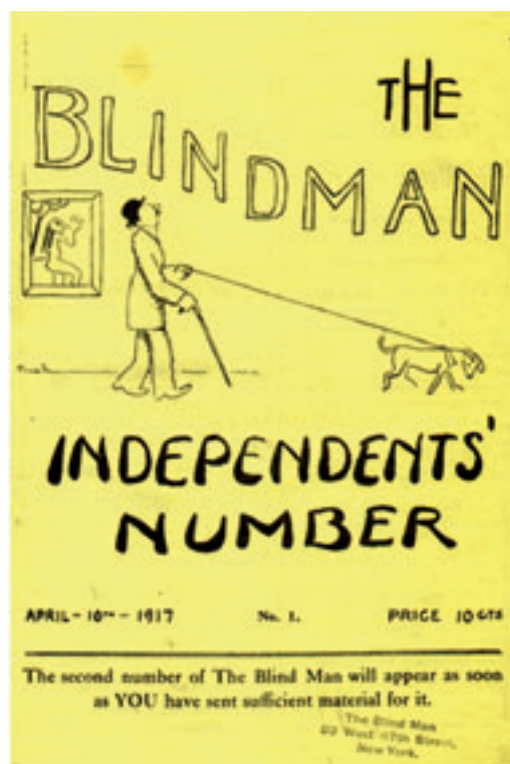
Pilar CABAÑAS MORENO

Resumen: Este trabajo trata de evidenciar la relevancia del sustrato del pensamiento budista en el pensamiento artístico contemporáneo, trayéndolo también al ámbito español. Para ello se ha realizado un estudio y un análisis de la vida y la obra de dos artistas, Duchamp y Cage, considerados grandes hitos en el arte contemporáneo por su carácter rompedor, para ver de qué manera estas se vieron comprometidas por su conocimiento de este pensamiento de Asia Oriental, acabando el análisis con la figura y la obra de Juan Hidalgo, un personaje muy influyente en el arte conceptual español. Este artista canario consideró a Duchamp su abuelo y a Cage su padre, pero como él hubo muchos otros artistas que encontraron en ellos su punto de referencia, de manera que su prole llevó con ellos su pensamiento, impregnado del aroma zen.

Palabras claves: Interacción / intercultural / conceptual / performance / zen.

Abstract: The objective of this article is to demonstrate how Buddhist philosophy constitutes a significant stratum of contemporary artistic thinking. For this reason I have studied and analyzed the life and the works of two of the most respected artists in the international panorama, Duchamp and Cage, two milestones in contemporary art because of their carefree attitude. It is possible to see how their knowledge of East Asian philosophy influenced both their life and work. This analysis also focuses on the Spanish artist Juan Hidalgo, very influential in conceptual Spanish art. This Canarian artist considers Duchamp as his grandfather and Cage as his father, but he is not the only one. Many other artists found in them their most relevant references, so his descendants took his way of thinking impregnated with the scent of Zen and spread it.

Key words: Interaction / intercultural / conceptual / performance / Zen.



BAJO LA PLUMA DE DAMOCLES. EL BINOMIO CONCEPTUAL “FORMALISMO Y DECADENCIA” EN LA ESTÉTICA Y CRÍTICA SOVIÉTICAS

UNDER THE PEN OF DAMOCLES. THE CONCEPTUAL BINOMIAL “FORMALISM AND DECADENCE” IN SOVIET AESTHETICS AND CRITICISM

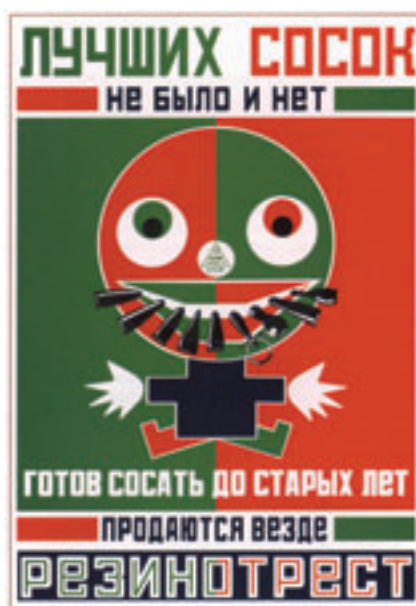
Aneta VASILEVA IVANOVA

Resumen: Los artistas de la vanguardia revolucionaria se cuentan entre las primeras víctimas de las represiones estalinistas. Estas persecuciones están justificadas por una teoría estética, cuyos orígenes y desarrollo resultan tan paradójicos como poco investigados. Procedente de una visión decimonónica sobre el papel del arte, durante varias décadas la crítica soviética se adapta a la cambiante coyuntura del poder, proscribiendo creadores de todo tipo de tendencias. El artículo revisa las aportaciones clave de la teoría y crítica artística marxistas desde inicios del siglo XX hasta principios de los años ochenta, inseparables de los paradigmas de la historia del arte soviética, centrándose en los trabajos de Anatoli Lunacharski, Vladímir Kémenov, Grigory Sternin y Vladislav Zimenko. Sus escritos son analizados en relación con los hechos significativos de la historia cultural y contrastados con las ideas actuales de los estudiosos rusos, sobre el antagonismo entre el modelo estético oficial y las alternativas perseguidas. Un elemento de especial interés es el papel de la institución académica, como productora de conceptos estéticos e historiográficos, destinados a legitimar o a atenuar el discurso represor.

Palabras clave: arte soviético / vanguardias soviéticas / estética y teoría del arte / censura y represiones totalitarias / crítica artística marxista.

Abstract: The artists of the revolutionary avant-garde are among the first victims of Stalinist repressions. These persecutions are legitimized by an aesthetic theory, whose origins and development are as paradoxical as little investigated. Coming from a nineteenth-century vision of the role of art, for decades the Soviet criticism adapts to the changing situation of power, outlawing creators of all kinds of trends. The article reviews the key contributions of Marxist art theory and art criticism since the early twentieth century until the early eighties, inseparable from the paradigms of Soviet art history, focusing on the work of Anatoli Lunacharsky, Vladimir Kemenov, Grigory Sternin and Vladislav Zimenko. Their writings are analysed in relation to significant cultural events and contrasted with present ideas of Russian scholars, about the antagonism between the official aesthetic model and pursued alternatives. An element of particular interest is the role of the academic institution, as a producer of aesthetic and historiographical concepts, designed to justify or to mitigate the repressive discourse.

Key words: Soviet art / Soviet avant-garde / aesthetics and art theory / totalitarian censorship and repressions / Marxist art criticism.



LA RELACIÓN ENTRE LA CASA ROGER DE FIGUERES Y LAS PINTURAS DE SALVADOR DALÍ REALIZADAS EN 1929

THE RELATION BETWEEN THE ROGER HOUSE OF FIGUERES AND THE SALVADOR DALÍ'S PAINTINGS DONE IN 1929

Marc BORRÁS ESPINOSA

Resumen: La presencia de una gran langosta en ciertas pinturas de Salvador Dalí se ha explicado iconológicamente como fruto de su fobia. El origen de este insecto se sitúa en el subconsciente del pintor, siendo anticipo del método paranoico-crítico. Sin embargo, un estudio de los edificios de la calle Monturiol, donde vivió su niñez y juventud, desvela un origen concreto de este ortóptero, revelando el uso consciente de los elementos presentes en sus pinturas.

Palabras clave: Salvador Dalí / *El Gran Masturbador* / Langosta / Fuente / 1929.

Abstract: The presence of a big grasshoppers in certain Salvador Dalí's paintings has been explained iconologically as the result of his phobia. The origin of this insect is located in the painter's subconscious, being an advance of his paranoid-critical method. However, a study of the buildings on Monturiol Street, where he lived his childhood and youth, unveil a particular origin of this orthopteran, revealing the conscious use of the elements present in his paintings.

Key words: Salvador Dalí / *The Great Masturbator* / grasshopper / Source / 1929.



EL PAPEL DEL VALENCIANO JUAN MONLEÓN SAPIÑA EN LA RESTAURACIÓN DEL MONASTERIO DE SAMOS ENTRE 1953 Y 1960

THE ROLE OF THE VALENCIAN JUAN MONLEÓN SAPIÑA IN THE RESTORATION OF THE MONASTERY OF SAN JULIÁN DE SAMOS BETWEEN 1953 AND 1960

Estefanía LÓPEZ SALAS

Resumen: El artículo que a continuación se desarrolla tiene por objetivo el estudio del proyecto de restauración redactado y dirigido por Juan Monleón Sapiña, oblato regular de la comunidad monacal de San Julián de Samos (Lugo-España), con motivo de recuperar las zonas dañadas de los dos claustros de la citada fábrica monástica, a raíz del incendio del 24 de septiembre de 1951. A partir de un conjunto de documentación escrita y gráfica, intentamos profundizar en el conocimiento de los trabajos desarrollados entre 1953, fecha de inicio de las obras, y 1960, año de la reapertura del monasterio; a la vez que aportamos datos inéditos sobre una etapa reciente, pero con grandes consecuencias sobre la arquitectura monacal actual.

Palabras clave: San Julián de Samos / monasterio / siglo XX / Juan Monleón Sapiña / restauración.

Abstract: The present article aims to study the project of restoration that was designed and ran by Juan Monleón Sapiña, who was an oblate of the monastic community of San Julián de Samos (Lugo-Spain). This project was carried out to recover the cloisters, which were damaged during the fire that took place on the 24th September 1951. Based on archival sources and graphic documents, we aim to go deeply into the understanding of all the works that were undertaken between 1953, which is the commencement date, and 1960, when the monastery was reopened. In addition to that, we gathered new data concerning a fairly recent period in the long life of this monastery, but also one with significant changes in its current architecture.

Key words: San Julián de Samos / monastery / 20th century / Juan Monleón Sapiña / restoration.



FIGURAS DEL DESARRAIGO: LOS CICLOS *CAMINANTES* E *HILATURAS* DE VÍCTOR MIRA

UPROOTED FIGURES: THE CYCLES CAMINANTES AND HILATURAS BY VÍCTOR MIRA

David CORTÉS SANTAMARTA

Resumen: El presente texto analiza la iconografía de dos conjuntos de obras realizados por el artista español Víctor Mira (1949-2003) a lo largo de la primera mitad de la década de 1980. En la atormentada condición de las figuras no sólo se transmite la inquietud existencial del propio Mira, sino que también se cifran alusiones a las dos tradiciones culturales, las de Alemania y España, donde desarrolló su trayectoria creativa. Por el inmediato dramatismo de su lenguaje plástico, su densidad simbólica y el decidido uso del medio pictórico para reflexionar en torno a la propia identidad y a la historia contemporánea, la obra de Mira, dentro de las denominadas tendencias neoexpresionistas que dominaron la pintura europea en aquellos años, está próxima a la de autores del ámbito alemán, como Baselitz, Kiefer, Penck o Immendorff.

Palabras clave: Víctor Mira / Neoexpresionismo / Iconografía / Grotesco / *Wanderer*.

Abstract: The present text analyses the iconography of two cycles of works created by the Spanish artist Víctor Mira (1949-2003) throughout the first part of the 1980s. The tortured condition of the figures not only transmits the existential unrest of the author, but also includes allusions to the two cultural traditions, German and Spanish, where Mira developed his creative work. Due to the dramatic intensity and symbolic density of his artistic language and his resolute use of the pictorial medium to reflect around one's identity and contemporary history, Víctor Mira's work, defined within the so-called Neo-Expressionist movement which dominated European painting in those years, is close to the work of German painters, such as Baselitz, Kiefer, Penck or Immendorff.

Key words: Víctor Mira / Neo-Expressionism / Iconography / Grotesque / *Wanderer*.



VIOLENCIA Y CONTROL DE LA IMAGEN. LA IDENTIDAD FEMENINA EN LA OBRA DE ANA MENDIETA

VIOLENCE AND CONTROL OF THE IMAGE. THE FEMENINE IDENTITY IN THE WORK OF ANA MENDIETA

Luis D. RIVERO MORENO

Resumen: En la sociedad de la información las imágenes de la violencia se multiplican hasta hacer complicada la posibilidad de una reflexión sobre las mismas. Esta investigación propone recuperar el trabajo de la artista Ana Mendieta como forma de afrontar la visibilización del problema de la violencia de género de un modo artístico y personal, contrapuesto al extendido desde los mecanismos del poder. De este modo, basándonos en las principales corrientes de estudios de género en contraposición a la obra de la artista cubana, se describe la posibilidad que ofrece la muestra del cuerpo y la violencia sobre el mismo a través del *body art* y la *performance*. Las mujeres alcanzan así un mecanismo de búsqueda de una identidad propia, de la creación de su imagen y de la expresión de los problemas sociales habitualmente silenciados por el poder patriarcal, empeñado en adscribirlos al ámbito privado y no visible.

Palabras clave: arte contemporáneo / *body art*, *performance* / mujeres / feminismo / violencia de género.

Abstract: In the society of information, images of violence are multiplied until they make the reflection about them complicated. This research proposes to recover the work of the artist Ana Mendieta. Her art, as opposed to the ways used by the mechanism of power, appears as a tool to face gender-based violence from an artistic and personal point of view. Thus, using the main currents of gender studies theory in contrast to the work of the Cuban artist, the possibility of the exhibition of body and violence it is described through *body art* and *performance*. Thereby, women achieve a search mechanism for identity, creating their own image and showing social problems usually silenced by the patriarchal power, engaged in ascribing them to a non visible private realm.

Key words: contemporary art / *body art* / *performance art* / women, feminism / gender violence.



LA GESTIÓN DOCUMENTAL COMO SOPORTE DISCURSIVO DE LA MEMORIA HISTÓRICO ARTÍSTICA DEL MUSEO. LOS MUSEOS DE BELLAS ARTES DEL PAÍS VASCO COMO CASO DE ESTUDIO

DOCUMENTARY MANAGEMENT AS A DISCURSIVE SUPPORT OF THE HISTORICAL ARTISTIC MEMORY OF THE MUSEUM. THE BASQUE FINE ARTS MUSEUMS AS A CASE STUDY

Xesqui CASTAÑER LÓPEZ

Resumen: Las relaciones entre coleccionismo, el arte y la sociedad se basan en la capacidad de comunicación de la obra artística con el espectador. Esta comunicación se produce a partir de la puesta en escena de la obra artística en el interior del museo. Antes o después, la obra artística genera una información documental que se convierte en la memoria del museo y que se materializa en las diferentes tipologías de catálogos. La gestión documental y su capacidad para crear una narración histórica es el objetivo de este trabajo, utilizando los Museos de Bellas Artes del País Vasco como caso de estudio. El inicio pleno de la autonomía vasca con el Estatuto de Autonomía de 1979 y, posteriormente, con la delimitación competencial interna de la Ley de Territorios Históricos de 1983, las tres instituciones forales vascas consolidaron su autónoma gestión cultural en sus respectivos territorios. Ambos hechos influyeron directamente en el aumento de los fondos museísticos y en la literatura artística que generaron. La Gestión documental y memorística de los museos vascos, se ha materializado en la elaboración de catálogos, cuyas tipologías textuales y categorizaciones han sido determinantes en la construcción de una memoria artística autóctona, muy influyente en el devenir de la Historia del arte nacional y local.

Palabras clave: gestión documental / catálogos / memoria / museos vascos / tipologías textuales.

Abstract: The relationships between collecting, art and society are based on the ability of the artistic work to communicate with the viewer. This communication comes from the exhibition of the artistic work inside the museum. Sooner or later, the artistic work generates documentary information that becomes the memory of the museum materialized in the different typologies of catalogs. Documentary management and its ability to create a historical narrative is the objective of this paper, using the Basque Fine Arts Museums as a case study. Basque autonomy began with the 1979 Statute of Autonomy and, later, with the internal jurisdictional delimitation of the Territorial Territories Act of 1983, the three Basque provincial institutions consolidated the autonomous cultural management in their respective territories. Both events directly influenced the increase of the museum funds and the artistic literature that they generated. Documentary management and memorandum of the Basque museums, has materialized in the production of catalogs, whose textual typologies and categorizations have been decisive in the construction of an autochthonous artistic memory, very influential in the development of the history of national and local art.

Key words: document management / catalogs / memory / museums / textual typologies.



“UT PICTURA MOVENS POESIS”: ANÁLISIS TRANSVERSAL DE LA OBRA DE BILL VIOLA Y TERRENCE MALICK

“UT PICTURA MOVENS POESIS”: CROSS ANALYSIS OF BILL VIOLA’S AND TERRENCE MALICK’S WORK

Cristina SANZ MARTÍN

Resumen: El trabajo del videoartista Bill Viola y del director del cine Terrence Malick no había sido hasta ahora relacionado. Pero la presente investigación probará que las numerosas coincidencias en torno al tratamiento lírico de la imagen, la base conceptual y el trasfondo filosófico no pueden ser fruto de una mera casualidad. Tanto las preocupaciones de orden temático que conforman el imaginario de sendas carreras, así como los recursos audiovisuales utilizados, son totalmente similares.

Palabras clave: paisaje / naturaleza / videoarte / religión / filosofía / cine.

Abstract: The work of the video artist Bill Viola and the film director Terrence Malick has not been interrelated thus far. But this research will prove that the significant parallelisms about the poetic treatment of the image, the conceptual basis and the philosophical background are not the result of a mere coincidence. Worries about topics conforming both author’s worlds of fantasy, as well as audiovisual sources, are in both cases entirely similar.

Key words: landscape / nature / video art / religion / philosophy / cinema.



LA GUERRA INTERMINABLE. LA CONQUISTA DEL OESTE COMO MODELO CULTURAL DE LA GUERRA CONTRA EL TERROR

THE ENDLESS WAR. THE CONQUEST OF THE WEST AS A CULTURAL MODEL OF THE WAR ON TERROR

Luis PÉREZ OCHANDO

Resumen: El presente artículo explora la representación cultural de las guerras indias como un precedente de los planteamientos que legitimaron la guerra contra el terrorismo después del once de septiembre. Nuestro objetivo será analizar el relato cinematográfico de las guerras contra los indios como un patrón ideológico, interiorizado culturalmente, que resurge como respuesta a los nuevos conflictos. Concretamente, nos centraremos en dos aspectos fundamentales del *western*, la filosofía del "destino manifiesto" y la representación de la otredad, dos ideas que ayudan a explicar la respuesta de la ideología dominante a los atentados del once de septiembre.

Palabras clave: Cine / Ideología / *Western* / Destino manifiesto / Guerra contra el terror.

Abstract: This paper explores the cultural representation of American Indian Wars as a precedent of the arguments that legitimized the War on Terror after 9/11. Our goal will be to analyse the film narratives about the American Indian Wars as a culturally internalized ideological pattern that reemerges as a response to newer conflicts. More specifically, we will focus on two main aspects of westerns: the philosophy of Manifest Destiny and the representation of otherness, two ideas that help to explain how dominant ideology answered the 9/11 terrorist attacks.

Key words: Film / Ideology / *Western* / Manifest Destiny / War on Terror.



EL DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART DE LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA EN EL CURSO 2016-2017

THE HISTORY OF ART DEPARTMENT OF THE UNIVERSITY OF VALENCIA DURING THE ACADEMIC YEAR 2016-2017

Departament d'Història de l'Art

Resumen: Se enumeran los aspectos docentes más destacados relacionados con el Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València en el curso académico 2016-2017, así como las contribuciones investigadoras de sus miembros en el año 2016 y otros aspectos de interés relacionados con la difusión y gestión del citado departamento universitario.

Palabras clave: Enseñanza Universitaria en España / Investigación / Historia del Arte / Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València.

Abstract: In this section, the most remarkable educational aspects in connection with the Art History Department of the University of Valencia during the academic year 2016-2017 are enumerated, along with the research contributions of its members throughout 2016 and other aspects of interest concerning the diffusion, the management and other important activities of this University Department.

Key words: University Education in Spain / Research / History of Art / Art History Department of the University of Valencia.



365

RECENSIONES DE LIBROS BOOK REVIEWS

391

MATERIALS I PROCEDIMENTS ARTÍSTICS UTILITZATS PELS PINTORS I ARTESANS DE VALÈNCIA EN LA CONFECCIÓ DELS ENTREMESOS DE LES ENTRADES DEL REI MARTÍ I EL REI FERRAN (1402, 1414)

MIQUEL A. HERRERO-CORTELL
CAEM, Universitat de Lleida
miquelangel.herrero@hahs.udl.cat

ISIDRO PUIG SANCHIS
CAEM, Universitat de Lleida
isidro.puig@udl.cat

Resumen: El presente artículo propone una revisión de las materias primas de índole artística consignadas en la documentación de las compras y preparativos realizados con motivo de las entradas reales en Valencia de Martín I y Fernando de Antequera. A través del análisis de materiales abordado desde el estudio teórico-práctico de la praxis artística, se deducen los diversos procedimientos de creación que los artesanos llevaron a cabo en la ejecución de carrozas o 'Rocas', y escenografías, para los entremeses.

Palabras clave: Entradas reales / rocas / arte efímero / pintura / escultura.

Abstract: The aim of this article is to make a review of the artistic materials contained in the documentation of purchases and preparations made on the occasion of the royal entrances in Valencia of the kings Martin I, and Fernando de Antequera. Through an exhaustive analysis of materials, approached from the theoretical and practical study of artistic practice, the various processes of creation carried out by local artisans in the execution of floats or 'Rocks' and sets, are deducted.

Key words: Royal entries / floats / ephemeral art / painting / sculpture.

1. Introducció, plantejament i metodologia¹

Les publicacions als darrers anys dels reculls documentals corresponents a les compres i despeses fetes per la ciutat de València amb motiu de les entrades reials del rei Martí I (1402)² i el rei Ferran d'Antequera (1414)³ han suposat una valuosíssima contribució per a l'estudi històric, social, i artístic i de la festa cívica valenciana. Les dades aportades pels esmentats reculls documentals poden interpretar-se en diverses claus i, tot i l'abundància d'estudis que ha comportat la publicació de la mencionada documentació, en part, encara queden alguns aspectes en els que caldrà aprofundir

en successius estudis, atès que es tracta de veritables 'jaciments' que poden explotar-se de diversos enfocaments.

Els orígens de la festa, les seues analogies dins dels territoris de la Corona, així com la seua repercussió i incidència han estat ben estudiats, tot i emfatitzant en aspectes històrics, socials polítics, protocol·laris, estratègics, al·legòrics, culturals, etc. També, les analogies amb l'organització de la festa del *Corpus Christi* a València s'han subratllat com molt rellevants, des del seu recorregut a la manera en la que van organitzar-se com a festes coordinades i orquestrades directament per la ciu-

* Fecha de recepció: 15 de octubre de 2016 / Fecha de aceptación: 12 de diciembre de 2016.

¹ Aquest article s'inscriu dins del Grup de Recerca consolidat: 'Art i Cultura d'Època Moderna' (ACEM) reconegut per la Generalitat de Catalunya, i s'ha pogut realitzar també gràcies a l'aportació del Ministeri d'Educació Cultura i Esport (FPU14/01768) per al desenvolupament de la tesis doctoral "*Procedimientos técnicos, soportes y materiales utilizados en los obradores pictóricos de la Corona de Aragón (S. XV- XVI)*".

² ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluïsa; COMPANYY, Ximo, 2007.

³ CÁRCCEL ORTÍ, María Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2013.

tat.⁴ La participació dels diversos gremis en la confecció i desenvolupament de les tasques de preparació de les entrades permet aproximacions tant al món artesanal –des de la seua jerarquització, al seu estatus social o al nivell d'implicació dels diversos oficis–,⁵ com a qüestions de simbolisme corporatiu i de protocol al sí d'una gran urbs medieval com va ser València, i tot plegat ens permet entreveure com va donar-se l'evolució mateixa de les arts escèniques en la festa cívica d'aquella ciutat.⁶ L'organització concreta de les respectives desfilades és un punt del que encara es poden extraure algunes conclusions, i en aquest sentit cal destacar la importància dels estudis introductoris desenvolupats per a la publicació de la documentació al·lusiva a les dues entrades.⁷ No obstant, considerem que encara resta realitzar un estudi exhaustiu dels entremesos i les diverses carrosses, roques i escenografies de l'entrada del rei Martí⁸ (tot i incloent una descripció concreta dels personatges, vestuaris i aparença morfològica que degueren tindre cadascuna d'aquelles manifestacions),⁹ que ens permetin apropar-nos a la realitat visual i formal d'aquell espectacle.

D'altra banda, malgrat l'enorme aportació per a l'anàlisi econòmic i mercantil, a través del valor

dels materials que suposen les llistes detallades de les compres i pagaments, i més enllà de l'estudi exempt de les matèries que ens permeten conèixer el mercat de productes a l'abast del que disposaven els pintors,¹⁰ un altre aspecte que veritablement pot resultar útil és fer-ne una lectura conjunta per tractar d'esbrinar quins procediments artístics van fer servir els artesans de València. Així podem avaluar el seu grau de coneixença tècnica, tot i establint les corresponents analogies amb altres procediments artístics que tenim més àmpliament documentats, per apropar-nos, en última instància a una altra vessant de l'estudi: la de la realitat material d'aquelles mostres d'art efímer. El principal problema al qual ens enfrontem és que, mentre que podem estudiar la composició i els procediments utilitzats a retaules i peces mobles amb els moderns sistemes químics i analítics, no ens queda gairebé cap mostra d'aquestes construccions passatgeres que ens ajudi a rastrejar com van fer-se.¹¹ Per aquest motiu, el seu estudi procedimental i tècnic està limitat per la manca d'exemples conservats d'aquella època, el que ens obliga a fer una lectura tècnica antropològica, fonamentada en la recerca dels materials i procediments pictòrics de l'època, i no ens queda més remei que comparar

⁴ En aquest sentit destaquen referències com BOIX, Vicente, 1858; CARRERES ZACARES, Salvador, 1925; NARBONA, Rafael, 1999, pp. 371-382; ALEJOS MORÁN, Asunción, 2003, pp. 667-712, per citar-ne algunes.

⁵ Vegeu IZQUIERDO, Teresa, 2012, pp. 108-114.

⁶ Són molt abundants els estudis sobre la festa cívica a València, entre els que destaquem: BOIX, Vicente, 1858; CARRERES ZACARÉS, Salvador, 1925; NARBONA, Rafael, 1993, pp. 463-472; FERRER VALLS, Teresa, 1994, pp. 145-169; NARBONA, Rafael, 2003, i són també extensibles a altres ciutats de la Corona d'Aragó, com: LADERO, Miguel Ángel, 1994, pp. 11-52; MASSIP, Francesc, 1996, pp. 371-386; KOVÁCS, Lenke, 2003, pp. 71-82; MASSIP, Francesc, 2003, pp. 131-136; RAUFAST, Miguel, 2006, pp. 651-686; RAUFAST, Miguel, 2007, pp. 91-130; CHAMORRO, Alfredo, 2009, pp. 427-437; tot i que, donat a l'enfocament històric-social que presenten, cap d'ells no aprofundeix en absolut en aspectes materials. Sí trobem en canvi alguns estudis sobre el paper dels pintors dins la festa a València i altres territoris de la Corona, a títols com ara: MIRÓ BALDRICH, 1985; MOLINA, Joan, 1992, pp. 173-180; MIQUEL, Matilde, 2011, pp. 201-217; VIDAL FRANQUET, Jacobo, 2011, pp. 12-22; o MONTERO TORTAJADA, Encarna, 2014, pp. 351-369.

⁷ ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluïsa; COMPANYY, Ximo (ed.), 2007, pp. 13-25, nota 2; i CÀRCEL ORTÍ, María Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2013, pp. 7-25, nota 3.

⁸ Per al cas de l'entrada del rei Ferran resulta molt interessant l'article de MASSIP, Francesc, 2013-2014, pp. 55-65.

⁹ A pesar de la coneguda dificultat per poder interpretar objectivament com van ser aquells entremesos (vegeu CÀRCEL ORTÍ, María Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2013, p. 12), sí és possible, almenys, poder-ne fer una aproximació amb les dades oferides pels dos reculls documentals.

¹⁰ Un aspecte que ha estat molt ben abordat en el capítol 'El preu de la bellesa', en GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2011, pp. 71-91. L'autor repara en els diversos materials que conformen la realitat formal de les obres d'art de la baixa Edat Mitjana, tot i prestant una especial atenció als preus de les substàncies, i a les seues fluctuacions.

¹¹ Tot i que en tenim d'alguns antics, a partir del segle XVI (1511-1512), que ens permeten apropar-nos a la manera en la que tradicionalment s'ha donat solució a la construcció d'aquelles carrosses, el seu estudi ha de fer-se amb certes reserves atès que es tracta de carrosses elaborades per a la processó del *Corpus Christi*, que ja no tenien un caràcter tan netament efímer, i per a les quals van utilitzar-se materials més duradors, principalment la fusta, prescindint en major mesura d'altres com el cartó o el paper. Són molt interessants les aportacions de: SIMÓN, José Manuel; VIVANCOS, María Victoria; GRAFIÀ, José Vicente, 2010, pp. 69-72; i TALAMANTES, María del Carmen, 2012. La escultura del Sant Miquel de l'Ajuntament de València, o la imatge original de la Verge dels Desamparats de la Reial Basílica homònima, constitueixen dos exemples importants d'escultures realitzades amb materials lleugers amb un procés molt similar al que es va seguir en la confecció dels modelats d'aquelles carrosses. Pel cas del San Miquel vegeu SARRIÓ, M^a Francisca; JUANES, David; FERAZZA, Livio, 2017, pp. 9-24, i el cas de la imatge original la Verge dels Desamparats en la mateixa publicació a càrrec de GARCÍA, Greta; ROMÁN, Rosa María, 2017, pp. 146-160.

aquests procediments amb els habituals dins la *praxis* pictòrica pintura de la Corona d'Aragó, tot i que també s'han tingut en compte altres mostres de carrosses triomfals, roques i elements semblants utilitzats a la processó del Corpus a València, tot i ser vora un segle posteriors.

Com a premissa inicial, cal tenir en compte que, juntament amb els fusters, els principals artesans involucrats en la construcció dels entremesos van ser els pintors, amb els qui sovint compartien gremi. Es per això que aquest article es centra de forma especial en els processos artístics (pictòrics i escultòrics), desenvolupats majorment pels pintors, en una concepció probablement més colorista que no pas escultòrica i volumètrica de les roques i entremesos, tal i com suggereixen les pròpies adquisicions de matèries i materials. Altres qüestions, com sistemes d'enginyeria mecànica, ornaments i altres complements queden fora del marge d'aquest estudi i sols s'esmenten de forma tangencial.

2. Materials i matèries primeres

L'estudi dels materials i matèries primeres, per la seua elecció, permet, com s'ha dit, una aproximació a la tècnica. S'han organitzat els diversos tipus de substàncies i compostos segons la seua funció dins els diferents procediments que apareixen descrits a l'epígraf següent. S'inclouen, a més de les referències de cada material als respectius documents, altres aportacions de tractats i receptaris artístics, així com observacions al·lusives a la tècnica extretes d'investigacions de caire procedimental, tant a nivell específic com genèric.

2.1. Pinzells

La confecció dels pinzells és un procés molt lent que requereix certa perícia, en tant els pinzells s'esdevenen, en part, responsables directes de l'acabat d'una obra. Pel que sembla a la documentació existent aquests instruments no eren objectes de comerç,¹² sinó que constituïen una eina que es fabri-

cava el propi pintor segons les seues necessitats, i que presumiblement duraria relativament poc en òptimes condicions, raó que feia que els aprenents haguessin de controlar la seua correcta fabricació. Un pinzell de qualitat permet un treball molt més còmode i precís, i a tenor dels resultats artístics que conservem, es pot determinar que, sens dubte, els pinzells d'aquella època eren tan sofisticats com els d'ara i, de fet, les dos grans varietats de pinzells que coneguem per la documentació –els de cerres i els de pèl–, es segueixen fabricant encara avui, i constitueixen eines bàsiques per a qualsevol pintor.¹³ Són habituals les compres de matèries primeres¹⁴ per fabricar-los, com:

Plomes d'oca, i de voltor: de les plomes gruixudes, sols s'aprofitava la cànula o 'canó'. Després de desbarbar-les es tallava una petita peça cilíndrica, d'uns 6 a 8 cm, que serviria per inserir el mànec i el manoll o feix de pèls.

Coes (cues) de 'vanys': Els pèls, per a fer pinzells fins, que s'utilitzaven especialment per pintar detalls (però que eren els comuns en la pintura de retauls) s'extreien de les cues d'una mena d'esquirols, que s'anomenaven 'vanys' (tot i que també trobem la paraula esquirol a la documentació). Aquestes cues posseïen uns pèls fins i suaus, amb la suficient consistència per recollir la pintura i escampar-la amb precisió, permetent, al mateix temps, una alta capacitat de retenció de la pasta pictòrica al seu sí, el que afavoreix trets llargs, i un ús precís de la punta que faciliti els trets fins, amb total control de la descàrrega.

'Cerdes' (Cerres): Per a pinzells que havien d'abastir una major superfície específica, i que havien de suportar un major castic s'utilitzaven les cerres dels porcs blancs i negres, que no permetien un treball massa precís però que resultaven molt eficients per a pintar i envernissar cadafals, grans estructures, taulons, etc. A banda, és molt possible que s'utilitzessin també d'altre tipus de fibres com pèls de cabra, conill o fins i tot gos, en funció de la duresa requerida i l'ús al que estaven destinats.¹⁵

¹² DOERNER, 1998, p. 282, ja ens indica que no va ser fins el final del segle XVII i començament del XVIII quan passen a ser un objecte de comerç.

¹³ Cennini recull els dos tipus de pinzells i la manera de fabricar-los, tot i remarcant la importància de saber-los preparar. CENNINI, Cennino, 1988, pp. 109-112. Cal esmentar que els receptaris tècnics medievals no solen incorporar instruccions sobre la preparació dels pinzells, que sí trobem amb més freqüència en canvi en altres textos a partir del segle XVI.

¹⁴ Les compres i adquisicions d'aquestes matèries primeres per a la confecció de pinzells es documenten més vegades al llarg del segle a València. Per posar un exemple, aproximadament uns setanta anys més tard, amb motiu de l'aprovisionament de materials realitzat per als diversos projectes de pintures murals de la Capella Major de la Catedral de València s'hi documenten de nou compres de totes aquestes matèries. Vegeu: COMPANY, Ximo, 2006, docs. 42 y 44, p. 398, docs. 125 y 126, p. 406. Aquestes mateixes matèries apareixen també als inventaris de bens dels pintors, com succeeix amb el cas de les plomes esmentades a l'inventari de Jaume del Port. SANCHIS SIVERA, José, 1914 pp. 90-91.

¹⁵ DOERNER, Max, 1998, p. 283.

La cendra servia com a desgreixador dels pèls d'animal (encara avui, al Japó, l'únic lloc on ha perviscut la tradició artesanal de la fabricació de pinzells) s'utilitza cendra de palla d'arròs. El mànec es feia amb un palet de fusta, polit i arrodonit i amb certa punta a l'extrem, que en ocasions era utilitzada per esgrafiar sobre la pintura fresca i per retirar aquesta de la làmina d'or. El mànec s'hi unia amb cola i fil de torçal. Les brotxes, de naturalesa més modesta, solien muntar-se amb un mànec de canya.

2.2. Coles

Les coles, anomenades en la documentació 'aiguacuit' o 'aiguacuita' constituïen un dels materials més importants en la confecció dels entremesos, i n'estaven presents en molts dels processos artístics, des de la unió de fustes, taulons, bigues i llistons, fins la preparació dels estucs, la fabricació del pinzells i d'altres estris, els engruts, les pintures, les 'sises' i els vernissos. Es tracta de compostos orgànics i proteics a base de col·lagen, que s'extreia del pergamins, pells d'animal, ossos, tendons i cartílags. En funció de la procedència de cada cola, la seua duresa era major o menor, tot i que aquesta també podia controlar-se, en certa manera, segons la concentració o dissolució. L'*aiguacuita* o *aiguacuit* va ser la cola més emprada, sens dubte, si atem a les fonts. Es tractava d'un material elaborat amb pells (també amb pergamins, tot i que amb un poder adhesiu menor) que apareix ben definida i formulada als diversos receptaris de l'època.¹⁶ Aquest adhesiu podia comprar-se deshidratat, o bé ja hidratat. El pintor Domingo del Port sembla ser qui abasteix la resta de pintors amb pergamins per tal de fabricar l'adhesiu.

2.3. Pigments

Són molt habituals els estudis i és molt extensa la literatura disponible sobre els pigments i colorants en l'Edat Mitjana i l'inici del renaixement,¹⁷ i per això ens limitarem a exposar aquells que apareixen citats en la documentació que ens afecta, sense entrar, per la obvia limitació de l'espai, en la seua producció, fabricació, preu, etc., aspectes que sens dubte mereixen estudis específics.¹⁸

La immensa majoria d'aquests materials eren subministrats per especiers i apotecaris, doncs es tractava de matèries de cost elevat, tot i que hi havia notables diferències entre els seus costos.¹⁹ En ocasions eren els propis pintors qui subministraven alguns pigments, com el blau d'Acre, que podia trobar-se amb diverses qualitats. La llista de pigments és quasi totalment anàloga als que esmenta, per exemple, Cennini al seu *Libro dell'arte*, tot i que també hi ha d'alguns com l'anyil que no apareixen a l'esmentat llibre. De tota manera, s'han classificat en pigments i matèries colorants per ser una mica estrictes amb el seu origen, tot i que, veritablement, els segons solien barrejar-se amb els primers per constituir colors, malgrat que aquestes barreges de productes orgànics amb inorgànics no eren massa duradores ni molt estables a la llum, però el caràcter peremptori i efímer de les construccions justificaven compostos colorants no massa ortodoxos.²⁰

El blanc més habitual per a usos pictòrics va ser l'anomenat blanc de plom o '*blanquet*'. Aquest carbonat bàsic de plom s'obtenia mitjançant l'oxidació de làmines de plom. Va ser el blanc més emprat en pintura fins la seua progressiva substitució pel blanc de zenc, ja al segle XIX. Tot i que el

¹⁶ La cola és un material omnipresent als receptaris medievals. Destaquen, com a exemples: CENNINI, Cennino, 1988, pp. 149-151, capítols CIV, CX i CXI; CLARKE, Mark, 2011, 118.

¹⁷ Vegeu, per exemple: THOMPSON, Daniel V., 1936, pp. 74-188 i 1956, pp. 29-54; RINALDI, Simona, et al. 1986. CENNINI, Cennino, 1988, pp. 64-104; MAYER, Ralph, 1993; DOERNER, Max, 1998, pp. 41-83; CLARKE, Mark, 2001; HUERTAS, Manuel, 2010, pp. 147-174; KROUSTALLIS, Stefanos, 2011 (a) i (b); DIODATO, Sergio, 2012.

¹⁸ Un bon estudi sobre els preus dels pigments és el que presenta GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2011, pp. 71-116. Per a una visió del fenomen una mica més ampla és molt aconsellable l'estudi de KIRBY, Jo; NASH, Susie; CANNON, Joanna (eds.) 2010.

¹⁹ GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2011, p. 84.

²⁰ Igualment cal tenir en ment que aquestes barreges fins i tot es feien a la pintura comuna de retaules i objectes artístics, doncs, evidentment, la perdurabilitat dels materials sembla ser una qüestió que més aviat preocupa als restauradors que no pas als artistes, cosa que encara es fa palesa avui en dia. De fet, totes les colradures que s'aplicaven sobre els metalls solien ser molt dèbils a la llum, per l'origen vegetal dels seus tints, que permetien transparència. De la mateixa manera les veladures també solien fer-se amb matèries orgàniques precisament per buscar transparència, tot i que, amb el pas del temps, els colors mutaven, s'oxidaven, i canviaven substancialment la seua aparença. No obstant el seu extens ús, alguns pintors teòrics, com ara Cennini, ja desaconsellaven la utilització d'algunes mesclures i matèries primeres, fonamentat-se en l'experiència dolenta de les seves aplicacions i la seua ràpida degradació, i aquesta mena de coneixença devia formar part, sens dubte, del conjunt de teories i premisses pictòriques que s'aprenien al taller i que constituïrien un coneixement oral que rara vegada es troba posat per escrit.

blanc de calç es coneixia no devia emprar-se fora dels procediments murals. Pel que fa als grocs hi ha diversos compostos que van tenir un paper molt rellevant. En sobresurt l'ocre, un compost a base d'òxid de ferro, de procedència natural i d'aparença terrenca. S'esmenta un 'groch' o 'groguet' que bé podria ser una manera alternativa de denominar al orpiment (un trisulfur d'arsènic potencialment verinós del que també s'enregistren nombroses compres emprant aquest mot concret) o també una forma de referir-se a un groc de plom-estany que ja era conegut des del segle XIII,²¹ tot i que no podem establir de quin dels dos grocs es tracta atès que els dos semblen trobar-se a diverses anàlisis químiques fetes a obres de l'època d'àmbit valencià.²² Els rojos minerals més emprats eren el vermelló, o roig de cinabri, un compost de mercuri que s'hi trobava de forma natural o bé s'obtenia per procediment alquímic; 'atzerquó' també denominat mini, un òxid de plom d'un color més ataronjat però intens; i finalment l'almànguena, un òxid de ferro amplament utilitzat fins als nostres dies. Tant el mini com l'almànguena van utilitzar-se també com a ingredients a l'elaboració de 'sises' per a daurar. Pel que fa als pigments blaus, van emprar-se el dos tipus principals que esmenta la documentació als contractes dels retaules: açò és el luxós blau d'Acre (d'ultramar o de lapislàtzuli) i el blau d'Alemanya (o blau d'atzurita) més comú que el primer però amb pitjor consideració, malgrat que sovint en les compres s'indica un 'atzur' però no se'n especifica quin. Tot i que a l'època es coneixia altres blaus, com ara els blaus de plata,²³ degueren ser els compostos de coure els més predominants, de la mateixa manera que ocorria als verds. Un cas similar podem

aplicar precisament per aquest color: tant el verd de malaquita, com el recurrent verd d'aram eren productes derivats del coure; el primer un carbonat d'origen mineral²⁴ i el segon un acetat produït per oxidació de làmines de cúpriques amb vinagre, però de vegades la documentació es refereix a aquests pigments simplement com a 'verdet', malgrat tampoc no s'especifica de quin tipus.²⁵ Tots dos es feien servir, però era l'acetat, el verdet d'aram, el més habitual i fàcil de produir. En la documentació apareixen també compres d'un 'verd terror' que és un pigment de terra, ric en òxid de ferro, allò que en l'àmbit italià es coneixia com 'verdaccio'.²⁶ El darrer pigment que cal esmentar és el negre, i no precisament per l'abundància a les llistes materials: de fet no es menciona en la documentació però el seu ús estava molt estès, i amb tota probabilitat va utilitzar-se també en la confecció de carrosses i escenografies. Si no s'esmenta és senzillament perquè no es comprava, sinó que es fabricava directament molent carbó o recollint el follí, i aquesta era una de les primers coses que aprenien el joves pintors, atès que era un color fàcil d'obtenir a partir de diversos procediments.²⁷

Els pigments s'havien de molturar finament,²⁸ tot i que es venien ja en pols (grossegament molts) o en ocasions en terrossos. Els colors es molien amb l'ajut de l'aigua clara, sobre un taulell de marbre o pedra calcària, mitjançant la fricció amb una moleta troncocònica que solia ser de marbre, o en ocasions pòrfir, serpentina, granit o altres pedres dures i compactes.²⁹ La pasta resultant es recollia amb un ganivet pla, com una espàtula, i s'emmagatzemava a petites escudelles vidriades que es tapaven amb

²¹ Cennini desaconsella la utilització de l'orpiment i el realgar (trisulfur i bisulfur d'arsènic, respectivament) per la seua coneguda toxicitat i, pel que es desprèn dels seus escrits, preferia utilitzar l'ocre o el 'giallorino', l'esmentat groc de plom-estany.

²² Vegeu: FERRERO, José Luis et al., 2002, pp. 286-293.

²³ Sobre el blau de plata vegeu THOMPSON, Daniel V., 1956, p. 154 i RINALDI, Simona, et al., 1995, p. 459.

²⁴ El verd de malaquita i la atzurita tenen la mateixa composició química $\text{Cu}_3(\text{CO}_3)_2(\text{OH})_2$. Es tracta de carbonats de coure, molt semblants i que, sovint, en la natura es donen conjuntament.

²⁵ Pensem però, que el diminutiu 'verdet' deu referir-se al que en castellà s'anomena 'verdín' i que correspondria, per tant, al verd d'aram.

²⁶ CENNINI, Cennino, 1988, cap. LI, p. 96.

²⁷ Cennini, per exemple abans de tractar la producció de tots els pigments comença amb els negres. Vegeu: CENNINI, Cennino, 1988, cap. XXXVII, pp. 64-65.

²⁸ Com més fi era un pigment més superfície específica era capaç de cobrir, i per tant resultava més uniforme en la seua aplicació, però sobretot es rendibilitzava molt més, i més si pensem que, en general, no eren matèries econòmiques. A banda, una pols fina era més lleu i per tant més fàcil d'aglutinar, facilitava la aplicació en capes primes i resultava més estable com a pel·lícula pictòrica, el que implicava que es desprenia amb menys facilitat i que es millorava la seua adhesió al substrat de preparació.

²⁹ Les 'pedres de molre les colós' són molt habituals a la documentació, sobre tot el lloguer i transport de les mateixes als obradors destinats a la confecció del entremesos. Però indubtablement la pedra de moldre colors és un element omnipresent als inventaris valencians dels segles XIV, XV i XVI. Tenim exemples a l'inventari de 1418 de Bartomeu Salset, al de Miquel

trossos de pell per conservar una certa humitat a l'interior. En aquella època l'ús de la paleta encara no havia acabat de popularitzar-se al sud d'Europa, on per influència de la pintura bizantina i medieval les barreges es feien en escudelles i vaixelles.

2.4. Colorants

A diferència dels pigments, els colorants solien subministrar-los els tintorers, doncs s'empraven fonamentalment per tenyir draps i teles. Tot i això, se'n troben d'altres com ara el safrà o la tinta metal·lògica, que eren objecte de comerç dels especiers, fonamentalment. Com s'ha dit abans, els tints podien barrejar-se amb els pigments per constituir colors semitranslúcids i fins i tot transparents. En general, als receptaris, fins al segle XVI, la interacció de tots dos materials en la preparació de colors és molt habitual, com ocorre, per exemple, al text de Cennini,³⁰ Manuscrit Bolo-nyès,³¹ o al de Montpeller.³² A banda de les seues funcions en veladures i colres, destacava el seu ús per a la tinció directa de papers i teles, que constituïa una manera ràpida d'acolorir, amb acabats homogenis. Per regla general els colorants es precipitaven amb alum de roca,³³ el que permetia fixar-los a aquest substrat, i molt habitualment s'engomaven amb goma aràbiga o altre mucíl·lag

per tal de fer-los més duradors davant la humitat.

L'indi '*bagadell*'³⁴ o indi de Bagdad, i la '*flor de pastel*' o anyil, van ser els dos tipus de colorants blaus utilitzats per a la tinció de papers i també per a la consecució de veladures; especialment el primer d'ells. L'indi era molt utilitzat des de la Baixa Edat Mitjana³⁵ i en realitat bona part dels blaus foscos en la pintura sobre taula s'aconseguien amb veladures d'aquest extracte vegetal, sobre una base d'atzurita. Els colors violacis podien aconseguir-se de diverses maneres especialment amb barreges de carmí i indi, però hi havia un extracte que oferia la tonalitat violada directament: la orxella.³⁶ Malgrat les compres especificades d'aquest producte vegetal també hi ha d'algunes on s'esmenta directament el violeta presumiblement com tint o com a pigment, o el que és més probable, com a una barreja de tots dos.³⁷ Precisament va ser el carmí o '*carmini*' un dels principals ingredients d'aquestes barreges. Aquesta tintura de color roig intens va tenir una importància clau com a producte de mercat a l'Edat Mitjana i va arribar a ser una matèria d'ampla difusió amb usos tèxtils i artístics, pel seu apreciat color.³⁸ Probablement un dels colorants més importants i més valuosos va ser el safrà, subministrat pels especiers, i que tenia, a banda dels coneguts usos culinaris, una gran acceptació entre

Atzuara de 1474 (SANCHIS SIVERA José, 1914, pp. 88 i 126); al del pintor Jaume del Calbo, a 1439, o el de Andreu Garcia de 1452 (MONTERO, Encarna, 2013, pp. 216-219 i 806-850, respectivament), o al de Bertomeu Baró de 1481 (GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 2009, p. 89), per posar uns pocs exemples d'una llarga llista.

³⁰ Les barreges de pigments i colorants són molt habituals a tots el receptaris. Vegeu MERRIFIELD, Mary P., 1967; TOSATTI, Silvia Bianca, 1991; i especialment CLARKE, Mark, 2011, pp. 19-122, qui dedica un capítol a les mixtures de colors i tints.

³¹ Ens referim aquí a *Secreti per Colori*, manuscrit publicat per MERRIFIELD, Mary P., 1967, pp. 325-602.

³² CORDOBA DE LA LLAVE, Ricardo, 2005, pp. 7-48.

³³ L'alum de roca es documenta també a les compres, relacionat directament amb la fixació dels tints. Sobre el procés d'obtenció dels tints vegeu THOMPSON, Daniel V., 1956, p. 88; i més recentment KIRBY, Jo; VAN BOMMEL, Maarten; VERHECKEN, André, 2014.

³⁴ La paraula '*bagadell*', deriva de la seua procedència. En castellà trobem el mot '*bagadeo*', que sovint apareix transformat en '*macabeo*' per deformació fonètica.

³⁵ CENNINI, Cennino, 1988, p. 49. Vegeu també THOMPSON, Daniel V., 1956, p. 135. Sobre l'anyil vegeu també THOMPSON, Daniel V., 1956, p. 138. Vegeu també GARCÍA MARSILLA, 2017, pp. 291-292.

³⁶ La orxella és el nom que rep un líquen (*Rocella phycopsis*) del que s'extrau un tint homònim. Es tracta d'una espècie ben coneguda en el món medieval que es recol·lectava, principalment, als penya-segats de les illes Balears i les Canàries. A partir del seu extracte s'hi elabora un colorant de tonalitat púrpura. S'hi documenten compres directes d'aquest extracte als dos documents. Sobre la orgella vegeu: RINALDI, Simona et al., 1983, p. 109, i THOMPSON, Daniel V., 1956, p. 158.

³⁷ Aquest color es compra directament a Ramon Valls, pintor, així que es molt possible que en realitat es tractés de un preparat fet *ad hoc*, una pràctica que recull THOMPSON, Daniel V., 1956, p. 159.

³⁸ És molt abundant la literatura sobre aquest colorant i la seua obtenció. Gairebé tots els manuals de pigments, matèries i tècniques artístiques en parlen amplament sobre ell. Hi havia de dos tipus bàsicament, el d'origen vegetal i l'animal el vegetal s'extreia a partir d'arrels de *Rubia Tinctorium*, i posteriorment *pal roig* o *brasil* (el '*brasil*' està també documentat a les compres de l'entrada del rei Ferran). Respecte al d'origen animal s'extreia a partir de la polvorització d'insectes dessecats de l'espècie *Kermes Vermillio* principalment, tot i que també a partir de 1512 va extreure's de diverses espècies de *Coccus*. Precipitat amb alum de roca s'hi obtenia una mena de pigment que és denominat laca. Vegeu: CENNINI, Cennino, 1998, pp. 71-73; THOMPSON, Daniel V., 1956, pp. 108-111; MAYER, Ralph, 1993, p. 43; DOERNER, Max, 1998, p. 65; RINALDI, Simona et al., 1993, pp. 106 i 114-126. Tots els receptaris medievals contenen receptes de laques. Vegeu especialment MERRIFIELD, Mary P., 1967; TOSATTI, Silvia Bianca, 1991; i CLARKE, Mark, 2011.

els pintors medievals com a color en miniatures, com a tint per tenyir paper, cuirs i teles³⁹ i barrejat amb indi o amb verd d'aram per a la consecució de colors verds vius⁴⁰, tot i que no resultava massa estable en tècniques com el tremp. Tot i això, segons alguns estudis⁴¹ el seu ús més extens era el d'aportar el color de l'or a colres sobre pans de plata o estany. Per últim cal esmentar la tinta, que també degué ser un recurs important en la consecució de detalls, i que també es recull a les compres.

2.5. Aglutinants

Tot i els nombrosos aprovisionaments d'ous⁴² per als pintors que apareixen en ambdós documents, aquests no van ser l'únic aglutinant emprat en la confecció de les carrosses i decorats i, de fet, tampoc constitueixen l'únic tipus de lligant en la pintura decorativa del moment. Malgrat l'estesa tendència a pensar en el tremp d'ou com quasi la única tècnica pictòrica disponible abans de la popularització de l'oli, cal tenir en compte que hi hagué d'altres productes que acomplien aquesta mateixa funció de vehicles: entre els que cal assenyalar-ne tres més: les coles, l'oli i, especialment la goma aràbiga. D'aquests, exemptant l'oli, tots poden considerar-se també lligants de tremp.⁴³

Sens dubte, el tremp d'ou és el més popular de tots els tremps, tant pel seu resultat sedós i vellut. El tremp d'ou podia ser de rovell, de clara o mixt,⁴⁴ tot i que pel que deduïm a la documentació el de clara degué ser el més estès entre els pintors de València, i així ho recullen anotacions com "*ous per fer clara per als pintors*".⁴⁵ Són tremen-

dament habituals les compres d'aquests aliments que esdevenien ingredients imprescindibles de les receptes de colors.

L'ús de gomes i mucíl·lags també està recollit en la documentació de les dues entrades, i era, per descomptat, àmpliament conegut a la pintura medieval.⁴⁶ La goma aràbiga va constituir el principal aglutinant d'aquesta família, i es registren nombroses compres des d'aquesta secreció d'acàcia en tots dos documents, i fins i tot, aquesta s'adulterava amb mel i sucre candi per tornar-la menys trencadissa i fràgil.⁴⁷ Però aquesta goma no va ser l'única utilitzada, de fet, les gomes de fruitals van ser les més comunes entre els pintors, i les més fàcils d'aconseguir, atès que presenten característiques similars a l'exsudat de l'acàcia i no cal importar-les des de territoris llunyans. No obstant això moltes d'aquestes gomes rebien convencionalment el nom de goma aràbiga, malgrat ésser, en realitat, matèries diferents, extreïdes d'altres arbres més comuns. Però tampoc aquestes gomes eren les úniques: en documentem també l'anomenat '*aiguaxac*', que es un mucíl·lag que s'extrau del fonoll, i que juntament amb la goma de figuera, constituïen adhesius secundaris però que també s'empraven, tot i que normalment eren afegits a altres substàncies, normalment colors, per atorgar-les una certa flexibilitat. Les gomes resultaven útils com a vehicles dels colorants vegetals, i la pintura aglutinada amb goma aràbiga era especialment idònia per treballar sobre paper i pergamí,⁴⁸ tot i que, a la pintura al tremp era habitual trobar l'ús de les gomes combinades amb altres lligants.

³⁹ CORDOBA DE LA LLAVE, Ricardo, 2005, p. 41.

⁴⁰ Aquesta pràctica va ser molt popular fins al segle XVI, i n'és freqüent trobar receptes d'aquestes barreges a diverses fonts, com ara al *Livro dell arte* (CENNINI, Cennino, 1988, pp. 94-95)

⁴¹ THOMPSON, Daniel V., 1956, pp. 186-187.

⁴² En el cas de l'entrada del rei Martí es consignen fins a mig centenar de compres d'ous en petites quantitats, d'entre una i quatre dotzenes cada vegada (s'han calculat fins 1.596 ous). A l'entrada del rei Ferran també es contenen per milers (CÁRCEL ORTÍ, María Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2013, p. 24), tot i que tal i com apunta GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2010, p. 89, les compres en el cas de l'entrada del rei Ferran es fan, sovint, al voltant de dos centenars d'ous cada vegada.

⁴³ Al seu estudi Thompson en recull l'ús dels tres de manera habitual en tota la pintura medieval europea (1956, pp. 54-73), per tant convé prestar atenció a aquests materials que, a banda, es recullen amb freqüència en la documentació al·lusiva a compres de materials artístics en la Corona d'Aragó, i pot ser fins ara no se'ls hi ha reconegut el seu rellevant paper dins la praxi artística.

⁴⁴ THOMPSON, Daniel V., 1936, pp. 59-63.

⁴⁵ CÁRCEL ORTÍ, María Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2013, p. 263.

⁴⁶ L'ús de gomes com a aglutinants era característic de la miniatura, però cal recordar que moltes veladures s'hi aconseguïen també amb gomes. D'altra banda hi havia colors que tenien una millor resposta barrejats amb aquests extractes vegetals, com ocorre amb el blau. Vegeu: THOMPSON, Daniel V., 1956, pp. 42-64; KROUSTALLIS, Stefanos, 2011 (a) i (b).

⁴⁷ THOMPSON, Daniel V., 1956, p. 57. Avui el tremp i l'aquarel·la industrials van aglutinants, de fet, amb goma aràbiga.

⁴⁸ Els receptoris dedicats a la miniatura, que són la majoria, en deixen bona constància d'això.



L'oli de llinassa era ja un vehicle pictòric conegut des de l'antiguitat, però la complexa tècnica pictòrica que feia ús d'ell i que es va desenvolupar al llarg del segle XV, primer a Flandes, i després a tota Europa, no tenia massa a veure amb els usos que els menestrals i pintors donaven a aquesta substància fins a mitjans de la centúria. L'oli era el producte fonamental d'una de les receptes de 'sisa'⁴⁹ per daurar,⁵⁰ combinada sovint amb mini i altres asseccants. Però, per descomptat, la preparació de 'sises' no va ser l'única funció de l'oli de llinassa. De fet, trobem compres de pigment aglutinat ja amb oli de 'llinós' a l'entrada del rei Martí, com per exemple 'vert ab oli'.⁵¹ Aquestes barreges apareixen altres vegades en la documentació pictòrica al llarg del segle XV associades amb pintura aïllant de superfícies exteriors, i el seu ús ja està documentat com a sistema de policromia de materials petris i lignis al segle XIV. L'oli constituïa un hidrofugant important que creava una pel·lícula setinada i brillant que repel·lia la humitat i segellava les porosi-

tats. A més podia constituir també l'element principal de vernissos, o emprar-se tot sol, com a pel·lícula de protecció sobre una pintura aglutinada amb un vehicle magre,⁵² com la goma o l'ou.⁵³ Dos eren, però, els desavantatges que comportava l'ús de l'oli de llinassa: l'elevat temps d'assecat de la pintura –que sovint es solucionava amb l'adició de pigments de plom que afavorien un curat més ràpid–, i la tendència a engroguir-se i ennegrir-se amb el temps, la llum i la pols. Però aquest darrer problema no ho era pas quan es tractava de donar color a estructures i aparellatges efimers, i fins i tot, anys després amb l'arribada de l'oli, aquesta tendència d'envelliment poc o res importaria als pintors.

Les coles van ser un altre important vehicle en la pintura del segle XV. A banda de la 'sisa' comercial que venien els especiers, la pintura amb diversos tipus d'adhesiu era relativament habitual a la pintura medieval. Tant les coles de pergamins, cartílags i ossos, com les coles de peix podien constituir mitjans idonis per aglutinar els pigments, i, de fet, permetien acabats únics de textura càlida que, a més, podien ser brunyits amb posterioritat i no requerien cap tipus de vernís, al temps que s'esdevenien un recurs econòmic i efectiu. El seu major problema era la seua poca estabilitat davant la humitat. Aquests tipus de vehicles solien aplicar-se especialment en pintures decoratives, i per abastir grans superfícies. De fet, el seu ús va ser molt popular fins el segle XVIII per a la policromia de retaules i la consecució de jaspiats i efectes marmoris, atesa la seua transparència i la capacitat de generar superfícies brillants i poc poroses. També està documentat un extens ús de la cola per temprar alguns colors com ara el blau,⁵⁴ i

⁴⁹ La 'sisa' és un terme que en àmbit artístic sol referir-se al mordent utilitzat per a daurar, tot i que en l'àmbit anglosaxó fa referència quasi a qualsevol tipus d'adhesiu. En l'àmbit valencià la 'sisa' podia referir-se a qualsevol dels dos conceptes. Les receptes de 'sises' es troben en tots els receptoris artístics medievals. Al Manuscrit Bolonyès les receptes 160 i 161 (MERRIFIELD, Mary P., 1967, pp. 467-46)

⁵⁰ THOMPSON, Daniel V., 1956, p. 226; GONZÁLEZ-MARTÍNEZ, 1997, pp. 62 i 87; CENNINI, Cennino, 1998, pp. 188-189; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2010, pp. 89-90.

⁵¹ 'Ítem, comprí d'en Domingo del Port III onzes de vert ab oli, per: l s. VI' (f.127v). ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluïsa; COMPANYY, Ximo, 2007, p. 242.

⁵² CENNINI, Cennino, dedica un capítol a la manera en la que s'ha de preparar l'oli per a pintar al tremp (1998, cap. XCI, p. 136). La preparació d'olis essencials és molt habitual als receptoris tècnics medievals. Per exemple, més enllà dels olis de lli o de nous, prou coneguts a la literatura tècnica pictòrica, al *Liber Diversarum Arcium* s'esmenten els olis d'oliva i d'ametlles silvestres, per aplicacions transparents amb blaus. CLARKE, Mark, 2011, p. 102. D'aquest mateix autor és molt interessant la reflexió de la p. 84, sobre els olis i l'estat de l'art entre 1400 i 1500. Molt útil resulta també la reflexió de MERRIFIELD, Mary P., 1967, Cap VI, CXV-CCXLV. Aquesta mateixa autora, a la transcripció del Manuscrit Bolonyès, recull la recepta de preparació de l'oli de lli, (1967, p. 488).

⁵³ Recordem que la pràctica de pintar el cartó pedra amb pintures de diversos tipus i protegir-les amb oli de llinassa encara és una constant en l'elaboració d'escenografies i a València perdura en el món de les falles.

⁵⁴ Sobre l'ús de la cola i la goma per temprar el blau són molt nombroses les al·lusions: CENNINI, Cennino, 1998, pp. 104-105 indica la conveniència de temprar amb cola, El Manuscrit Bolonyès (MERRIFIELD, Mary P., 1967, p. 362) esmenta l'ús de la goma de tragacant, la cola de pergamins, aigua amb goma aràbiga i fins i tot clara d'ou (1967, p. 408). Al *Liber Diversarum Arcium* s'esmenta el temprat de blau amb clara i amb goma aràbiga. CLARKE, Mark, 2011, pp. 103 i 118.

com additiu per a reviscolar pigments apagats barrejats en el tremp amb ou.⁵⁵ Les enormes quantitats de compres de 'sisa' i aiguacuits també en podrien estar relacionades directament amb la utilització d'aquests elements com a aglutinants pictòrics durant la confecció de les roques i escenografies, tot i que no podem demostrar-ho de manera empírica, però sabem que els seus usos a la pintura ja eren summament habituals des d'inicis del segle XV.

2.6. Càrregues estructurals

Quan ens referim a càrregues estructurals, no ho fem en el sentit pictòric del terme.⁵⁶ En realitat ens referim a substàncies que serveixen com a substrat enduridor, que aporten consistència i plasticitat en l'elaboració d'escenografies.

D'aquestes càrregues el guix amortat, va ser el més important i comú, en tota la praxis pictòrica mediterrània dels segles XIV, XV i XVI. Barrejat sempre amb aiguacuit, constituïa l'element mineral més emprat en la preparació de superfícies de fusta i, de fet, a diferència d'altres llocs com a Itàlia on també s'utilitzava el carbonat càlcic, les preparacions hispanes van realitzar-se exclusivament amb aquest sulfat de cal.⁵⁷

També l'algeps, una altra classe de sulfat de calç,⁵⁸ barrejat simplement amb aigua va constituir una càrrega per atorgar solidesa a les estructures malgrat la seua major tendència a resultar-ne fràgil en aplicacions fines. Un dels seus usos més estesos en la confecció d'escenografies i roques, a banda de l'obvi revestiment de matèries subjacents va ser el de faltar unions de llistons i bigues, en el que podia col·locar-se amb un reforç d'estopa o tires de drap en superfícies planes, o bé conformant sòlids pegots que ajudaven

a immobilitzar les unions d'estructures de llistons.

La farina va ser la càrrega principal d'una pasta adhesiva que va denominar-se engrut, i que com la resta de matèries, sota una mateixa nomenclatura albergava receptes diverses que tenien en comú l'ús d'aquest aliment,⁵⁹ i la documentació en recull compres constants per tal d'engrutar, que era una forma alternativa de endrapar amb paper o amb tela i sense guix, –tot i que, en ocasions, el guix sotil podria constituir l'última capa d'aparellat sobre l'engrut, per afavorir un pintat més homogeni i una major resistència estructural.

2.7. Mordents i vernissos

Altres productes d'ús comú que responen a fórmules ben variades en la producció artística i queden enregistrats a les compres de 1402 i 1414 són les 'sises de daurar' o mordents, i els vernissos. Les 'sises' comercials per a daurar, que es compraven als especiers i també als propis pintors, eren una mena d'adhesiu o mordents dels que en desconeguem la seua composició exacta, tot i que la seua base era un adhesiu, generalment proteic. Sabem que en alguns tipus de 'sisa' de daurador s'hi afegia l'oli i d'altres productes com el mini. Als manuscrits i receptaris dels segles XIV i XV, són tan abundants com variades les receptes d'aquestes 'sises', i sembla no existir una homogeneïtat en les seues composicions.⁶⁰ Algunes incloïen ous, alls, diversos mucilags, extracte d'àloe, resines, gomes, olis, sucre o mel, a banda de coles proteiques. Molt similar és el que ocorre amb els vernissos, que eventualment també apareixen ja elaborats a les compres, i dels que tampoc no resultaria gairebé fàcil esbrinar-ne la seua composició.⁶¹ Els receptaris com mencionen molts tipus de vernissos i mordents per a l'or, i la seua diversitat els fa ele-

⁵⁵ THOMPSON, Daniel V., 1956, p. 58.

⁵⁶ En aquest sentit les càrregues són additaments que s'afegeixen a la pintura per tal d'atorgar-li consistència, o poder per cobrir i hi poden afegir-se tant als pigments com als colorants.

⁵⁷ MAYER, Ralph, 1993, pp. 330-331.

⁵⁸ Per a la diferència entre tots dos vegeu MATTEINI, Mauro; MOLES, Arcangelo, 2001, p. 53.

⁵⁹ CENNINI, Cennino, 1988, p. 146.

⁶⁰ Un bon exemple d'aquesta premissa és contrastar les diverses composicions recomanades per les fonts. Al Manuscrit *Tabula Imperfecta*, de Jean Le Beghe, les receptes 138, 139 i 210 (MERRIFIELD, Mary P., 1967, p. 44); *De Coloribus Faciendas (S. Aude-mar)*, receptes, 191-193 (MERRIFIELD, Mary P., 1967, pp. 152-156); *De Coloribus Diversis Modis Tractatur (Ms. Alcherio)*, receptes 291-292 (MERRIFIELD, Mary P., 1967, pp. 258-269); *Al Segreti per Colori*, més conegut com Manuscrit Bolonyès les receptes 160 i 161 (MERRIFIELD, Mary P., 1967, pp. 467-476); *Al Liber Diversarum Arcium*, recepta 32 (CLARKE, Mark, 2011, p. 132); al Llibre de l'Art, CENNINI, Cennino 1998, caps. CXXXI-CXXXIII, pp. 166-169 també dedica al bol i a les sises algunes consideracions.

⁶¹ Gianbattista Armenini comenta al seu tractat que els vernissos més vells es feien amb resina d'abet, i que per facilitar-ne la seva aplicació era recomanable deixar l'obra exposada al sol. ARMENINI, Gianbattista. *De veri precetti della pittura*, 1587, Llibre II, Cap. IX. Altres fórmules esmenten la resina de *juniperus* (sandàraca) o encens. Vegeu MERRIFIELD, Mary P., 1967, caps. CCLXXV-CCXXX, pp. 488-489.

ments de difícil estudi.⁶² Es sap que per a fer vernissos, per exemple, a més de l'oli, podien emprar-se ceres, coles, gomes, resines, essències i diversos esperits, com ara el del ginebre. Tot i que sembla que van existir els vernissos comercials, el més lògic és que el vernís es preparés *ad hoc*, en funció de la superfície que es volgués envernissar, i que es preparés en la quantitat necessària per evitar la seua ràpida degradació.

2.8. Làmines metàl·liques

Més important encara va ser l'ús de les diverses làmines metàl·liques de or (pur o partit), plata, i menys habitualment fulla d'estany, que proporcionaven els batifalles en comandes de centenars i milers. Aquests artesans van treballar amb eficiència per poder donar resposta a les enormes quantitats de pans comanades pels pintors i menestrals. A l'entrada del rei Martí s'han calculat que, almenys, van utilitzar-se 14.019 pans d'or fi, 6.950 d'or partit i 13.500 pans de plata (90 motlades), tot i que hi ha alguns pagaments que per anar combinats amb altres materials no ens permeten calcular la quantitat exacta de pans utilitzats, el que implica que probablement es degueren emprar quantitats encara majors. A l'entrada del rei Ferran, per la seua part, van subministrar-se 15.115 làmines d'or (concretament 8.960 del fi i 5.515 del partit), a més de 1.200 pans de plata,⁶³ xifres lleugerament menors que en el cas del seu predecessor, però que en ambdós casos suposen quanties econòmiques molt elevades per a la construcció d'aparells efímers. Una data que crida l'atenció és que, malgrat la transitorietat de la festa, l'or partit no va ser ni de lluny el més utilitzat en cap dels dos casos. Els pans d'or fi i argent no van escatimar-se, tot i que anaven a ser aplicats en estructures passatgeres que tan sols serien utilitzades una sola vegada.

2.9. Papers

Les compres de paper resulten summament habituals en la documentació, tant de la '*ma gran*' com de la '*ma xica*', en ocasions '*toscans*',⁶⁴ i en

ocasions de Xàtiva.⁶⁵ Es compren també papers vells ja usats, '*per obs engrutar*', i se'n tinyen de nous per tal de fer flors de colors, una feina que solien fer els tintorers, a banda d'aquells papers que es compren per dibuixar o escriure. El paper adquireix així un protagonisme destacat en la confecció dels entremesos, amb utilitats ben diferenciades, esdevenint-se un altre dels veritables protagonistes de la festa. Cal en aquest punt assenyalar l'enorme tradició paperera que pervivia a València des d'època islàmica, i sense la que no pot explicar-se aquest veritable protagonisme.⁶⁶

2.10. Fustes

La fusta va ser, sens dubte, el material més abundant d'entre els emprats, tant pels seus usos estructurals i de bastiment, com d'acabats directes i indirectes. S'enregistren moltes compres de fustes dels més diverses mides i natures (carrasca, pi, alber, xop, taronger, boix, faig roure, om, etc.). Els artesans i fusters consideraven aspectes com la seua duresa, la flexibilitat, la resistència estructural, la resistència al clima, la facilitat de tallat, i altres aspectes que feien que es decantessin per una o altra espècie en funció de la utilitat que es deparés per a cada peça.

2.11. Altres elements (plomes, teles i altres ornaments)

La diversitat de tècniques i acabats necessaris feren que la llista de materials utilitzats en la confecció de disfresses, ornaments, decoracions, estendards, palis, penons, etc. es multipliqués exponencialment. En aquest sentit és necessari advertir que hi ha moltes matèries naturals i processades que passaren a formar part intrínseca de la desfílada i dels seus components: teles de tots els tipus, oripells, pells, aludes, fils de metalls preciosos, filferros, claus, perns metàl·lics i utillatges, fustes tallades, cornamentes, plomes, ales d'àguila, coles de cavall, etc. No ens detindrem més en aquests materials perquè considerem que el seu paper és més aviat accessori dins el tema que en ocupa en aquest treball, i lògicament com a materials 'artís-

⁶² Sobre el vernissos és interessant destacar l'absència de formulacions a la majoria de receptaris anteriors al segle XVI. Hi trobem mencions al manuscrit *Experimenta de Coloribus*, tot i que no es desenvolupen formulacions concretes (MERRIFIELD, Mary P., 1967, pp. 94-95); al Manuscrit Bolonyès (MERRIFIELD, Mary P., 1967, p. 520); o al Llibre de l'Art, CENNINI, Cennino, 1998, caps. CLIV,-CLVI, pp. 192-194.

⁶³ GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2010, pp. 82-83.

⁶⁴ El paper toscà designava, de manera genèrica, diversos tipus de paper importats d'Itàlia, principalment de Gènova.

⁶⁵ Precisament Xàtiva, o '*Exativa*', com també apareix a la documentació, va ser un dels grans productors paperers a la Corona d'Aragó. Vegeu: VENTURA, Agustí, 1990, pp. 123-142.

⁶⁶ Veure, per exemple AL-ABBADI, 2005.

tics' o més aviat 'tècnics' no presenten major rellevància, malgrat que estèticament desenvoluparien un paper notable en adquirir un cert protagonisme visual.

3. Procediments

Pel que fa a les metodologies de treball, el primer que cal assenyalar és que no disten en absolut del conjunt de procediments que s'empraven a les disciplines artístiques del moment, trobant analogies entre la pintura de mobles (caixes i retaules) principalment, la miniatura i la pintura decorativa sobre tela (cortines i draps). En realitat el que fan els artesans és utilitzar els procediments que coneixen,⁶⁷ i no inventen cap tècnica nova. La veritable aportació és deixar per escrit els materials i la nomenclatura dels procediments, el que ens permet rastrejar-los i verificar-los, i sobre tot ens facilita la relació entre les matèries constitutives i els usos que d'elles es feien.

3.1. Imaginacions, mostres, dissenys

El pas inicial per poder dur a terme la confecció de les carrosses o roques i les diverses escenografies era imaginar i projectar el conjunt d'artificis que composarien la desfilada. Aquí convé separar dos tasques creatives: d'una banda la projecció intel·lectual i temàtica, que sovint no escatimava cap detall, i que solia recaure en figures de l'àmbit de la cultura o l'Església, i d'altra banda la plasmació o materialització de les idees conceptuals per tal de transformar-se en objectes tangibles. Però abans de dur a terme la construcció de cap artefacte calia projectar-la amb paper, tant per a que l'artífex intel·lectual pogués veure plasmada la seua idea i donar el vistiplau com per a fer intel·ligible aquesta idea als nombrosos artesans que hi participaven. Un treball tant sustentat en la mútua col·laboració de menestrals de diversos oficis requeria unes directrius ben detallades amb plànols o esquemes on tot quedés especificat, i aquesta era una de les tasques dels pintors imaginers que utilitzaven la seua habilitat en el dibuix per tal de descriure les solucions pensades

prèviament. En aquest cas es feien servir papers de *mostra* –com a la resta de les disciplines i procediments artístics–,⁶⁸ que eren la millor manera d'explicar als altres menestrals com havien d'operar. Malauradament no conservem cap d'aquelles mostres, però segurament es tractés d'esquemes, plànols i figuracions, detalls de maquinària, etc., realitzats amb carbó, tinta o estil de plom o plata sobre paper, i on probablement s'hi van representar les carrosses, disfresses i aparellatges que hi van intervenir a les respectives cavalcades. Queda constància, però, de la seua existència als pagaments fets als pintors.⁶⁹

3.2. Adaptació de carros, construcció de cadafals, estructures escenogràfiques i confecció d'enginys, maquinàries i automatismes

El primer pas per a la construcció de les roques i carrosses que hi participarien a la desfilada, un cop elaborats els respectius dissenys, era aprovisionar-se de carros i carretes que suposarien el xassís mòbil sobre el que es bastia tot l'entramat escenogràfic. Cada entremès podia dur varies carrosses i cadascuna d'elles havia de ser preparada a consciència amb nombrosos processos que implicaven a diversos artesans, començat, lògicament pels fusters, que a més eren els encarregats de preparar cadafals, umbracles i altres estructures urbanes, a banda de bastir les escenografies.

Una figura veritablement assenyalada és la del mecànic, que ja apareix ressenyada així a la documentació. Moltes de les roques comptaven amb automatismes i mecanismes que permetien la mobilitat de determinades parts. La majoria d'aquests ressorts funcionaven per transmissió energètica, mitjançant jocs de politges simples i compostes, com els polispastos, les politges de transmissió per corretges, les combinacions de politges amb rodes dentades i cargols sense fi, o els torns; mecanismes que eren sobradament coneguts en el món naval en l'àmbit de la construcció, en l'àmbit de la maquinària bèl·lica i en els mecanismes industrials com els molins, trapijos, torns, etc., ja

⁶⁷ Els processos canvien molt poc a poc, i fins i tot, la tradició de elaboració tècnica de les roques no ha canviat, essencialment, gairebé fins al dia d'avui, tot i que el mercat dels materials s'ha expandit oferint-nos solucions més durables i en molts casos econòmiques. Aquesta analogia pot veure's també fins i tot a la construcció de falles: no ha sigut sinó en els últims 30 anys quan la lleugeresa dels materials escumosos (poliuretà i polietilè) han anat desplaçant els materials tradicionals.

⁶⁸ Sobre la '*mostra*' en l'àmbit artístic de la Corona d'Aragó i la seva rellevància cal veure MONTERO, Encarna, 2004; BAZZOCCHI, Flavia, 2009, pp. 281-294; MONTERO, 2013 (a), pp. 85-163; MONTERO, 2013(b) pp. 55-76; IBÁÑEZ, Javier, 2014, pp. 305-328.

⁶⁹ '*Primo, pos en compte de data, los quals de manament dels honorables jurats de la ciutat de València doní a-n Vicent Çæra, l dels maestres de la dita obra en paga de diverses treballs per ell sostenguts en imaginar en les invencions de la dita festa e altres treballs extraordinaris ultra los diurnals dessus specificats, vint florins*' (f. 131r.). ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluïsa; COMPANYY, Ximo, 2007, p. 246.

des d'època Andalusí.⁷⁰ Les politges queden documentades a les compres, com també els torns i fins i tot es fabricaren cargols específics. Això propiciaria que hi haguessin carrosses amb elements giratoris, basculants o pivotants. La energia era proporcionada fonamentalment per transmissió des dels eixos de les rodes dels carros, –que podien reforçar-se si calia, tot i augmentat el seu nombre–, així que mentre la carrossa avançava també s'hi mourien els seus automatismes, que aturaven quan aquesta detenia la seua marxa. Els mecanismes es lubricaven amb sèu, del que també n'abundaren les compres. La instal·lació de tots els esmentats maquinaris podia suposar una modificació estructural absoluta dels carros, com també ho podia suposar l'alçament d'elements escenogràfics i ornamentals al sobre d'ells. L'estructura interna de les roques devia ser semblant a la de les embarcacions, amb quadernes perimètriques, a banda dels eixos centrals, que conferien una disposició molt semblant a les estructures de les barques i naus, que permetia repartir el pes de manera homogènia. Aquesta disposició sembla mantenir-se en els exemples que conservem a partir de 1512.⁷¹ Cadascun d'aquests elements lignis es realitzava, com s'ha apuntat amb anterioritat, amb un tipus de fusta diferent, amb fustes dures d'espècies frondoses per a eixos i bastiments estructurals, i altres més fluïxes com les de pi, per a altres elements decoratius.⁷²

3.3. Construcció d'armadures i bastiments

L'estructura més sòlida que servia per sostenir la resta de l'esquelet es feia amb bigues. Tot plegat, la construcció d'armadures i bastiments es feia amb posts, taulons que es serraven per obtenir llistons, que eren clavats amb diversos tipus de claus, clavons i ancoratges per conformar bastiments estables que poguessin suportar una carcassa exterior rígida o semirígida i relativament lleugera, i també el pes de les persones que hi anaven al sobre. La cola, les cordes, les trenyelles i l'algeps hi jugarien un paper fonamental, a banda

de la mencionada ferralla, a l'hora assegurar i re-fermar totes aquelles estructures lignies.

Un detall interessant sobre la construcció de les roques és la utilització de les anomenades '*rodes d'ariscles*'; xapes de fusta primes, d'avellaner o freixe, fàcils de doblegar, que es compraven ja arrodonides als sedassers i que permetien la confecció d'estructures orgàniques i corbes, sobre les quals es dipositaria després el cartó-pedra, el paper amb engrut o els draps engrutats o enguixats que adquirien una aparença pètria, i que donarien segurament pel seu aspecte, nom genèric a aquest tipus de carrosses. Fins i tot s'empraren aquests cercols per a la construcció de la boca de la cova d'una de les roques de l'entrada del rei Martí, aprofitant la seua capacitat de blegar-se,⁷³ i la seua resistència. De fet, a la documentació s'específica en molts casos la utilitat que se'ls hi va donar a aquestes xapes de fusta, '*per a obs de fer les roques*'.

3.4. Elaboració de motlles

Els motlles eren un recurs imprescindible per a la seriació d'elements tridimensionals, i com encara ocorre al món faller, permetien obtenir formes volumètriques primes i lleugeres, en dipositar paper engrutat, o amb guix, en fines capes al seu interior. Els motlles de peces petites i ornamentals solien ser de fusta o bé de guix mateix, reforçats amb estopa i drap. Solien ser motlles senzills, d'una peça, o bé bivalves. Podien fer-se a prenent un objecte existent, o també partint d'un modelat amb fang. La seua poca complexitat no permetia una gran precisió de detalls, que sovint eren reelaborats sobre l'objecte buidat, tot i que també existien els motlles perduts, que sols podien utilitzar-se en una única aplicació, però que permetien un major registre. A la documentació hi ha compres de guix o algeps explícitament per fer motlles. Aquests utensilis constituïen un recurs de taller molt important, ben conegut pels pintors, tal i com ja ho evidencia fins i tot Cennini.⁷⁴ Però, a

⁷⁰ Un petit marc contextual sobre tecnologia i enginyeria mecànica a l'Edat Mitjana hispana són ressenyables els estudis de VERNET, Juan, 1993, pp. 46-50; ZOZAYA, Juan, 1994, pp. 43-60; HILL, Donald, 1994, pp. 22-28; i molt especialment CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo, 2008; i per últim SIERRA, Carlos, 2011, pp. 40-49.

⁷¹ SIMÓN, José Manuel; VIVANCOS, María Victoria; GRAFIÁ, José Vicente, 2010, p. 70.

⁷² Aquest fet també s'ha pogut comprovar en els exemples conservats datats a l'inici del segle XVI, que es custodien en la *Casa Museu de les Roques del Corpus Christi*, a València.

⁷³ '*Ítem, compri tres cercols d'avellaner per a la cova de la rocha, per preu de: ll ss.*' (f. 133v.). ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluïsa; COMPANYY, Ximo, 2007, p. 252.

⁷⁴ El text de Cennini de fet és pràcticament l'únic que esmenta aquests processos escultòrics. L'autor no esmenta en capítols dedicats a aquestes tècniques CENNINI, Cennino, 1988, caps. CXXVII-CXXVIII-CLXXXI-CLXXXIX, pp. 164-165, i 226-235. També hi trobem la recepta d'una pasta per fer motlles al *Segreti per Colori*, més conegut com Manuscrit Bolonyès, recepta 197 (MERRIFIELD, Mary P., 1967, p. 484).

més, s'han documentat casos de motlles conservats relacionats amb la producció de màscares i altres elements festius a l'àmbit valencià.⁷⁵ Els positius podien fer-se amb *paper maixé*, paper engrutat, escaiola reforçada amb draps o estopa, cera, argila, etc., normalment amb la tècnica d'estratificat.⁷⁶ Per evitar l'adhesió del positiu a la matriu podia emprar-se seu o diverses classes d'olis i essències que funcionaven com a lubricant separador i desemmotllant. En assecar-se el contingut del positiu, aquest experimentava una mínima retracció o encongiment que també facilitava la seua extracció del motlle. Les peces obtingudes a partir de motlles podien ser, des de carasses i petits elements, fins a peces d'una major envergadura, grans ornaments, caps de monstres, etc.⁷⁷

3.5. Elaboració de coles

L'elaboració de coles era una de les tasques més comunes en els tallers i obradors de fusters, tapiers, caixers, imaginaires, pintors, etc. Com s'ha dit abans la cola més utilitzada era la de pells, de vedella, conill i de cabrit principalment. Per a elaborar-la es deixaven a remulla pedaços de pergamins i pells de diversos animals en una gran cassola o olla durant tota una nit i després es feia bullir fins que el seu volum disminuïa a la meitat o fins i tot a un terç si es desitjava més forta. Després es tornava a deixar en repòs tota una nit, es trascolava i es distribuïa a safates per treure'n pans o plaques, que una vegada seques podien tornar a hidratar-se recuperant el seu estat líquid i el seu poder adhesiu. Tota aquesta feina era una de les tasques que solia recaure en els ajudants de taller, mossos i oficials. La cola podia adquirir-se ja dessecada o bé, més habitualment es compraven els pergamins o els trosos de pell, que en els dos casos que ens ocupen solia subministrar el pintor Domingo del Port. Aquesta cola orgànica es feia malbé molt de pressa i es descomponia o s'avivava amb fongs i floridures emetent una forta pudor.⁷⁸ Una de les fórmules per allargar la vida útil dels aiguacuits

proteics i evitar la seua ràpida descomposició –independentment de la seua naturalesa– era afegir una mica d'amoníac,⁷⁹ sal que també es documenta a les compres i que, amb quasi tota probabilitat s'utilitzava com a additiu conservant, molt possiblement lligada a la producció d'aquests adhesius. Com s'ha apuntat abans, les coles van tenir usos ben diversos però de màxima rellevància, tant en la producció de pintures, com en l'adhesió d'elements, però on més van intervenir, sens dubte, va ser en l'aparellat inicial dels suports i en la fabricació d'engrutats i gesos.

3.6. Engrutat

L'engrut o cola de farina també respon a formulacions diverses. Hi ha de dos tipus bàsicament, el que sols conté aigua i farina –on el poder adhesiu recau en el midó– i el que, a més, suma l'esmentada cola de pells com a aglutinant principal, que degué ser, amb probabilitat, la variant més utilitzada als obradors valencians, atesa la seua major resistència estructural i perdurabilitat. És possible que l'amoníac també s'utilitzés per desinfectar aquestes pastes. L'engrut en sí mateix es una pasta adhesiva que ha de menester aplicar-se arrebossant elements o formant una conglomerat amb ells.

L'engrutat requereix doncs alguna mena de fibres que eviten el seu despenjat en superfícies de tendència vertical, i al mateix temps es busca que aquest adhesiu confereixi duresa a les esmentades fibres. Pot fer-se amb paper, o també amb tela, tot i que per aquesta és més aconsellable el guix.

3.7. Paper maixé, i cartó-pedra

Lligat de manera directa a l'engrut, i tal vegada perquè també aquest era un element fonamental d'aquesta mateixa tècnica artística, està el que avui es denomina *papier-maché* o paper maixé, que va ser el que amb més freqüència va conformar la pell de les carrosses i roques. A Itàlia la tèc-

⁷⁵ Vegeu el cas dels motlles de màscares castellonenques a ZARAGOZÁ, Arturo, 2017, pp. 79-84.

⁷⁶ Aquesta tècnica, encara utilitzada avui, permet obtenir objectes buits per dins, i no macissos. A diferència del positiu per col·lada, el buidat es fa dipositant una capa fina d'una matèria determinada, amb un gruix que pot oscil·lar entre uns pocs mil·límetres i uns pocs centímetres, evitant així el malbaratament del material i aconseguint-ne una lleugeresa molt major que si l'objecte fos massís. Encara s'utilitza, per exemple, en l'àmbit faller, on els '*ninots*' són elaborats en motlles, a les parets dels quals es diposita el cartó pedra. COLOMINA, Antoni, 2017, p. 110.

⁷⁷ És inevitable establir paral·lelismes amb altres disciplines d'escultura efímera que perduren a la tradició artesanal valenciana: des de la confecció de caps i ornaments per a festes com el Corpus, a la producció artística fallera. Per a tots dos casos els motles encara avui perviuen com a eines fonamentals del procés.

⁷⁸ Cennini recomana fer-la en hivern, quan fa molt de fred, precisament per evitar açò (1988, cap. CIX, pp. 149-150).

⁷⁹ HUERTAS, Manuel, 2010b, p. 19.

nica es coneix com *cartapesta*,⁸⁰ terme que acull tant el paper maixé com l'anomenat cartó pedra. Es tracta d'un procediment que té orígens asiàtics, i que els musulmans de la península ja devien conèixer, donat que la producció de paper era una de les seues especialitats. Atès que es tracta d'un material molt fàcilment degradable, poc estable i associat a artesanies efímeres no s'han conservat gairebé mostres d'aquella època,⁸¹ més enllà dels esmentats casos de les Roques del Corpus Christi valencià que daten ja d'inicis del segle XVI, i on s'hi troben alguns elements fets amb paper encolat o cartó, com ara dimonis i altres decoracions,⁸² tot i que a nivell escultòric conservem la imatge de San Miquel de l'Ajuntament de València⁸³ i la primera imatge de la Verge dels Desamparats.⁸⁴ El fonament del procediment consistia en trossejar fulls de paper i esmicolar-los; a continuació s'ameraven amb l'esmentat engrut i podien modelar-se amb les mans o bé aplicar-se en fines capes dins de motles. Opcionalment també podien amerar-se fulls grans de paper sencers, que després eren deixats caure formant irregularitats i plecs sobre bastidors de fusta, tot i adquirint un aspecte similar al de les formacions rocoses. Quan aquesta mateixa tècnica es combina amb guix o escaiola rep el nom de cartó pedra. El sulfates de calç endureixen la superfície conferint-ne una major resistència

mecànica, afavorint el pintat.⁸⁵ Tot i que no podem saber amb exactitud la formulació concreta de l'engrut,⁸⁶ és molt possible pensar que tot anés recobert per, almenys, una sotil capa d'estuc de guix, que inclús podia anar barrejada amb cola, per segellar qualsevol porositat i atorgar així una major duresa.

3.8. Enguixat

L'enguixat era, en termes artístics, un procediment fonamental, lent, però que garantia resultats bons si es feia a consciència. Era un procés comú sempre que hi havia un acabat pictòric sobre un objecte fusteny: mobles, caixes i retaules, i per descomptat, roques i escenografies. Sabem, pels contractes de l'època que es donaven varies mans de guix gros, i després altres tantes de guix prim, sempre barrejat amb aiguacuit per aportar una major duresa i una menor tendència a esquerdar-se.⁸⁷ El guix, com l'algeps i la farina, es sedassaven per eliminar impureses i grums, i es barrejaven amb l'aiguacuit, conformant un estuc orgànic/inorgànic que preparava la superfície per rebre la capa pictòrica.⁸⁸ S'aplicava sobre un aparellat inicial de cola, i sovint comportava l'endrapat, que era la preparació de la superfície de fusta amb draps de lli, estopa, tires de tela o pergami. Sobre una superfície de paper engrutat o cartó pedra,

⁸⁰ Als territoris del sud d'Itàlia és on es documenta, en segon lloc, aquesta mateixa tècnica, tot i que allí se'n té constància des de la segona meitat del segle XV, arribant a popularitzar-se ja a partir del 1500. Vegeu: ROSSI-RÒISS, Enzo, 1983. És possible que el seu origen en la península itàlica pogués estar en relació amb l'expansionisme de la Corona d'Aragó a partir de les conquestes d'Alfons el Magnànim, com a part de la *koinè* d'influències a la Mediterrània, que ja és matèria d'estudi (vegeu COMPANYY, Ximo, 2009, pp. 15-50). Durant el segle XVII aquest procediment va popularitzar-se a terres italianes, tot i esdevenint un procés auxiliar en escultura. Vegeu, per exemple: LÓPEZ CONDE, Rubén, 2011, pp. 211-226. No obstant a la resta d'Europa aquesta tècnica no va tenir massa acollida (paradoxalment en un inici sembla estar lligada a territoris amb tradició paperera), però finalment va gaudir d'un cert període de moda a França i especialment a Anglaterra cap a mitjans del segle XVIII.

⁸¹ MONTERO, Encarna, 2017, p. 100.

⁸² SIMÓN, José Manuel; VIVANCOS, María Victoria; GRAFIÁ, José Vicente, 2010, p. 70.

⁸³ SARRIÓ, M^a Francisca; JUANES, David; FERAZZA, Livio, 2017, pp. 9-24.

⁸⁴ GARCÍA, Greta; ROMÁN, Rosa María, 2017, pp. 147-160; MONTERO, Encarna, 2017, pp. 99-119.

⁸⁵ A la Corona d'Aragó la tradició de l'ús d'aquesta tècnica resulta obvia: les carrosses i roques de la processó del *Corpus Christi* de València, els caps i estructures de gegants i cabuts aragonesos, les *cucaferes* catalanes, i fins i tot les falles o les fogueres de Sant Joan. Evidentment totes aquestes manifestacions tenen orígens diversos, però el que resulta anàleg a totes elles és la pervivència d'una tècnica artesanal de caire marginal, fonamentada en la tradició i que no ve recollida als manuals de tècniques artístiques.

⁸⁶ Els engrutats de paper amb coles orgàniques i farines constituïen un mos suculent per a les rates, que proliferaven a les drassanes.

⁸⁷ Als contractes de retaules és habitual trobar-se amb el terme 'enguixat', i són molt nombrosos els casos documentals que així ho testimonien, alguns fins i tot especificant guix prim i gros: "(...) *sie tengut de encolar, emplastar, endrapar e enguixar, de bon guix, gros e prim, lo dit retaule (...)*", o "(...) *que los pintores ayan a yngueexar todo el retaulo dos vezes de guix groso, y dos de guix primo muy bien temprado porque salga el oro muy ardient en los camperes (...)*". CALVO MANUEL, Ana María, 2006, pp. 21-22.

⁸⁸ Vegeu, sobre l'enguixat els capítols de CENNINI, Cennino, 1988, pp. 150-159, caps. CX-CXXI. Els receptoris medievals no solen entrar en aquest tipus de preceptes tècnics que s'allunyen de la recepta en sí; és per això que són molt escasses les al·lusions als enguixats en receptoris o tractats anteriors al segle XVI. No obstant, trobem algunes receptes, com ara al *Segreti per Colori*, més conegut com Manuscrit Bolonyès, amb els nombres 206 i 207, per exemple (MERRIFIELD, Mary P., 1967, pp. 488-490). Vegeu també de la mateixa autora, CCLXXXI-CCLXXXII.

l'endrapat es feia innecessari, però degué utilitzar-se sobre altres superfícies de fusta, com taulells d'escenografies i panys de carros, atès que es compren nombroses vegades draps vells '*per obs d'endrapar*'. El moment de l'enguixat era crucial per dissimular desperfectes i millorar les formes. També era durant aquell procés quan es feien els anomenats embotits⁸⁹ en les parts que s'havien de daurar i que duïen una certa decoració en relleu. El procediment acabava raent una mica les formes i anivellant tots el plànols per deixar enllestida la superfície de cara a l'aplicació pictòrica.

3.9. Daurats

Abans, però, de donar color a les formes s'havien d'aplicar els pans metàl·lics de les parts daurades o argentades. L'or i la plata eren part dels fastos dels que feien gala carrosses i ornaments, i a les entrades dels respectius monarques hi van tenir un protagonisme ben palès. Per a l'aplicació dels pans solia preparar-se la superfície amb una capa de bol d'Armènia o '*bolermíni*', al sobre de la qual s'aplicava una '*sisà*' o mordent, generalment a l'aigua, tot i que en ocasions s'hi aplicà també una '*sisà*' d'oli de llinassa amb mini. Hi existiren diverses formulacions d'adhesius per enganxar els pans metàl·lics, que sovint podien incloure altres elements com sucre candi, mel, o alls, com ja s'ha apuntat al corresponent apartat dels materials. El daurat solia comportar, a més, altres procediments d'acabat relacionats amb aquesta tècnica, com són l'esmentat embotit, els granejats, punxonats i repicats, i fins i tot els esgrafiats i colres. Per últim cal esmentar que també s'hi documenten compres de materials auxiliars específics per a aquestes tasques de daurat, com les adquisicions de cotó per als dauradors, que s'enregistren en el cas de l'entrada del rei Ferran. Aquest material era fonamental per tal d'asseure la fulla d'or sobre el substrat adhesiu, i el cotó permetia exercir una lleu pressió, sense fer malbé l'or.

3.10. Pintura

Pel que fa a l'aplicació pictòrica del color cal assenyalar, en primer lloc, que no tenim prou elements a la documentació per establir-ne un mètode homogeneïtzat. Més aviat, una de les grans evidències que aporten els documents de compres

de les entrades dels dos monarques a València és que, per la varietat de materials, pot intuir-se que la diversitat dels procediments pictòrics i la barreja de tots ells degueren ser una constant. I això pot ser deuria fer-se extensible a la pintura de taules i objectes artístics en aquells moments. Si atenem als principals receptaris de l'època –Manuscrit de Bolonya i especialment *Il libro dell'Arte* de Cennini– ja es pot observar que es recomana un tipus de tremp diferent en funció de cada color, i s'adverteix que no tots són vàlids per a totes les tècniques. Fins i tot Thompson, als seus estudis de recerca en les tècniques medievals pictòriques (1936 i 1956) alerta al lector, quan en parla del tremp, de que les barreges entre diversos aglutinants eren comunes.⁹⁰ Així, per exemple, un tremp de clara d'ou, podia contenir rovell per alguns colors, i també podien coexistir tremp de caseïna, de cola i de goma en una mateixa taula. Al sobre, la tècnica pictòrica implicava també l'ús de veladures i colres, que de vegades es feien amb mitjans greixosos o resinosos.⁹¹ En general, si atenem a les diverses compres de materials on s'esmenten els ous, les gomes i l'omnipresent aigüa-cuit, intuïm que el major predomini el van tenir les tècniques pictòriques a l'aigua, de la família dels tremps. Aquests processos permetien un ràpid assecat de la pel·lícula pictòrica, que era avantatjós per poder solucionar de manera expeditiva la abundant comanda d'estructures i complements escenogràfics que calia pintar. Òbviament, la tècnica també tenia les seues limitacions, doncs no permetia la fusió de colors amb facilitat, i podia fer-se malbé amb la humitat. El procés de pintura començaria cobrint amb bases de color els principals volums, i pintant-ne al damunt, llums, ombres i tot tipus de detalls, amb pinzells al sec i fins i tot amb colres o inclús veladures amb olis assecants. La entonació inicial podia recaure en mans d'oficials i aprenents, com tants altres processos ja esmentats, però la consecució d'un cromatisme de qualitat quedava reservada als mestres pintors. Un cop més, la diferència qualitativa depenia dels detalls, i així, amb un mateix volum de base, l'aparença i aspecte final podia variar enormement en funció de la destresa del pintor, raó que feia que aquell treball cobrés un especial protagonisme dins el conjunt d'activitats per a la preparació dels entremesos de les respectives en-

⁸⁹ Allò que en castellà s'anomena '*pastillajes*'.

⁹⁰ THOMPSON, Daniel V., 1936, p. 29 i 1956, p. 43.

⁹¹ Així doncs, per totes aquestes raons, considerem que el més adient quan parlem de tremps en l'Edat Mitjana i el Renaixement és que ens referim a ells com a tècniques mixtes, ja que comportaven l'ús de diversos aglutinants i no existia un patró massa determinat per a l'elecció del vehicle, i les carències d'uns materials eren esmenades mitjançant la utilització d'altres.

trades reials. Una bona factura pictòrica era indispensable, i aquesta quedava, a més, legitimada per l'(ab)ús de l'or i l'argent. L'oli, però, també va ser-ne protagonista indirecte com a material auxiliar. Amb oli es pintaven les estructures que havien de passar un major temps a la intempèrie, atès que la climatologia i les eventuais pluges no causaven tants danys sobre aquest material com ho haguessin fet sobre els tremps. A banda de ser-hi a les llotges, cadafals, grades i altres estructures de l'espectacle, molt possiblement se'l considerés com a matèria principal dels vernissos que s'aplicaven, una vegada que l'acabat cromàtic estava enllestit, sobre les roques i carrosses per aïllar la pintura de la humitat i per atorgar-ne una textura setinada i lluenta que reforçés l'aparença visual d'aquelles efímers fastuositats.

3.11. Fulls tenyits, flors de paper

No podem concloure, però, el tema dels procediments sense fer una menció especial als nombrosos complements que van ser realitzats amb altres tècniques, i entre els que destacaren per la seua abundància les flors de paper. Van comprar-se nombroses vegades fulls tenyits de colors,⁹² i en altres ocasions van tenyir-se⁹³ papers en blanc que després eren retallats i blegats, en una mena d'exercici de papiroflèxia, formant pètals i fulles que s'hi adherien o lligaven sobre esqueixos de fil d'aram.⁹⁴ La confecció de flors de paper assegurava una nota de bucòlic cromatisme a les desfilades, al temps que es convertia en un recurs per tenir flors –tan mateix fossin fictícies– que perduraven sense fer-se malbé. Cal esmentar també altres elements com màscares i carasses, vestuaris fabricats explícitament, de vegades amb pells d'animals i teles, o altres complements (plomes, banyes, i fins i tot una ossamenta per al personatge de la mort de la Roda de les Edats fabricada amb fustes tallades). En general, tal i com s'ha apuntat a l'apartat dels materials, aquests complements proliferaren, i la consecució de cadascun d'ells responia a un procediment ben divers.

4. Conclusions

L'anàlisi de les adquisicions materials confinades a

la documentació al·lusiva a ambdues entrades reials ens aporta una sèrie de dades que, més enllà dels seus valors (econòmic, mercantil, social o terminològic, d'entre altres) ens aproximen a un altre tipus de coneixement formal d'aquestes mostres d'art efímer, tot i permetent un estudi dels materials, procediments concrets i les metodologies de treball utilitzades per al disseny, confecció i consecució de les carrosses i escenografies que formaren part d'aquests fasts. Es tracta, al cap i a la fi, d'una lectura que aporta un nou punt de vista a la investigació d'aquelles entrades, una introspecció que ens parla de la seua realitat material i de seua existència pròpia, i que complementa altre tipus d'estudis que s'han realitzat al llarg dels darrers anys sobre aspectes ben diversos d'aquestes festes cíviques, que formaren part de la cultura mediterrània i que, al cap i a la fi, no disten gaire d'altres manifestacions artístiques efímeres als territoris de la Corona d'Aragó i que encara perduren als nostres dies.

5. Bibliografia

- AL-ABBADI, Hossam Mujtar. *Las Artes del libro en Al-Andalus y el Magreb*. Madrid: Ediciones El Viso, 2005.
- ALDEA HERNÁNDEZ, Ángela. "La procesión Valenciana del Corpus según las representaciones iconográficas de Fray Bernat Juanera". En: CAMPOS, F. J. (dir). *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía: actas del simposium*. Madrid: Ediciones Escorialenses, 2003, pp. 753-776.
- ALEJOS MORÁN, Asunción. "Figuras, símbolos, alegorías y monstruos en el Corpus Valenciano". En: CAMPOS, F. J. (dir). *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía: actas del simposium*. Madrid: Ediciones Escorialenses, 2003, pp. 667-712.
- ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluïsa; COMPANYY, Ximo (eds.). *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna II. Llibre de l'entrada del rei Martí I*. València: Universitat de València, 2007.
- ARMENINI, Gianbattista. *De'veri precetti della pittura*. Ravenna: Francesco Tebaldini, 1587.
- BAZZOCCHI, Flavia. "Un boceto inédito para un retablo de Chiva procedente del Archivo de la Casa Ducal de Medinaceli". En: TERÉS, Maria Rosa (coord.). *Capitula facta et firmata: Inquietuds artístiques en el quatre-cents*. Valls: Cossetània Edicions, 2009, pp. 281-294.
- BOIX, Vicente. *Fiestas Reales. Descripción de la cabalgata y de la procesión del Corpus*. València: Imp. De la Regeneración Tipográfica de Don Ignacio Boix, 1858.
- CALVO MANUEL, Ana María. "Retablos medievales del norte valenciano". En: VV.AA. *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*, Madrid: 2006: <http://ge-iic.com/files/Curso%20retablos%202004/anacalvoRetablosnortevalenciano.pdf>.

⁹² Cennini ja esmenta els fulls de color i els procés per tenyir-los (1988, caps. XVI-XXII, pp. 46-52).

⁹³ Manca encara un treball que abordi en profunditat la relació entre els tintoreres valencians i els pintors. L'ús de laques com la grana i carmini, i d'altres herbes com la reseda, el safrà, l'orxella, l'indi o el pastell està directament vinculat a aquest gremi. Vegeu especialment GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2017, pp. 283-316. THOMPSON, Daniel V., 1956 exposa ja perfectament aquesta relació, però molt esclaridor resulta també el llibre de DIODATO, Sergio, 2012.

⁹⁴ Aquest element també queda consignat a la documentació, i fins i tot s'especifica, en moltes ocasions, que el seu destí era la confecció de flors de paper.

- CÁRCEL ORTÍ, María Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna IV: Llibre de l'entrada de Ferran d'Antequera*. València: Universitat de València, 2013.
- CARRERES ZACARES, Salvador. *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo Reino*. Vives Mora, 1925.
- CENNINI, Cennino. *El libro del arte*. Madrid: Ediciones AKAL, 1988.
- CHAMORRO, Alfredo. "Les relacions entre Barcelona i la monarquia mitjançant les entrades reials". *Pedralbes: revista d'història moderna*, 2009, nº 29, pp. 427-437.
- CLARKE, Mark. *The Art of All Colours: Mediaeval Recipe Books for Painters and Illuminators*. London: Archetype, 2001.
- CLARKE, Mark. *Mediaeval Painters' Materials and Techniques: The Montpellier Liber Diversarum Arcium*. London: Archetype, 2011.
- COMPANY, Ximo. *Paolo de San Leocadio i els inicis del Renaixement a València*. Gandia: CEIC Alfons el Vell, 2006.
- COMPANY, Ximo. "De España a Italia. Artistas hispanos en la 'koiné' mediterránea de los siglos XV y XVI". En: COMPANY, X.; VILALTA M. J.; PUIG, I. (eds.). *El rol de lo hispano en la pintura mediterránea de los siglos XV y XVI*. Lleida: Garsineu Edicions, 2009, pp. 15-50.
- COLOMINA, Antoni. "La tradición del cartón-piedra en la imaginaria festiva valenciana". En: ROMÁN, R. M.; CATALÁN, José Ignacio (coords). *Escultura Ligera*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2017, pp. 109-119.
- CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo. "Un recetario técnico castellano del siglo XV: el manuscrito H490 de la Facultad de Medicina de Montpellier". En *la España medieval*, 2005, vol. 28, pp. 7-48.
- CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo. *Ars mechanicae: ingeniería medieval en España*. Madrid: Gobierno de España, Ministerio de Fomento, 2008.
- CRÍADO VEGA, Teresa. *Tratados y recetarios de técnica industrial en la España medieval. La Corona de Castilla, siglos XV-XVI*. Tesis Doctoral. Universidad de Córdoba, 2013.
- DIODATO, Sergio. *I buoni colori di una volta*. Firenze: Menabò, 2012 (2010).
- DOERNER, Max. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Reverté, 1998.
- FERRER VALLS, Teresa. "La fiesta cívica en la ciudad de Valencia en el siglo XV". En: *Cultura y representación en la edad media: actas del seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx, octubre-noviembre de 1992*. Alacant: Instituto Alicantino Juan Gil-Albert, 1994, pp. 145-169.
- FERRERO, José Luis et al. "Análisis mediante EDXRF de obras de la pintura Gótica y Renacentista Valenciana". En: *Recuperando Nuestro Patrimonio II*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2002, pp. 286-293.
- GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. *La jerarquía de la mesa: los sistemas alimentarios en la Valencia bajomedieval*. Valencia: Centre d'Estudis d'Història Local, 1993.
- GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. "El poder visible: demanda y funciones del arte en la corte de Alfonso el Magnánimo". *Ars Longa: cuadernos de arte*, 1996, nº 7, pp. 33-47.
- GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. "El precio de la belleza. Mercado y cotización de los retablos pictóricos en la Corona de Aragón (siglos XIV y XV)". En: DENJEAN, C. *Sources sérielles et prix au Moyen âge: travaux offerts à Maurice Berthe*. Toulouse: CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, 2009, pp. 253-290.
- GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. *La taula del senyor duc. Alimentació, gastronomia i etiqueta a la cort dels ducs reials de Gandia*. Gandia: CEIC Alfons el Vell, 2010.
- GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. "Los colores del textil. Los tintes y el teñido de los paños en la valencia medieval". Guido Castelnuovo, y Sandrine Victor (eds.) *L'Histoire à la source : acter, compter, enregistrer (Catalogne, Savoie, Italie, XII e -XV e siècle) Mélanges offerts à Christian Guilleré*, Volume 1, 2017, pp. 283-316.
- GARCÍA, Greta; ROMÁN, Rosa María. "La imagen original de la Virgen de los Desamparados de la Real Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia. Una escultura de papelón. Investigación y restauración". En: ROMÁN, R. M.; CATALÁN, J. I. (coord.). *Escultura Ligera*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2017, pp. 147-160.
- GÓMEZ-FERRER, Mercedes. "Aportaciones sobre el pintor valenciano Bartomeu Baró (Doc. 1451-1481)". *Ars Longa: cuadernos de Arte*, 2009, nº 18, pp. 81-89.
- GONZÁLEZ-MARTÍNEZ, Enriqueta. *Tratado del Dorado, plateado y su policromía. Tecnología, Conservación y Restauración*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2014 (1997).
- HILL Donald. R. "Ingeniería mecánica del Islam medieval". En: GARCÍA, N. (ed.). *Historia de la técnica*. Barcelona: Prensa Científica, 1994, pp. 22-28.
- HUERTAS, Manuel. *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas I: Soportes, materiales y útiles empleados en la pintura de caballete*. Barcelona: Ediciones AKAL, 2010(a).
- HUERTAS, Manuel. *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas II*. Barcelona: Ediciones AKAL, 2010(b).
- IBÁÑEZ, Javier. "Entre 'muestras' y 'trazas'. Instrumento, funciones y evolución de la representación gráfica en el medio artístico hispano entre los siglos XV y XVI. Una aproximación desde la realidad aragonesa". En: ALONSO, B. (coord.). *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercambios, Sevilla-Santander*. Santander: Universidad de Cantabria / Universidad de Sevilla, 2014, pp. 305-328.
- IZQUIERDO, Teresa. "La corporación de carpinteros de Valencia: consolidación y construcción de su identidad corporativa", En: *Incipit 2. Workshop de Estudos Medievais da Universidade do Porto*, Poto: Universidade do Porto, 2012, pp. 105-116.
- KIRBY, Jo; NASH, Susie; CANNON, Joanna (eds.). *Trade in Artists' Materials: Markets and Commerce in Europe to 1700*. London: Archetype, 2010.
- KIRBY, Jo; VAN BOMMEL, Maarten; VERHECKEN, André. *Natural colorants for dying and lake pigments: practical recipes and their historical sources*. Archetype, 2014.
- KOVÁCS, Lenke. "La ciutat com a escenari: les entrades reials i la festa urbana". *Barcelona quaderns d'història*, 2003, n. 9, pp. 71-82.
- KROUSTALLIS, Stefanos. "Binding media in medieval manuscript illumination: a source research colour in medieval written sources". *Revista de História da Arte: medieval colours. Between beauty and meaning*, vol. 1, 2011(a), pp. 112-125.
- KROUSTALLIS, Stefanos. "Quomodo decoretur pictura librorum: materiales y técnicas de la iluminación medieval". *Anuario de estudios medievales*, nº 41, 2011(b), pp. 775-802.
- LADERO, Miguel Angel. "La fiesta en la Europa mediterránea medieval". *Cuadernos del CEMYR*, 1994, nº 2, pp. 11-52.

- LOBATO, María Luisa. "Cronología de loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto". *Criticón*, 1989, vol. 46, pp. 125-134.
- LÓPEZ CONDE, Rubén. "A propósito del Crucificado de Bernini en El Escorial: el Crucifijo de Cartapesta del cardenal Sforza Pallavicino". *Archivo Español de Arte*, 2011, vol. 84, n° 335, pp. 211-226.
- MASSIP, Francesc. "Imagen y espectáculo del poder real en la entronización de los Trastámara (1414)". En: VV.AA. *El poder real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI)*. Actas del XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Zaragoza: Gobierno de Aragón, T. I. vol. 3, 1996, pp. 371-386.
- MASSIP, Francesc. *La monarquía en escena. Teatro, fiesta y espectáculo del poder en los reinos ibéricos: de Jaime el Conquistador al príncipe Carlos de Gante*. Madrid: Consejería de las Artes, col. Música y Teatro Medieval, núm. 7, 2003.
- MASSIP, Francesc. "L'entrada valenciana dels primers Trastàmars". *Locus amoenus*, 2013-2014, n. 12, pp. 55-65.
- MATTEINI, Mauro; MOLES, Arcangelo. *La química en la restauración: los materiales del arte pictórico*. Editorial Nerea, 2001.
- MAYER, Ralph. *Materiales y técnicas del arte*. Madrid: Ediciones AKAL, 1993.
- MERRIFIELD, Mary P. *Medieval and Renaissance treatises on the arts of painting: original texts with English translations*. London: Dover Publications, 1967.
- MIRÓ BALDRICH, Ramon. "Els entremesos del Corpus a Cervera". *Miscel·lània Cerveria*, 1985, núm. 3, pp. 73-96.
- MIQUEL, Matilde. *Retablos, prestigio y dinero: Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2008.
- MOLINA, Joan. "La participació dels pintors en les cerimònies i espectacles quatrecentistes de Barcelona i Girona". En: *Formes teatrals de la tradició medieval, Actes del VII Col·loqui de la Societat Internacional Pour l'Étude du Théâtre Médiéval*. Barcelona: Institut del Teatre, 1992, pp. 173-180.
- MONTERO, Encarna. "El sentido y el uso de la 'Mostra' en los oficios artísticos. Valencia, 1390-1450". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 2004, n° 94, pp. 221-254.
- MONTERO, Encarna. *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos, Valencia, 1370, 1450* (Tesis Doctoral). València: Universitat de València, 2013(a).
- MONTERO, Encarna. "El cuaderno de dibujos de los Uffizi: Un ejemplo, tal vez, de la transmisión del conocimiento artístico en Valencia en torno a 1400". *Ars Longa*, 2013(b), n° 22, pp. 55-76.
- MONTERO, Encarna. *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos, Valencia, 1370, 1450*. València: Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, 2015.
- MONTERO, Encarna. "Noticias sobre la escultura en papel en Valencia y la Corona de Aragón durante la Baja Edad Media". En: ROMÁ, Rosa M^a; CATALÁN, José Ignacio (coords.). *Escultura Lígera*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2017, pp. 99-108.
- NARBONA, Rafael. "Las fiestas reales en Valencia entre la Edad Media y la Edad Moderna (siglos XIV-XVII)". *Pedralbes: revista d'història moderna*, 1993, n° 13, pp. 463-472.
- NARBONA, Rafael. "Apreciaciones históricas e historiográficas en torno a la fiesta del Corpus Christi de Valencia". *Revista d'història medieval*, 1999, n° 10, pp. 371-382.
- NARBONA, Rafael. *Memorias de la ciudad. Ceremonias, creencias y costumbres en la historia de Valencia*. Valencia, Ajuntament de València, 2003.
- RAUFAST, Miguel. "'E vingueren los officis e confraries ab llurs entremeses e balls'. Una aproximación al estamento artesanal en la Barcelona bajomedieval, a partir del estudio de las ceremonias de entrada real". *Anuario de Estudios Medievales*, 2006, vol. 36, n. 2, pp. 651-686.
- RAUFAST, Miguel. "¿Un mismo ceremonial para dos dinastías? Las entradas reales de Martín el Humano (1397) y Fernando I (1412) en Barcelona". En *la España medieval*, 2007, vol. 30, pp. 91-130.
- RINALDI, Simona, et al. *La fabbrica dei colori. Pigmenti e coloranti nella pittura e nella tintoria*. Roma: Il Baggio, 1986.
- ROSSI-RÖISS, Enzo. *Cartapesta e cartapestai*. Macerata: Libera Università Europea, 1983.
- SANCHIS SIVERA, José. *Pintores Medievales en Valencia*. Valencia: L'Avenç, 1914.
- SARRIÓ, M^a Francisca; JUANES, David; FERAZZA, Livio. "La imagen de San Miguel Arcángel del Ayuntamiento de Valencia. Análisis del sistema constructivo mediante el estudio con tomografía computarizada (TC)". En: ROMÁ, R. M.; CATALÁN, J.I. (coords.). *Escultura Lígera*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2017, pp. 9-24.
- SIERRA, Carlos. "Mecánica andalusí: otra faz de nuestra historia secreta". *Revista Universidad de Antioquía*, 2011, n° 306, pp. 40-49.
- SIMÓN, José Manuel; VIVANCOS, María Victoria; GRAFIÁ, José Vicente. "Estudio de las alteraciones y posterior intervención de restauración del carro triunfal 'Roca Diablera'". *Arché*, 2010, n° 4-5, pp. 69-72.
- TALAMANTES PIQUER, María del Carmen. *La Roca València: estudio preliminar de la policromía y su limpieza*. (Trabajo de fin de máster). Universitat Politècnica de València, 2012.
- THOMPSON, Daniel V. *The materials and techniques of medieval painting (Dover Art Instruction)*. Dover Publications, 1956.
- THOMPSON, Daniel V. *The practise of tempera painting*. Yale: University Press, 1936.
- VENTURA, Agustí. "Orígens del paper a Xàtiva". En: *La impremta valenciana: [Exposició]*. València: Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 1990, pp. 123-142.
- TOSATTI, Silvia Bianca. *Il manoscritto veneziano: un manuale di pittura e altre arti-miniatura, incisione, vetri, vetrate e ceramiche-di medicina, farmacopea e alchimia del Quattrocento*. Milano: CARMAS, 1991.
- TOSATTI, Silvia Bianca. *Trattati medievali di tecniche artistiche*. Milano: Jaca Book, 2007.
- VERNET, Juan. "Ingeniería mecánica del Islam Occidental". *Investigación y Ciencia*, 1993, n.º 201, pp. 46-50.
- VIDAL FRANQUET, Jacobo. *El pintor de la ciutat, Tortosa, segles XIV-XV*. Tortosa: Cossetània, 2011, pp. 12-22.
- ZARAGOZÁ, Arturo. "Los moldes de máscaras para disfraces procedentes del Palacio del Marqués de Villorres de San Mateo (Castellón)". En: ROMÁN, Rosa M^a; CATALÁN, José Ignacio (coords.). *Escultura Lígera*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2017, pp. 79-84.
- ZOZAYA, Juan. "Construcción naval e ingeniería portuaria en el mundo antiguo y medieval". En: *Puertos españoles en la historia*. Madrid: Centro de estudios históricos de obras públicas y urbanismo, 1994, pp. 43-60.

“D E GLORIOSA RECORDACIÓ”. LA IMATGE MITIFICADA DE JAUME I A LA VALÈNCIA BAIXMEDIEVAL

FRANCESC GRANELL SALES

Universitat de València
francescgrsa@gmail.com

Resumen: El presente artículo tiene como objetivo principal de análisis la imagen de Jaume I el Conquistador en Valencia durante los siglos bajomedievales. Pretende distinguir entre su configuración durante el reinado del monarca y la reformulación que se hizo de ésta en los siglos XIV y XV. En efecto, fue una reformulación que alcanzó una dimensión mítica y que se puede advenir a partir del estudio de las propias representaciones artísticas del monarca que fueron producto de unas pragmáticas intenciones de las oligarquías urbanas y las instituciones regias.

Palabras clave: Imagen regia / Arte de la Baja Edad Media / Memoria visual / Imagen del poder / Reino de Valencia.

Abstract: The main objective of this paper is an analysis of the image of James I the Conqueror in Valencia during the Late Middle Ages. Its aim is to distinguish between its evolution during the reign of the monarch and its transformation in the 14th and 15th centuries. Indeed, it was a transformation which acquired mythical proportions and which can be demonstrated through the study of its artistic representations that were the result of pragmatic intentions of the urban oligarchies and royal institutions.

Key words: Royal image / Late Medieval Art / Visual memory / Image of power / Kingdom of Valencia.

El nou d'octubre de l'any 1238 Jaume I entrava a València després d'haver pactat la capitulació de la ciutat amb el noble governador Zayyan ibn Mardanix, fet que suposava l'ocupació definitiva per part de les tropes catalano-aragoneses. Abans d'aquell dia, malgrat viure a la seua tenda del campament assentat extramurs, el rei ja havia accedit regularment a la ciutat. Per tant, aquella del nou d'octubre fou una entrada triomfal, on el seguici de súbdits que acompanyaven el Conqueridor desfilaren des de l'enclavament del campament fins a la mesquita de la ciutat, aleshores ben condicionada i disposada perquè se celebraren les cerimònies de consagració. Una exhibició que certificava tan gran èxit estratègic sols podria reforçar la imatge del sobirà com a cap militar cristià, el qual, anys després, va arribar a ser instat per dos papes, Innocenci IV i Climent IV, perquè emprenguera una croada a Terra Santa. Llavors,

conquerida València –Mallorca ja era cristiana des de feia gairebé nou anys–, Jaume I es va creure *“lo mellor rey del món, e aquell qui tant ha feyt”*, i continuava acomplint així el gran propòsit vital que tenia assignat com a criatura de Déu, *“ho ha tot a restaurar e a defendre aquest mal [el dels sarraïns] que no venga en Espanya”*.¹

Així doncs, el punt de partença del present estudi és l'entrada triomfal que el va reafirmar com un cabdill de la cristiandat. Força intrínsecs a la concepció del Conqueridor van ser aquests valors militars que el rei va ratificar a la conquesta de Múrcia i a cada sufocació de les rebel·lions dels musulmans valencians. Uns valors que revalidava als espectacles d'origen cavalleresc, com els que es van celebrar per l'arribada d'Alfons X de Castella a la ciutat de València.² És a partir d'ací, des dels temps del regnat bel·licós del mateix monarca,

* Fecha de recepció: 15 de enero de 2017 / Fecha de aceptación: 28 de junio de 2017.

¹ JAUME I, CXXIX i CCCLXXXIX, pp. 217 i 363. La conquesta de València merescu el qualificatiu de croada com ja va argumentar Burns, tot adduint el testimoni d'Innocenci III. BURNS, Robert I., 1982, pp. 27-49.

² Jaume I va arreplegar al rei castellà i la seua muller Violant d'Aragó, filla del Conqueridor, a Bunyol i entraren tots junts a València, on se celebraren aquests espectacles cavallerescos, jocs i danses organitzats per les confraries d'oficis. MASSIP, Francesc, 2012, p. 604. L'esdeveniment es narra al *Llibre dels feits*, JAUME I, DI, p. 420.



Fig. 1. Segell major, 1241, Arxiu Nacional de París, J. 589, nº 3.

des d'on va començar a forjar-se la imatge del rei en Jaume I a la València baixmedieval. Un període on la seua representació visual i ideal es pot intuir principalment i parcial a través d'una atenció envers el vessant pietós religiós, materialitzat sobretot en la fundació de convents, monestirs i santuaris promoguts per iniciativa règia, i d'una anàlisi de les imatges monetàries i sigil·lars del rei que ens han pervingut. Tanmateix, els recursos que configuraren la imatge del Conqueridor continuen estant vigents rere la mort d'aquest. Jaume I va passar a la història tot esdevenint el seu un capítol eminent al regne de València, i la visualitat artística se'n féu ressò.³ És per això que un segon apartat de l'article estarà dedicat a dilucidar determinats usos de la imatge d'aquest rei mític, tot i que amb una delimitació: l'abast temporal no sobrepassarà el que la historiografia ha considerat la Baixa Edat Mitjana a la Corona d'Aragó.

Gestació i projecció. Un rei conqueridor i colonitzador cristià

Els segells i les monedes foren els objectes contenedors d'una imatge pública de la sobirania de

Jaume I. Els primers, empremtats o lligats,⁴ conferien autenticitat a un document alhora que promocionaven dos vessants de la imatge d'un monarca mitjançant els tipus iconogràfics –fixats ja per llurs antecessors– del justicier entronitzat a l'anvers i del guerrer eqüestre al revers. L'evolució de la figuració a les empremtes sigil·lars ha permès estipular a Sagarra una divisió per períodes:⁵ una primera fase que abraça des dels primers anys del regnat del monarca –el segell més antic data de l'any 1218–⁶ fins a la conquesta de Mallorca, vers 1230; una segona que pren com a punt final l'any de la conquesta de València, 1238; i la darrera fase que s'allarga fins a la fi del regnat, a l'any 1276. Escau subratllar les variacions en la representació que s'introdüïren després de la conquesta de València i que ressalten una major magnificència respecte de les empremtes anteriors: l'amplària del respatller augmenta i es decora disposant franges entrecruades diagonalment i quatre pinacles embolats flanquejant els angles del tron reial [fig. 1]. Dels atributs iconogràfics s'ha destacat el canvi del ceptre que portava el pare del rei en Jaume, Pere el Gran –enlluernat pels segells de l'emperador Frederic II, l'*stupor mundi*–, per l'espasa, així com la presència d'una estrella davant el rostre del tipus eqüestre del revers. Argumenta la professora Serrano que el canvi del ceptre per l'espasa es deu al caràcter bèl·lic del regnat del Conqueridor i que l'estrella, si s'ha d'escatir com a símbol, representa la Mare de Déu.⁷ Jaume I donaria el vistiplau a una figuració concreta del segell i el cap de l'escrivania –un dels funcionaris integrats a la cancelleria-escrivania, una entitat itinerant de la monarquia– s'encarregava de l'apocosi i conservació del mateix.⁸

³ Una aproximació minuciosa a la representació figurativa dels reis de la Corona ha estat realitzada per SERRANO COLL, Marta, 2005. Dita tesi ha estat editada. SERRANO COLL, Marta, 2015. De la mateixa autora és la publicació centrada en la iconografia de Jaume I (SERRANO COLL, Marta, 2008). El professor Serra Desfilis, a qui des d'aquesta cita agraïm la tutela que ens ha proporcionat durant l'enllestiment d'aquest article, va elaborar un capítol dintre el llibre *Visiones de la monarquía hispánica* que atestava el pas de la imatge de Jaume I al mite en l'art de la Corona d'Aragó durant els darrers segles medievals. SERRA DESFILIS, Amadeo, 2007.

⁴ L'índex i la descripció dels segells de Jaume I de l'arxiu de la Catedral de València es pot trobar a TORRE, Antonio de la, 1915. Els segells del monarca conservats a altres indrets dels territoris de l'antiga Corona d'Aragó van ser compendiats per SAGARRA I DE SÍSCAR, Ferran de, 1916-1932, vol. I, pp. 107-114.

⁵ Malgrat haver-se'n publicat catàlegs posteriors, la divisió per períodes que fa Sagarra no ha perdut vigència. El compendi de Menéndez Pidal, encara que recull un nombre reduït de segells del Conqueridor, en menciona dos que no estan descrits per Sagarra. MENÉNDEZ PIDAL, Juan, 1921, pp. 61-80. Un altre catàleg posterior, de la secció de sigil·lografia de l'arxiu Històric Nacional, dona compte dels ja publicats alhora que amplia el repertori de segells jaumins. GUGLIERI NAVARRO, Araceli, 1974, pp. 262-294.

⁶ Nogensmenys, s'emeteren des que el rei convocà Corts quan estava a càrrec dels templers al castell de Montsó. "Que en nom de nós e ab sagell novell que-ns faren fer, que manassen cort a Lleyda". JAUME I, XI, p. 115.

⁷ SERRANO COLL, Marta, 2009, p. 299; SERRANO COLL, Marta, 2015, pp. 68, 71 i 74.

⁸ TRENCHS, José; ARAGÓ, Antonio María, 1983, vol. I, pp. 19-20. El rei atestava constantment afirmacions com aquesta: "Et nos predictus rex promittimus [...] et sigilli nostri munimine roborabimus". Citat a SAGARRA I DE SÍSCAR, Ferran de, 1916, vol. I, p. 12.

Si bé les empremtes sigil·logràfiques no adquiriren una particularitat territorial i la seua visualització es restringia als destinataris de certes missives règies, les figuracions de les monedes variaven segons l'estat en què s'encunyaven i qualsevol vassall podia parar atenció a allò que s'hi havia gravat. Fins l'any 1246, i inclús després, al regne de València circulaven i s'usaven diverses monedes cristianes –jaquesos, melgoresos, torressos, monedes de Gènova i de Marsella– i àrabs –morabatins, maçmodins o besants–. Aleshores es va decidir elaborar una nova emissió, una emissió particular per al territori conquerit,⁹ l'encunyació exclusiva de la qual fou concedida a l'argenter del rei, Garcia Arnau.¹⁰ Aquesta havia d'acomplir el propòsit de reforma cristiana condemnatòria dels antics sistemes dels infidels, estipulat a un dels privilegis concedits a la ciutat i al regne. Així, la moneda valenciana presenta a l'anvers l'arquetípic perfil del rei coronat i al revers la flor sota el símbol de la creu salutífera, figuració ben especificada a dita prerrogativa, car representava la imatge pública i oficial de l'Estat.¹¹ Certament, no aconseguim escatir el significat últim d'aquests signes representats perquè, a diferència d'alguns dels seus contemporanis, com l'emperador Frederic II, qui propalava declaracions solemnes,¹² Jaume I a penes es pronuncià quant a les figuracions i llegendes de les seues monedes,¹³ contenidores d'aquests paràmetres visuals sota els quals s'havia d'ordenar la vida econòmica d'aqueixa població heterogènia on els cristians representaven un percentatge menor respecte a la totalitat d'habitants del regne.

Amb el mateix esperit colonitzador cristià, l'Església també va jugar un paper cabdal en la uniformitat i la cohesió de la societat repobladora. Jaume I va consolidar-la constituint la diòcesi valen-

ciana com a independent, tot i que hi van haver aspiracions perquè s'unira a la diòcesi toledana. Així les coses, el monarca va afalagar l'esfera eclesiàstica mitjançant la fundació d'edificis religiosos i la cessió de terres, privilegis i béns litúrgics. I és que el clergat difonia la paraula de Déu, però també podia esdevenir un fort aliat per al poder monàrquic en un context en què el dret canònic i romà renaixia de manera concurrent a les conquestes cristianes.¹⁴ D'aquesta manera, Jaume I s'associava amb l'àmbit diví i, de retop, feia palesa la seua imatge de la pietat religiosa.

Els edificis religiosos refermaren el domini cristià des dels orígens del regne. La voluntat de Jaume I no concordava amb el rastre arquitectònic que restava del passat musulmà, per més que les mesquites valencianes s'usaren com esglésies per part dels primers colons –a pesar que el rei declarara l'any 1274 que els temples del regne de València es trobaven en obres "*modum ecclesiarum more christiano constructarum*". Tanmateix, no s'ha de descartar el control del rei en Jaume durant l'alçament d'aquestes construccions, moltes de les quals van ser supervisades per clergues o prelats de confiança, com Andreu d'Albalat, el qual fou bisbe de València.¹⁵ El monestir del Puig de Santa Maria fou una fundació reial per a l'Orde de la Mercè, aixecada al mateix enclavament del santuari que custodiava l'escultura marmòria de la Mare de Déu. Sobre aquesta imatge es va dir que fou descoberta per sant Pere Nolasc, fundador de l'orde dels mercedaris, després que les tropes jaumines vinceran els musulmans a la decisiva batalla del Puig de l'any 1237. També fou vinculada a Jaume I la pintura de caire bizantí de la Verge, ja que es creia que fou donada pel monarca a la seu de València, la qual va presidir durant un temps

⁹ MATEU I LLOPIS, Felipe, 1929, pp. 6-12; CRUSAFONT I SABATER, Miquel, 1982, pp. 216-217; CRUSAFONT I SABATER, Miquel, 1996, p. 91. La Taula de Canvis s'establí a València durant quaranta dies des que es comunicà la nova emissió amb motiu de bescanviar les monedes que circulaven per moneda valenciana amb el seu respectiu valor.

¹⁰ Encara que a l'any següent de la seua concessió Jaume I venia l'encuny de la moneda valenciana a Guillem Austeroc durant un any. HUICI MIRANDA, Ambrosio; CABANES PECOURT, M^a de los Desamparados, 1976, vol. II, docs. 482 i 490, pp. 294 i 300.

¹¹ "*In statum debitum iuxta Christianorum morem in melius reformare, ut abjectis vetustatibus et moribus perfidorum*". Al mateix privilegi XXIII recollit a l'*Aureum Opus* es troba la descripció. ALANYÀ, Lluís. *Aureum opus regalium privilegiorum civitatis et regni Valentie*, XXIII, f. 9v-10r (reproducció facsímil de l'edició de l'any 1515. València: Ajuntament de València, 1999).

¹² Com la pronunciada durant l'acte oficial produït arran de l'encuny dels augustals: "*Ut ipsa nova moneta forma nostri memoriam nominis et nostre maiestatis nominis, imaginem eis iugiter representet*". Citat a MADDALO, Silvia, 2008-2009, p. 462.

¹³ Si exceptuem la del privilegi, només hem trobat una menció a un document, el qual versa sobre l'anul·lació de la nova moneda encunyada a Jaca. CABANES PECOURT, M^a de los Desamparados, 2009, doc. 8, pp. 33-36.

¹⁴ El Conqueridor n'era conscient, prova d'això són les tuteles que va exercir en la producció de codis romanitzats, els enviaments de juristes arreu dels territoris perquè completaren la seua feina i les celebracions perquè certs graduats de Bolonya tornaren als seus reialmes. BURNS, Robert I., 1981, pp. 57-58.

¹⁵ Per a les imatges i els espais arquitectònics creats durant el regnat de Jaume I vegeu SERRA DESFILIS, Amadeo, 2012. La notícia documental de l'expressió del rei està citada a la pàgina 675.

l'antiga mesquita aljama.¹⁶ I és que la presència d'imatges marianes durant les conquestes cristianes peninsulars del segle XIII fou cabdal a l'hora de colonitzar el nou territori, ja que hi havia un buit d'auxiliadors divins en aquelles zones.¹⁷ A més, les troballes d'aquestes imatges coincideixen amb la devoció del rei per la Verge. La Mare de Déu el va guiar i ajudar al llarg de les campanyes militars escomeses a Mallorca, València i Múrcia, durant les quals les tropes escridassaven sovint: "*Santa Maria!*"; i el monarca li corresponia tot consagrant les catedrals d'aquelles ciutats sota la seua advocació.¹⁸

Les fundacions d'espais religiosos, les troballes d'icones i la relació amb els sants ratificaven les gestes de Jaume I, alhora que justificaven la permanència de la religió vertadera. Com al monestir del Puig de Santa Maria, el santuari de Sant Vicent Màrtir es va construir en un indret on la presència cristiana havia romàs intacta. En aquest cas, s'aixecà a les portes de la ciutat de València, al raval, on el temps encara no havia destruït el santuari paleocristià del sant martiritzat per l'emperador Dioclecian. Un gest que es feia ressò dels orígens remots del cristianisme a una terra llavors acabada de conquerir que s'unia al fet de dipositar el penó de la conquesta allà mateix, després d'haver-se hissat a la torre d'Alí Bufat com a senyal d'acatament del poder del rei d'Aragó, el 1238.¹⁹ Es va constituir com el priorat de Sant Vicent de la Roqueta quan al santuari s'afegiren les ereccions del monestir i l'hospital, dotat amb privilegis i donacions per part de la monarquia.²⁰

Un altre tipus d'ofrena ben diferent fou l'abadia de Benifassà. Es va fundar l'any 1233, però les obres del monestir van emprendre un ritme actiu tretze anys més tard, perquè fou aleshores quan l'Església va imposar a Jaume I l'erecció de dita fàbrica, si volia quedar absolt del pecat d'haver tallat la llengua al bisbe de Girona, Berenguer de Castellbisbal.

Efectivament, el conjunt de fundacions religioses contribuïdores a la imatge pública de la pietat del rei²¹ trobaven la seua oposició ferma en certes decisions i accions del Conqueridor. Mai volgué ser coronat pel Papa, si l'acte suposava la infeudació de la Corona d'Aragó a la Santa Seu, ni tampoc pretengué dur una vida matrimonial límpida, aliena als divorcis i al concubinat. A una existència pecaminosa no van mancar, per tant, les censures i amenaces per part del papat: Climent IV (1265-1268) va retraure-li la relació incestuosa amb Berenguera Alonso, dient-li que, mentre visquera en el pecat, cap croada podia tenir èxit; i Gregori X (1272-1276) va avisar-lo, àdhuc, amb l'interdicte i l'excomunió.²²

De manera que una cosa eren els fets que el rei va atestar perquè es recordaren i una altra si realment fou un fidel exemplar, qualitat que sí es va reconèixer a dos monarques contemporanis del Conqueridor, Ferran III de Castella i Lluís IX de França. L'investigador medievalista Cingolani ha qüestionat la pietat privada de Jaume I, un monarca a qui li importava la fe, si s'adverava amb les obres que hom feia en vida, atès que en veritat són aquestes les que caracteritzen els elegits per Déu.²³ No obstant això, el rei Jaume no va

¹⁶ BLAYA ESTRADA, Nuria, 2000, pp. 27 i 233. Al capdavant, eren imatges que feien vàlida l'ocupació territorial perquè argumentaven la intercessió divina i justificaven la presència cristiana de bell antuvi. Una anàlisi més minuciosa de la qüestió a MOLINA I FIGUERAS, Joan, 2014.

¹⁷ PEREDA, Felipe, 2007, p. 340.

¹⁸ Jaume I ambicionà modificar el paisatge de les conquestes reials mitjançant la construcció d'edificis sota el nom de la Verge, però, a diferència de la catedral de València que començà a construir-se a la dècada dels quaranta del segle XIII, la de Mallorca va mantenir una aparença més de mesquita que no d'edifici gòtic, almenys fins ben entrat el tres-cents. No obstant això, la consagració a la Verge suposava un ritus que creava un nou espai cristià *per se*, tot fent supèrflua, a efectes espirituals, l'estructura islàmica de la construcció. REMENSNYDER, Amy, 2014, p. 42.

¹⁹ D'açò en dóna compte l'historiador i exegeta Pere Antoni Beuter: "*Haviendo el rey edificado la yglesia do el cuerpo de san Vicente Mártir estuviera escondido y sepultado, que estava fuera de los muros de la ciudad, la mandó colgar en la bóveda de encima el altar mayor, do estuvo casi trescientos años*". BEUTER, Pere Antoni, 1995, p. 215.

²⁰ SERRA DESFILIS, Amadeo; SORIANO GONZALVO, Francisco J., 1993. A la portada nord del santuari, l'accés principal al temple per a qui vingués de la ciutat, es va esculpir el martiri del sant. Una representació que recordava als repobladors que el destí els retornava allò que els havien arrabassat il·legítimament. BENITO GOERLICH, Daniel, 2006, p. 383.

²¹ Encara que no reforça aquest tipus d'imatge pública, la possible construcció de la capella al complex palatí del Real Vell vers l'any 1271 obeeiria a una ordre del rei mateix. La hipòtesi es desenvolupa a ZARAGOZÀ CATALÁN, Arturo; IBORRA BER-NAD, Federico, 2008, pp. 149-153.

²² NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 1996, pp. 300-301.

²³ "*Fe sens obres morta és*". JAUME I, I, p. 107. "El rei segurament va tenir respecte per les coses santes, però d'una manera potser 'paganejant', com deia Burns, o popular i supersticiosa, ja que semblen ser, tot sovint, com uns amulets, o representen uns moments d'uns rituals no tan importants en si mateixos, sinó com a instruments per aconseguir els seus objectius militars i polítics". CINGOLANI, Stefano Maria, 2010, p. 13.

descuidar l'entramat que ho evidenciaria. L'aixovar litúrgic que romania a la capella reial l'any 1258 era profús, tot i que la Corona patia dificultats econòmiques.²⁴ A més, a València en concret, es va estendre la creença que Jaume I escoltava missa a la capella del cementeri de l'església de Sant Joan de l'Hospital.²⁵

Cap al final de la seua vida, Jaume I el Conqueridor va certificar què havia fet mitjançant la redacció d'una crònica, el *Llibre dels feits*. No en tenia prou amb el fet de constituir la Corona d'Aragó com un imperi mediterrani amb pretensions d'expansió cap a les illes i regions de l'est, ni tampoc amb les constants redaccions de codicils, testaments i instruccions que deixava perquè es governara convenientment. Les gestes s'havien de reportar, i la paraula escrita era la millor ferramenta per enarborar-les i, alhora, ocultar aquelles accions que no devien ocupar un lloc en la memòria de les generacions futures. El monarca es proclamava davant la col·lectivitat –“aquells qui volran oír” es repeteix al llarg del *Llibre dels feits*– i projectava reminiscències mítiques perquè els fets ja ho eren per si mateixos. Així, la posteritat artística no desatendrà el rei en Jaume, ans tot el contrari.

La posteritat. El record en imatges

El record reverencial pel rei en Jaume degué existir entre els repobladors valencians de les acaballes del segle XIII, la darrera generació que va poder conèixer de primera mà els temps del regnat del Conqueridor. Però l'estatura mítica del monarca a la ciutat del Túria es va assolir quan el van identificar com l'integrador dels regnes nous en la unió dinàstica de la Corona i com el veritable instaurador del cristianisme a València,²⁶ cosa que es farà palesa a partir del tres-cents, tot coincidint

amb la naixent consciència nacional dels habitants del regne.²⁷ Llavors, el mite de Jaume I va quallar en una memòria col·lectiva alimentada per representacions visuals, textos, paraules i sensacions.²⁸ Entenem, doncs, que la mitificació del Conqueridor va abraçar diferents maneres de percebre'l; i és per això que d'ara endavant la representació artística del rei en Jaume es tracta junt a altres tipus d'imatges que nodriren els ulls d'aquella societat valenciana.

Tant la monarquia com el patriciat urbà i el clero estigueren implicats en aquest procés commemoratiu de Jaume I, els objectius del qual no foren aliens a cap habitant de la ciutat.²⁹ Com a mostra, el cronista –i també jurat de València entre els anys 1328-1331–, Ramon Muntaner, qui a la seua crònica es recrea a l'hora de contar el naixement llegendari de Jaume I, va gaudir de la potestat d'instar a les institucions municipals perquè celebraren el centenari de la conquesta de València.³⁰ El suggeriment de Muntaner es farà realitat aquell 1338, quan s'organitzà, amb motiu d'apacar la idea divina i fomentar la solidaritat espiritual, una processó general –on cada estament social fou partícip– que partia de la catedral i aplegava al convent de Sant Vicent Màrtir. Es commemorava la conquesta per Jaume I, però, abans que açò, la incorporació de la ciutat a la cristiandat. La festivitat adquirí volada a mesura que les connotacions religioses, polítiques i cíviques palesen una major preponderància del cerimonial als darrers segles medievals.³¹ A més a més, cal subratllar que el propi Muntaner esmentava Jaume I com el “sant rei”, una nomenclatura venerable que, com a aposició explicativa, seguia al nom, semblant a les que s'usaren llavors en altres cròniques i en el llenguatge administratiu: “de gloriosa recordació”, “de santa memòria”.

²⁴ Una creu de plata i una de vidre, set calzes, quatre taules i una estàtua, una caixa de relíquies, diversos llibres, vestidures sacres i altres objectes. Citat a ESPAÑOL, Francesca, 2000, p. 270.

²⁵ BÉRCHÉZ, Joaquín, 2008, p. 123. Al contingut textual hi va participar també la professora Mercedes Gómez-Ferrer, qui cita a Esclapés: “[...] por tradición se conserva que el mismo rei don Jaime oía misa en esta capillita, que por ser tan reducida pudiese hacer en pocos días antes de que hubiera otras”. ESCLAPÉS, Pascual, 1738, p. 113.

²⁶ BELENGUER, Ernest, 2009, pp. 37-41.

²⁷ FERRANDO, Antoni, 1980; més recentment BAYDAL, Vicent, 2016.

²⁸ A la Baixa Edat Mitjana es creia que les imatges es percebién mitjançant una impressió rebuda als ulls que s'assimilava per les diferents cavitats cranials. Però allò que més ens interessa de la perceptivitat baixmedieval és que les representacions visuals, textos, paraules o sensacions es processaven d'un mateix mode al cervell humà i, per extensió, totes caminaven cap a la memòria, tot emmagatzemant-se sota una mateixa forma. CARRUTHERS, Mary, 1990, p. 78; CAMILLE, Michael, 2005, p. 23; MONTERO TORTAJADA, Encarna, 2005-2006, pp. 48-49 i 56.

²⁹ Vegeu el capítol d'Agustín Rubio sota el títol “Jaume I, pater patriae”, RUBIO VELA, Agustín, 2012, pp. 105-123.

³⁰ RAMON MUNTANER, XXVIII, p. 84. El naixement fou precedit per una anunciació que l'autor compara amb la que l'àngel sant Gabriel va fer a la Verge Maria. RIQUER, Martí de, 2000, pp. 58-67.

³¹ NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 1997, pp. 21-34.



Fig. 2. *Liber privilegiorum*, ca. 1380. Arxiu Municipal d'Alzira, cods. esp. 0.0/3, f. 1r.

El rei Pere IV el Cerimoniós (1336-1387) no va pas indiferent respecte de la recuperació de la memòria de Jaume I.³² A la ciutat del Túria, en concret, demanà als jurats de València que s'establira l'aniversari del dia de la seua mort, el qual s'efectuà l'any 1372.³³ Pere IV –II de València– el concebia com l'heroi de la dinastia, com un monarca mític que va accomplir unes gestes dignes d'ésser comentades a les cròniques vinculades al seu cercle més pròxim, on la narració èpica inclou

la intervenció de sants i poders sobrenaturals i, a més, on s'associa la figura de Jaume I a la reialesa de l'Antic Testament.³⁴

Una associació glorificadora de la dinastia que és ben present a la representació del rei en Jaume del *Liber privilegiorum* que hui en dia es conserva a l'Arxiu Municipal d'Alzira (Cods. Esp. 0.0/3) [fig. 2].³⁵ Un còdex legislatiu de luxe, amb les característiques d'un llibre de registre documental, és aquest un compendi dels privilegis atorgats al regne de València des de Jaume I fins a Pere IV, el text del qual fou enllestit al voltant de l'any 1380.³⁶ Atribuïdes a l'entorn dels Crespi, conté sis inicials figurades que corresponen amb la successió dels sis reis suara esmentada.³⁷ El rei en Jaume apareix al primer foli assegut, tocant l'arpa, al costat de la qual hi són dues insígnies reials, el bàcul coronat per la flor de lis i el pom imperial. És l'única miniatura que mostra una iconografia que l'emfatitza: la del rei David músic, un tipus iconogràfic que no concorda *sensu stricto* amb els passatges bíblics, però que gaudi d'una tradició figurativa a l'encapçalament dels salms de llibres miniats medievals.³⁸ La dimensió miticobíblica de Jaume I es va engegar des que ell va observar, a la fi de la seua vida, que, gràcies a la providència divina, el seu regnat havia durat més de seixanta anys: res semblant es coneixia des dels períodes de govern dels monarques veterotestamentaris

³² Sol·licità específicament el jurament del Conqueridor per a la seua coronació. RUBIÓ I LLUCH, Antoni (ed.), 2000, vol. I, doc. 222 i 252, pp. 216 i 242. També el Cerimoniós dirigí les obres de renovació de les tombes reials de Poblet per soterrar-se al costat del "sant rei". La documentació de l'avenç de les obres a Poblet la va compendiar MARÈS DEULOVOL, Federico, 1952; i va raonar i sintetitzar BRACONS I CLAPÉS, Josep, 1989. Per al programa escultòric estudiat des de l'òptica de la memòria visual del llinatge MOLINA I FIGUERAS, Joan, 2013, pp. 232-241. Per últim, proclamà que llegia el *Llibre dels feits* –els principals manuscrits del qual s'elaboraren per ordre del Cerimoniós mateix– abans d'anar a dormir, PERE EL CERIMONIÓS, III, 193, p. 1087.

³³ RUBIÓ I LLUCH, Antoni (ed.), 2000, vol. I, doc. 252, p. 242. "[...] que farets cascan any I solemne aniversari per ànima del senyor rei en Jacme qui pres València [...] car lo dia que-l dit rei morí és lo XXVII, dia del present mes, e axí ho trobarets en lo libre de les cròniques que nós donam a la seu de València".

³⁴ SERRA DESFILIS, Amadeo, 2007, pp. 335 i 337.

³⁵ CORTÉS, Josepa, 2001, pp. 18 i 21.

³⁶ Hem optat per aquesta denominació, car la d'*Aureum Opus* es va definir posteriorment per prendre com a referència la designació que s'acoblà a l'edició que en va fer dels privilegis Lluís Alanyà l'any 1515, la qual realçava la importància de la compilació i del seu contingut, cosa pròpia de la tradició medieval que adjudicava qualificatius als llibres de gran importància jurídica per diferenciar-los de la documentació administrativa ordinària. CORTÉS, Josepa, 2001, p. 16, cita 32. Quant a la datació, s'ha establert una cronologia posterior a l'any 1391 fonamentant-se en una nota que hi ha al calendari del llibre de privilegis, en concret, al mes de juliol: "Aquest dia de digmenge l'any de la Nativitat de Nostre Senyor MCCCLXXXI fon esvaïda la juheria de València". No obstant això, el tipus de lletra d'aquesta nota és cronològicament posterior a la de tot el text de la primera part del compendi legislatiu. En conseqüència, mantenim la datació a l'entorn de l'any 1380 proposada per la professora Cortés.

³⁷ Per a l'anàlisi estilística i iconogràfica de totes sis vegeu VILLALBA DÁVALOS, Amparo, 1964, pp. 47-49; RAMÓN MARQUÉS, 2007, pp. 46-50; BARRIENTOS LIMA, Marisol, 2009.

³⁸ Es podrien citar nombrosos exemples perquè no són pocs els començaments de saltiris miniats que representen a David músic. Ací, però, fem menció d'un dels adscrits a l'àmbit regi i d'una cronologia no massa posterior al llibre de privilegis d'Alzira per exposar visualment l'associació d'ambdues dinasties reials, la veterotestamentària i la del casal d'Aragó, el Breviari de Martí l'Humà (BNF, Ms. Rothschild, 2529, f. 18r). PLANAS BADENAS, Josefina, 2009, pp. 61-63. El tipus iconogràfic de David músic durant l'Edat Mitjana ha estat estudiat per GARCÍA, Francisco de Asís, 2012.

David i Salomó.³⁹ Tanmateix, és evident que era una identificació ben vigent durant els temps en què s'enllestí aquest compendi legislatiu de luxe.⁴⁰ I és que, a diferència de la inicial miniada del foli 1r dels *Furs de la ciutat e regne de València* compilats per Boronat Pera (1329), la figuració del *Liber Privilegiorum* d'Alzira relaciona Jaume I amb David perquè el Conqueridor fou el primer rei que agracià els habitants del regne de València, atorgant-los dites concessions legislatives, de la mateixa manera que el rei d'Israel i Judà composà els salms per a la pregària divina.

Dits privilegis participaven de l'original voluntat regia per configurar un regne autònom, i és per això que a aquests s'atindran les institucions municipals que regiran el Cap i Casal durant l'època foral, amb l'objectiu de fer-se'n ressò d'aquestes garanties de primàcia respecte del regne i d'autonomia respecte de la resta d'estats confederats de la Corona d'Aragó.⁴¹ Així, a l'any 1461 els jurats envien una carta a Joan II en què manifesten l'exclusivitat dels furs valencians com a llei única i universal del regne i consideren inacceptable la intromissió del justícia d'Aragó en els afers interns d'aquell. Tanmateix, a l'any 1418 ja es va fer palesa un altre tipus de reivindicació preeminent per part dels jurats de la capital. En aquest cas, es dirigeixen a Alfons el Magnànim per manifestar la seua disconformitat amb què es creara un episcopat a Xàtiva, tot esmentant que la institució de la seu de València, "*singular dignitat en la vostra senyoria*", fou dotada pel "*molt alt senyor rey en Jacme, de santa memòria*".⁴² Pocs anys haurien transcorregut abans de l'expedició d'aquesta lletra missiva, quan es va confeccionar, per ordre del bisbe Hug de Llupià i Bages (1398-1427), el *Liber*



Fig. 3. *Liber Instrumentorum*, Domingo Adzuara, ca. 1403-1414. Arxiu de la Catedral de València, ms. 162, f. 1r. Agraïm a la Dra. Núria Ramón la cessió d'aquesta imatge.

Instrumentorum (ACV, Ms. 162), un còdex il·luminat que recull els privilegis que Jaume I va concedir a l'Església valenciana.⁴³ Al frontispici del manuscrit hi trobem l'única vinyeta miniada [fig. 3]. Mostra un grup de tonsurats pertanyents a l'estament eclesiàstic encapçalats pel rei en Jaume i pel propi Hug de Llupià i Bages, ambdós agenollats en senyal d'oració envers la Verge entronitzada amb el Nen. En aquesta imatge de la pietat religiosa es retreu, doncs, la devoció mariana de Jaume I, tot refermant el compromís de dotació de l'Església de València, el qual havia de ser respectat per llur successors.⁴⁴ La del frontispici del *Liber instrumentorum* és una imatge que, segons Sanchis Sivera, no seria molt diferent respecte a l'escena original que es reproduïa a una part de l'altar major de la seu. Allà es trobaven la icona de la Verge de la Seu –desapareguda durant la Guerra Civil, però que va presidir l'altar des dels segles

³⁹ "[...] e en qual manera nostre Senyor nos havia fet regnar al seu servici, pus de LX anys, més que no era en memòria ne trobava hom que n'agun rey, de David o Salomó a ençà, hagués tant regnat". JAUME I, DLXII, p. 446. Una declaració que s'ha relacionat directament amb la representació mateixa de Jaume I al llibre de privilegis d'Alzira fonamentant-se en què el rei morí a dita població, tot pronunciant aquestes paraules. SERRANO COLL, Marta, 2008, pp. 237-239. No obstant això, no sabem si el Conqueridor morí a Alzira, a València, o de camí cap a aquesta. A més, l'encàrrec del còdex pogué estar fet pels jurats d'aquella vila reial, o no, cosa advertida per RAMÓN MARQUÉS, Nuria, 2007, pp. 50-51.

⁴⁰ "E així com la bondat del Creador dellurà David de la mà de Saül, rei dels filisteus, e de la mà d'Absalon, e del poble qui s'era llevat contra ell, així la misericòrdia del Senyor ha dellurats nós e nostres regnes de la mà de tots nostres enemics". PERE EL CERIMONIÓS, Pròleg, p. 1004.

⁴¹ Jaume I va tenir ben present la idea d'aspirar al monopoli de la justícia envers l'imperi senyorial de la noblesa dels seus estats, projecte que es va manifestar vers l'any 1250 quan se celebraren corts a les ciutats dels tres regnes peninsulars on es va acordar la compilació d'uns furs aragonesos, la reforma del *Costum* valencià i la reorganització i reunió dels *Usatges* com a legislació general del Principat. GUINOT RODRÍGUEZ, Enric, 2007, p. 159.

⁴² Arxiu Municipal de València, LM-23, ff. 289v-290r; Arxiu Municipal de València, LM-14, ff. 19r-v. Transcrits a RUBIO VELA, Agustín, 1998, pp. 116 i 119-120.

⁴³ L'edició crítica ha estat a cura de LACUESTA CONTRERAS, Alicia Elena, 2013. La datació del còdex deuria situar-se entre els anys 1403 i 1414, PLANAS BADENAS, Josefina, 1992, pp. 121-122.

⁴⁴ MELERO, María Luisa, 2000, p. 424. L'origen de la imatge de la Mare de Déu asseguda al sol és la de la Verge de la Humilitat –mode visual més proper al fidel i símbol de l'Església–, representació introduïda al regne de València per pintors catalans, RAMÓN MARQUÉS, Nuria, 2007, pp. 63-64.

medievals– i el mig relleu del rei en Jaume i la reina Violant d'Hongria.⁴⁵ Igualment, és adient mencionar en aquest sentit que a l'any 1416 el cavaller Joan de Pertusa va donar les armes de Jaume I –l'escut, els esperons i el fre del cavall– perquè foren penjades al mateix altar major. I és que la Seu, com a institució, no va oblidar el rei que va atorgar-los els drets jurisdiccionals;⁴⁶ i com a l'edifici religiós solemniat que era va servir com un espai integrador d'arts i d'objectes contenidors d'una intencionalitat visual potent que retreien a la memòria la figura mítica d'un monarca que, com proclama la inscripció del mig relleu, havia de ser exemple per a altres reis.⁴⁷

Si al segle XIV va sobresortir una consciència nacional dels valencians, al XV aquesta va accentuar-se i la flama del record no va cessar de revifar. Jaume I era el *pater patriae* i, com a tal, el rei legitimador per a la nova dinastia dels Trastàmara als territoris conquerits per ell. Aquest fou el raonament que va fonamentar part de la política propagandística d'Alfons el Magnànim (1416-1458) al regne de València, on les elits urbanes cooperaren amb el mateix monarca l'any 1428 per solemnitzar la festa del Nou d'Octubre⁴⁸ i també per contractar l'il·luminador Lleonard Crespí perquè il·luminara l'any 1425 un còdex de grans dimensions que versava sobre les cròniques del rei en Jaume.⁴⁹ De fet, va ser aquest artífex qui es va encarregar d'il·luminar el salteri i llibre d'hores del Magnànim, un manuscrit de luxe encarregat originàriament pel confessor del rei, el cardenal Joan de Casanova, però

que acabà d'enllestir-se per ordre del propi monarca entre els anys 1437 i 1443. Del salteri i llibre d'hores interessa la miniatura a mitja pàgina del foli 78r [fig. 4] que mostra un exèrcit musulmà fugint perquè un altre exèrcit, aquest cristià, amb banderes del rei d'Aragó i de sant Jordi, l'està atacant. D'entre tots els genets es destaca el cavaller amb corona que els dirigeix, el rei Alfons. L'esquema compositiu dissenyat era conegut a la ciutat del Túria. Ja s'havia emprat a la taula que narra la batalla del Puig del retaule del Centenar de la Ploma [fig. 5],⁵⁰ alhora que el d'aquesta va inspirar la de l'espiga del retaule de sant Jordi conservat al Museu Municipal de Xèrica.⁵¹ L'arranjador de la composició de la miniatura del foli 78r ben probablement que n'era conscient de la manipulació que ofería quan els personatges principals de sant Jordi i de Jaume I serien substituïts per Alfons V, qui se sentiria complagut a l'hora d'observar-se en qualitat de *miles christi* venent els musulmans, com de bell antuvi ho féu el Conqueridor.⁵²

El retaule del Centenar de la Ploma va ser un encàrrec d'aquesta milícia urbana i de la confraria adjunta, i així, el fet d'incloure la gesta de la batalla del Puig com una de les taules centrals reforçava el vincle amb la monarquia llavors governant. Jaume I esdevenia un dels lligams primordials d'aquesta vinculació, perquè l'escena és gairebé fidel al capítol trenta-cinc de la *Crònica de sant Joan de la Penya*, un passatge on no es narra la participació directa del Conqueridor, car ell s'absentà i deixà a Bernat Guillem d'Entença i Guillem d'A-

⁴⁵ SERRA DESFILIS, 2014, p. 291. Els versos llatins inscrits a dita icona recordaven per qui havia sigut donada alhora que reclamaven la contemplació per part dels fidels: "*Obtulit huic urbi post barbara colle subacta. Hanc Primam Sacrae Virginis effigiem rex super insignis Regumque norma Jacobus. Mente reverenti propice quisquis ades*". Cfr. TEIXIDOR, Josep, 1895, vol. I, pp. 220-221; SANCHIS SIVERA, José, 1909, pp. 162 i 251.

⁴⁶ De fet, de les gestes del monarca inclús se'n feren compte des del bisbat d'Hug de Fenollet (1348-1356) quan el mateix bisbe va regalar "*Lo libre del rey en Jacme [...] on es conta la conquesta*". Citat a RUBIO VELA, Agustín, 2012, p. 107.

⁴⁷ Les catedrals, com a escenaris impressionants, intervenien en la visió de les imatges allí exposades perquè ajudaven a fixar millor el seu record en la ment dels espectadors. RECHT, Roland, 1999, pp. 290-307.

⁴⁸ "*No era colent, e per tanta e tan singular gràcia seria digna cosa que fos colta e solemnitzada*". Arxiu Municipal de València, *Manuale de consells*, A-29, f. 30-30v. Citat a NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 1997, pp. 30-31.

⁴⁹ RAMÓN MARQUÉS, Nuria, 2005, pp. 184-185 i 308-311.

⁵⁰ VILLALBA DÁVALOS, Amparo, 1964, pp. 109-114.

⁵¹ Una representació visual que els espectadors de l'època deurién conèixer perquè, per contra, no s'entendria que s'elegira un instant concret de la narració, en lloc d'ordenar-los com un relat continu, SERRA DESFILIS, Amadeo, 2002, p. 26. L'anàlisi de cadascuna de les taules permet establir reminiscències estilístiques i formals que van més enllà del context de la Confederació, MIQUEL JUAN, Matilde, 2011, especialment pp. 206-209; Al retaule de Sant Jordi conservat a l'Ajuntament de Xèrica van dedicar-li un monogràfic BLACKMAN, Christabel; FERRE PUERTO, Josep A., 2001. Sobre el gòtic internacional i el seu desenvolupament a València vegeu DUBREUIL, Marcel, 1987; MIQUEL JUAN, Matilde, 2003; COMPANYY, Ximo, 2006, pp. 407-428; MIQUEL JUAN, Matilde, 2008, pp. 23-28.

⁵² Per a l'estudi de la il·lustració del còdex que subratlla la tutela de Joan de Casanova, eclesiàstic d'un notori *cursus honorum* que optava al papat, remet a tot l'article de la professora Español. Aquesta miniatura que mostra el Magnànim en qualitat de *miles christi* junt a l'oració escrita del foli mateix que versa sobre la restauració d'Israel concorda amb la voluntat del monarca per emprendre la croada contra el turc. ESPAÑOL, Francesca, 2002-2003, pp. 108-109.



Fig. 4. *Salteri-Llibre d'Hores d'Alfons el Magnànim*, Leonard Crespí, ca. 1437-1442. British Library, Londres, ms. 28962, f. 78r.



Fig. 5. Taula de la batalla del Puig del retaule del Centenar de la Ploma, at. Marçal de Saxònia, primer quart del s. XV. Victoria and Albert Museum, Londres.

guiló a càrrec de la guarnició.⁵³ D'aquesta manera, la imatge s'allunya del relat estrictament històric per afegir elements llegendaris. Sota la mirada de la Mare de Déu entronitzada a la taula superior, es representa un dels moments d'aquella batalla durant el qual els dos personatges capdavanters de l'exèrcit cristià es troben immersos en accions d'una sorprenent violència: el rei, tot exhibint els colors de la bandera règia amb el seu abillament i el de la gualdrapa del cavall que munta, clava la llança al valí Zayyan ibn Mardanix, alhora que sant Jordi, vestit amb hàbit blanc, amb la creu

roja i un tocat amb la ploma de garsa dels membres de la milícia del Centenar de la Ploma, assassina un enemic; just al darrere d'ambdós, Guillem d'Aguiló i altres cavallers cristians conformen la segona línia de batalla d'un exèrcit que arremet brutalment contra les hosts musulmanes. L'aparició i l'ajuda del sant guerrier per combatre els infidels, la vida i martiri del qual està contada a les setze taules dels carrers laterals, feia patent que l'hagiografia figurativa justificava el sentiment hostil envers la població musulmana,⁵⁴ al mateix temps que mitificava el rei conqueridor del reg-

⁵³ "No encara ajudaven a sos vassalls can per ell se combatien ab sarraïns, [...] e fossen en un munt qui ara és apellat Santa Maria del Puig, e tota la morisma vengués contra ells en la batalla qui entre ells fo gran, los aparec sant Jordi ab molts cavallers del paradís qui els ajudà a vençre". PERE EL CERIMONIÓS, XXXV, pp. 123-124. L'absència del rei en Jaume: "E, nós estan en Oscha, vench-nos missatge l cavaller qui era natural d'Oscha e havia nom Guillem de Sales. E vench per manament de don Bernat Guillem d'Entença e de don Berenguer d'Entença e de tota la companya que nós havíem lexada al Puig". JAUME I, CLXXIII, p. 270. La identificació de les fonts literàries de tots els episodis narrats al retaule del Centenar de la Ploma –principalment, però no total, la *Llegenda Daurada*, el *Llibre dels fets*, la crònica de Bernat Desclot i la de Pere el Cerimoniós– és complexa atès que no segueixen un ordre narratiu coherent sinó que s'atorga preeminència al dramatisme compositiu, KAUFFMANN, 1970, pp. 65, 90-9. José i Pitarch suggereix que les taules de sant Jordi clavat a la taula i la del suplici de la terra s'han de relacionar amb les històries que contava sant Vicent Ferrer sobre el sant guerrier. JOSÉ I PITARCH, Antoni, 1985, sense paginar.

⁵⁴ Joan Molina ha constatat que cicles pictòrics catalans de l'època baixmedieval arrebeguen, alhora que difonen, llegendes hagiogràfiques locals, les quals han estat redefinides per ésser adequades als esquemes temporals i espacials propis dels espectadors de l'època, tot formant part, així, de la memòria col·lectiva. MOLINA I FIGUERAS, Joan, 1997, pp. 22-24. La devoció i consideració de sant Jordi com un sant combatent de musulmans degué estar ben vigent a València al llarg dels dos darrers terços del segle XIV. L'any 1343 s'establí la festa de sant Jordi "per tal que aquell sia ajudador ab lo nostre Senyor Déus Jesu Christ e que, per mèrit de la sua sancta passió, do victòria a chrestians contra los enemichs de la sancta fe catòlica". Almenys des de 1353 degué existir l'orde de sant Jordi a la ciutat del Túria; al 1371 es crearia la confraria advocada al mateix sant; i cinc anys després es va consagrar una església al seu nom. SEVILLANO COLOM, Francisco, 1966, pp. 18-19, 56 i 59-60. Una de les estacions de la processó que es feia el dia de la festa de la conquesta era la capella de sant Jordi on s'exhibien llurs relíquies.

ne, la figura essencial de la dinastia del casal, i tot davant les mirades d'una societat urbana sotmesa a aquesta èpica glorificadora i dramàtica de la realitat.⁵⁵

Si bé a la taula de la batalla del Puig la cimera, els esperons, el mos i el fre del cavall del rei en Jaume són uns dels mitjans que el distingeixen inequívocament per representar objectes que els vassalls reconeixien com a reials, els aspectes *jaumins* del retrat d'una de les quatre taules conservades al MNAC no són tan clarividents. De més a més quan aquesta identificació s'ha fonamentat en la descripció física que fa Desclot del rei en Jaume, a la qual no cal atorgar-li veracitat taxativa.⁵⁶ Totes quatre s'han relacionat amb l'època del tres de setembre de l'any 1427 que certifica que Gonçal Peris Sarrià, Joan Moreno i Jaume Mateu cobraren 1.072 sous i 6 diners per quinze imatges dels reis d'Aragó com un dels treballs que es realitzaren durant la decoració de la sostrada de la Sala de la Ciutat.⁵⁷ Corresponga o no a les taules del MNAC, el contingut del document evidencia la conclusió d'una sèrie dinàstica conformada per quinze taules d'un format grandiloqüent, destinades a un

espai on es debatien les qüestions del govern municipal,⁵⁸ una aposta del patriciat urbà per fer-se'n ressò de la memòria règia amb l'objectiu de complaure a Alfons el Magnànim⁵⁹ en un moment en què l'intervencionisme regi a València es deu als interessos particulars de l'oligarquia municipal que buscava reproduir-se en les magistratures. Per tant, l'encàrrec d'aquesta galeria retrospectiva dels reis de la Corona d'Aragó atengué a les intencions d'un grup elitista concret –quasi amb tota probabilitat el dels Palomar– que aspirava al control del poder executiu.⁶⁰

A un àmbit també restringit, a la seu de la confraria de Sant Jaume –la primera creada i una de les més prestigioses al regne de València– s'exposaren imatges de Jaume I. Hi ha notícia de tres retrats que possiblement es mostraren a distints enclavaments de la casa dels confreres: a la sala principal, a l'entrada de la mateixa i a la capella de Sant Jaume. Segons Sanchis Sivera, el primer va ser encarregat a Joan Reixac l'any 1470 i s'estipulava que fóra pintat segons el segon, el qual figura a la part superior de l'entrada a la casa confraternal. El tercer es va encomanar a Antoni Caba-

I és que el culte a sant Jordi arrelà a la València medieval com un motiu de propaganda filomonàrquica que s'exterioritzava en les festes de sentiment cívic, tot refermant el sentit de comunitat nacional respecte del regne i la dinastia, NARBONA, Rafael, 1996, pp. 315-318. Quant a la sacralitat dels monarques de la Corona d'Aragó sustentada en la veneració a sants i relíquies, és aquest un aspecte treballat per TORRA, Alberto, 1993.

⁵⁵ SOBRÉ, Josep Miquel, 1978. En efecte, el programa iconogràfic del retaule va substituir l'aproximació històrica per la llegendària i va traspassar els llindars àulics per habitar entre els de la ciutat. SERRA DESFILIS, Amadeo, 2002, pp. 26-27. Una aproximació als programes iconogràfics que potenciaven la imatge de la monarquia catalano-aragonesa es fa a GARCIA MARSILLA, Juan Vicente, 2000. Sant Jordi va dotar Jaume I d'un caràcter oficial i d'un contingut polític inequívoc a falta de remetre's a qualsevol dels antecessors de la dinastia del casal d'Aragó, car no s'havia canonitzat a cap. Així doncs, els relats de les batalles de Mallorca, el Puig i Alzira atesten l'aparició de sant Jordi per vèncer els musulmans. SAYRACH, Narcís, 1996, pp. 53-55.

⁵⁶ Ha hagut un generable consens entre els especialistes en afirmar que aquesta semblança del rei en Jaume pareix inspirada en la semblança de Carlemany feta per Eginhard a la *Vita Caroli Magni*. BRUGUERA, Jordi; FERRER MALLOL, Maria Teresa, 2008, p. 68, cita 140. Hom ha identificat, fins i tot, les possibles fonts de cada frase d'aquest retrat. CINGOLANI, Stefano Maria, 2006, pp. 183-185.

⁵⁷ <<http://www.museunacional.cat/es/colleccio/jaume-i-el-conquistador/jaume-mateu/009774-000>> (2-XII-2016). El document està transcrit a ALIAGA, Joan, 1996, pp. 192-193. La longitud de les quinze taules, en total, és de 195 pams, és a dir, 294 cm per cadascuna, mesura que no concorda amb la de les taules del MNAC. El professor Aliaga conjectura si aquestes imatges foren de cos sencer. ALIAGA, Joan, 1996, pp. 91-94 i 99-100. Els fragments conservats de les inscripcions evidencien que potser estiguen incompletes a causa de l'incendi que va sofrir la Sala de la Ciutat l'any 1585. SERRA DESFILIS, Amadeo, 1994, pp. 114-116. Altres hipòtesis solucionen aquestes incoherències, com per exemple que el número de taules estipulat al document és erroni, les quals s'addueixen a IBORRA BERNAD, Federico, 2013, pp. 356-357.

⁵⁸ Els programes dinàstics en àmbits profans van esdevenir una pràctica comú a l'Europa medieval, cas del palau de la Cité de París, de l'Ajuntament de Colònia, de la sala del Gran Consiglio del palau ducal de Venècia, del palau municipal de Bruges i, per descomptat, del Saló del Tinell del palau reial major de Barcelona. MOLINA I FIGUERAS, Joan, 2013, pp. 221 i ss.

⁵⁹ SERRA DESFILIS, Amadeo, 2007, p. 347.

⁶⁰ En aquest cas, doncs, l'intervencionisme no s'ha d'entendre com una mesura d'autoritarisme monàrquic, sinó com una requesta per part de certes faccions de poder que optaven al control del govern municipal i sol·licitaven a la monarquia que imposara una relació de candidats per a les eleccions de jurats i justícies. Així, la primera relació de candidats del regnat del Magnànim –ceda reial– s'ha datat en 1424; la segona en 1427, any en què ix beneficiada la facció dels Palomar, encapçalada per l'advocat de la ciutat, Gabriel de Palomar. Vegeu el capítol "La facció de poder dels Palomar" d'una tesi inèdita, encara en desenvolupament, que he pogut consultar gràcies a l'amable beneplàcit de l'autora, Sandra Bernabeu.

nes l'any 1507, tot esdevenint una de les escenes d'un cicle narratiu que se sufragaria amb 100 lliures i que incloïa la Transfiguració, les requestes divines de les mares de sant Jaume i de sant Joan, el trasllat del cos difunt de sant Jaume, la Visitació, sant Joaquim, santa Anna i la Verge.⁶¹ Esdevindrien, doncs, objectes artístics commemoratius d'una figura mítica, atès que els membres de la confraria argumentaven, fins i tot, la fundació de l'entitat mateixa per part del Conqueridor, una qüestió que manca de fonament documental però que s'adquiria sovint, com es fa al llibre capitular –"[...] *senyor rey en Jacme, de gloriosa recordació, patró e fundador de la dita sancta confraria*"– o a la llegenda de la pintura que degué estar a la capella de l'església i que transcriu al castellà el marquès de Cruïlles: "*Verdadero retrato del invictísimo rey Don Jaime. [...] el mismo monarca instituyó y fundó la loable real Cofradía de Nuestro Señor Jesucristo, de la Virgen Santísima y del glorioso apóstol Santiago el Mayor*".⁶² Com dèiem, cap testimoni escrit certifica que el rei fóra el fundador. Tanmateix, no resulta agosarat afirmar que els confreres ho volien recordar d'aquesta manera perquè el nexa amb Jaume I era motiu d'orgull: l'advocació de l'associació religiosa es deu a l'apòstol sant Jaume el Major, però també al rei en Jaume, a qui els confreres, bisbes de la Seu i fidels difunts dedicaven una missa de rèquiem per la seua ànima cada 12 de març.⁶³

L'últim punt del nostre estudi ha de posar-lo el recull de privilegis de l'*Aureum Opus* compilats per Lluís Alanyà i publicats l'any 1515 a l'impremta de Diego de Gumiel, al qual es va afegir com una narració introductòria el relat de la conquesta de València⁶⁴ precedit per una il·lustració de Jaume I a cavall [fig. 6]. El rei porta armadura, capa, espa-

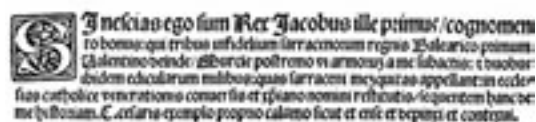


Fig. 6. *Aureum Opus*, Lluís Alanyà, 1515. Biblioteca Valenciana, fons antic, sign. XVI/598.

sa –atribut del Conqueridor per excel·lència⁶⁵ i elm amb la cimera del drac alat –un emblema dinàstic instituit pel Cerimoniós però atribuït, per una tradició visual i escrita, a Jaume I.⁶⁶ Estira les regnes d'un cavall ben guarnit amb una decoració iconogràfica poc casual, un querubí al mandil i un altre a l'adorn que descansa sobre el maluc, dos tipus concrets d'àngels que exalcen el genet com un personatge celestial.⁶⁷ L'animal s'aixeca sobre les potes del darrere i s'encara tot just al davant d'una muntanya sobre la qual s'erigeix la ciutat de València, representada com un recinte emmu-

⁶¹ "Item, fon provehit que la figura del dit molt excel·lent príncep e senyor rey en Jacme, de gloriosa recordació, patró e fundador de la dita sancta confraria e conquistador de la ciutat e regne de València, sia pintada així com és ja deboixada al front de la entrada de la sala de la dita confraria, remeten-ho als dits senyors de prior e majordoms". SANCHIS SIVERA, José, 1931, p. 36. Falomir afirma que el retrat encomanat a Reixac fou de cos sencer. FALOMIR FAUS, Miguel, 1996, p. 376.

⁶² CRUÏLLES, Marqués de, 1979, pp. 425-426.

⁶³ ROCA TRAVER, Francisco, 1957; MARTÍNEZ VINAT, Juan, 2015.

⁶⁴ El particularisme valencià estava ben vigent, un particularisme personificat pel Consell que va extraure de la versió del *Llibre dels fets* custodiada al "*registre autèntich del archiu del consell*" la part que més interessava a la història d'una corporació local per capficar-la en qualitat de pròleg a aquesta edició de l'*Aureum Opus*. BELENGUER, Ernest, 2009, pp. 43-44.

⁶⁵ MASSIP, Francesc, 2010, p. 27; SERRANO COLL, Marta, 2008, p. 43.

⁶⁶ ALOMAR, Antoni Ignasi, 1994, pp. 53-58. Una anàlisi detallada de la qüestió l'exposa IVARS, Andreu, 1926.

⁶⁷ "Cavalgà sobre un querubí, i emprengué el vol, i planejà sobre les ales dels vents" (2 S 22, 11). "Senyor, Déu d'Israel, que estàs assegut sobre els querubins" (2 R 19, 15). Referències bíbliques sobre els querubins evidencien que aquests àngels conformaven el tron de Yahvé, un argument que guia tota la configuració poètica sobre dit tron a tots els textos de l'Antic Testament. GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (ed.), 2016, p. 185. Potser estiguera col·locat aquest significat bíblic amb el fet que *El Llibre dels fets* sovint referència al cavall veloç de Jaume I. "E nós vinguem davant d'aquests dos, per ço car lo nostre cavall corria més que ls lurs". JAUME I, XXVI, p. 131.

rallat amb torres emmerletades, una finestra bifora i una entrada adovellada. Una representació solemne del rei com a guerrer, gairebé amb qualitats divines, a una edició que contribuï a fixar i codificar els privilegis. Com Ernest Belenguier adueix, tampoc podem creure que l'esmentada publicació fóra separable de les intencions del Consell per ressuscitar la memòria de Jaume I. En aquest cas, el record del Conqueridor va contribuir a l'enyorança d'una millor època i el fet de recordar-la per part del patriciat urbà suposava un reclam a la monarquia, un símbol per voler tornar als orígens que hauria de frenar els mals temps en què vivien.⁶⁸ L'any 1516 el Cèsar Carles I fou proclamat rei, i, d'entrada, el nou monarca no volgué jurar els furs de València. Tres anys després s'iniciaren les revoltes de les Germanies al Cap i Casal del regne.

Conclusions

Jaume I ho va deixar tot ben enllestit per ésser recordat com un "sant rei": una obra política notòria que es projectava cap al futur, i que ell s'assegurava de perpetuar propagandísticament, gràcies, sobretot, a la seua autobiografia. La visualitat artística se'n féu ressò per a sustentar aquesta projecció en imatges que configuraven un nou espai cristià, algunes d'elles necessàries per a potenciar la imatge d'un rei devot i pietós, el qual fou qüestionat per diferents papes. Troballes d'icones marianes i fundacions d'edificis religiosos promoguts per la iniciativa règia esdevingueren el tàndem clau que l'enarboraven com un monarca tocat per la gràcia divina. A més, el complement visual coetani al contingut religiós inequívoc que atorgaven aquestes imatges va ser la figuració de les monedes, si bé les empremtes sigil·logràfiques van tenir uns destinataris més selectes.

Es resolía d'aquesta manera una intenció visual de la representació artística que Jaume I personalment va conformar en vida. La mort d'aquest, però, no va suposar la mort de la seua imatge. Durant els darrers segles medievals la ciutat de València va desenvolupar un veritable exercici de memòria visual forjat en i des de la creença del mite fundacional que ja era Jaume I. Si bé aquest exercici no va gaudir, en la majoria de casos, d'una interpel·lació retòrica i visual tan potent com es va fer a altres indrets de la Corona d'Aragó,⁶⁹ sí que es realitzà tenint com a principal focus d'atenció la persona del Conqueridor i abastant contextos que abraçaven un públic més ampli que el que estava adscrit als llindars de l'àmbit àulic, mitjançant la celebració de commemoracions cíviques promogudes pel consell municipal o per la monarquia.⁷⁰

Però el fet de tornar a presentar al Conqueridor en l'art del tres-cents i del quatre-cents responia a unes finalitats pragmàtiques de les elits valencianes que anaven més enllà del record –ben vigent– com a *pater patriae*. L'Església i els òrgans de govern municipal sovint encarregaven còpies dels compendis de privilegis que els havien concedit, alguns dels quals s'il·luminaven amb "ystòries".⁷¹ Cada monarca entronitzat havia de jurar-los públicament des que Jaume I així ho va instituir l'any 1261. La figura del rei en Jaume encapçalava aquests reculls usats com a llibres de consulta habitual i com un arma a esgrimir enfront del poder monàrquic, els quals pogueren estar exposats a ull nu en qualitat de manuscrits de luxe, tot oberts a mode de díptic.⁷² Tanmateix, a banda de mostrar-lo com el primer rei dotador de privilegis, la recuperació interessada de la imatge del Conqueridor també trobà espais de representació artística que es devien a la legitimació de la dinastia d'origen castellà instaurada des del Compromís de Casp. Tant la miniatura jaumina del salteri-llibre d'ho-

⁶⁸ BELENGUER, Ernest, 2009, p. 44.

⁶⁹ Encomanada pel Cerimoniós vers l'any 1340, la sèrie dinàstica escultòrica del Saló del Tinell del palau reial major de Barcelona es planificà amb la intenció de formar part d'un programa multimèdia que promovia i preservava la memòria reial mitjançant una efectivitat retòrica i mnemònica inapel·lable. De la mateixa manera, el Cerimoniós atorgà un valor sacre i simbòlic als sepulcres del panteó reial de Poblet tot col·locant-los sobre els arcs escarsers que va fer construir entre els pilars del creuer. MOLINA I FIGUERAS, Joan, 2013, pp. 224-227 i 236.

⁷⁰ Com també va ocórrer a la ciutat de Mallorca, on se celebrava cada 31 de desembre la Festa de l'Estendard, el cerimonial de la qual ha estat estudiat per PONS I FÀBREGUES, Benito, 1907; LLOMPART, Gabriel, 1974; LLOMPART, Gabriel, 1977; LLOMPART, Gabriel, 1980; ALOMAR, Antoni Ignasi, 1998; QUINTANA, Antoni, 1998. Pel que fa al record visual i retòric del rei en Jaume a la Festa vegeu GRANELL SALES, Francesc, 2017.

⁷¹ A l'arxiu de la Catedral de València es conserven manuscrits que contenen idèntics textos que els recollits al *Liber Instrumentorum*, cas del número 307 i 399. LACUESTA CONTRERAS, Alicia Elena, 2013, p. 9. Quant a l'enllestiment de privilegis de la ciutat i del regne de València per part d'artífexs del món librari remet de bell nou a CORTÉS, Josepa, 2001, p. 15, cita 28.

⁷² Exposició visual que s'ha proposat per a altres còdexs il·luminats de l'època. SERRA DESFILIS, Amadeo, 2003, vol. II, p. 185-187.

res, com els retrats regis de la Sala de la Ciutat, evidenciaven que les institucions executives valencianes sabien que Jaume I reforçava el vincle institucional amb Alfons el Magnànim, el qual planificà actes per recordar el Conqueridor en un dia assenyalat com el nou d'octubre, en concret, de l'any 1428.

Al capdavant, els clients que ressuscitaren la imatge del rei van configurar-la en diferents cossos que el mateix monarca havia volgut multiplicar en vida. Les pintures i les il·lustracions no modificaren la cultura figurativa ni el context de recepció de les imatges. Tanmateix, la representació i la visualització de la imatge de Jaume I eren la representació i la visualització de la seua obra política i legislativa, en la qual romania en estat latent la idea d'un rei mític, prestigiós. D'aquesta concepció se n'aprofità una corporació d'elit com la de Sant Jaume i també, encara que amb intencions poc similars, l'art del cinc-cents que es forjà amb l'adveniment de l'estat absolut, i que, no obstant, açò, resta fora dels límits d'estudi de l'època baixmedieval, un període en què la fama pòstuma de Jaume I va trobar diferents vies de canalització artístiques gestionades per unes memòries urbana i règia fidels als seus interessos particulars i als de la ciutat conquerida de bell antuvi pel rei en Jaume.

Fonts i bibliografia

- ALANYÀ, Lluís. *Aureum opus regalium privilegiorum civitatis et regni Valentie* (reproducció facsímil de l'edició de l'any 1515). València: Ajuntament de València, 1999.
- ALIAGA, Joan. *Els Peris i la pintura valenciana medieval*. València: Alfons el Magnànim, 1996.
- ALOMAR, Antoni Ignasi. *L'Estendard, la festa nacional més antiga d'Europa* (ss. XIII-XXI). Palma: Documenta Balear, 1998.
- BARRIENTOS LIMA, Marisol. La representació del monarca en l'Aureum opus d'Alzira: tipologies, models i particularitats. En: ALCROY, Rosa (ed.). *El Trecento en obres: art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*. Barcelona: Universitat de Barcelona, Grup d'investigació Emac, Departament d'Història de l'Art, 2009, pp. 425-434.
- BAYDAL, Vicent. *Els valencians, des de quan són valencians?* Catarroja: Afers, 2016.
- BELENGUER, Ernest. *Jaume I a través de la història*. València: Universitat de València, 2009.
- BENITO GOERLICH, Daniel. "La Corona sagrada: pietat religiosa i imatge règia a la Corona d'Aragó". En: BELENGUER, Ernest; GARÍN LLOMBART, Felipe Vicente (eds.). *La Corona d'Aragó* (ss. XII-XVIII). València: Generalitat Valenciana i SEACEX, 2006, pp. 371-401.
- BÉRCHEZ, Joaquín. *Traer a la memoria: la época de Jaime I en Valencia*. València: Ruzafa Show, 2008.
- BEUTER, Pere Antoni. *Primera part de la Història de València (València 1538); Segunda parte de la Crónica general (València 1604)* (introducció a cura de Vicent Josep Escartí). València, Consell Valencià de Cultura, 1995).
- BLACKMAN, Christabel; FERRER PUERTO, Josep A. *Re-taule de Sant Jordi de Xèrica*. València: Direcció General de Promoció Cultural i Patrimoni Artístic, 2001.
- BLAYA ESTRADA, Nuria (ed.). *Oriente en Occidente: antiguos iconos valencianos*. València: Fundació Bancària, 2000.
- BRACONS I CLAPÉS, Josep. "'Operibus monumentorum que fieri facere ordinamus'. L'escultura al servei de Pere el Cerimoniós". En: AINAUD DE LASARTE, Joan et al. *Pere el Cerimoniós i la seva època*. Barcelona: CSIC i Departament d'Estudis Medievals, 1989, pp. 209-236.
- BRUGUERA, Jordi; FERRER MALLOL, Maria Teresa (eds.). *Les quatre grans cròniques. Ferran Soldevila*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, vol. II, 2007-2014.
- BURNS, Robert I. *Jaume I i els valencians del segle XIII*. València: Tres i Quatre, 1981.
- BURNS, Robert I. *El Reino de Valencia en el siglo XIII (Iglesia y sociedad)*. València: Del Cènia al Segura, 1982.
- CABANES PECOURT, M^a de los Desamparados. *Documentos de Jaime I relacionados con Aragón*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2009.
- CAMILLE, Michael. *Arte gótico: visiones gloriosas*. Madrid: Akal, 2005.
- CARRUTHERS, Mary. *The book of memory. A study of memory in medieval culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- CINGOLANI, Stefano Maria. *Historiografia, propaganda i comunicació al segle XIII: Bernat Desclot i les dues redaccions de la seva crònica*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2006.
- CINGOLANI, Stefano Maria. "Jaume I fou un rei piadós?". *Catalonia*, 2010, vol. V, pp. 1-13.
- COMPANY, Ximo. "La edad dorada de la pintura valenciana". En: BELENGUER, Ernest; GARÍN LLOMBART, Felipe Vicente (eds.). *La Corona d'Aragó* (ss. XII-XVIII). València: Generalitat Valenciana i SEACEX, 2006, pp. 403-451.
- CORTÉS, Josepa. *Liber privilegiorum civitatis et regni Valentie*. València, Universitat de València, 2001.
- CRUÏLLES, Marqués de. *Guía urbana de Valencia antigua y moderna*. II ed. València: Librerías París-Valencia, 1979.
- CRUSAFONT SABATER, Miquel. *Numismàtica de la corona catalano-aragonesa medieval (785-1516)*. Madrid: Vico, 1982.
- CRUSAFONT I SABATER, Miquel. *Història de la moneda catalana: interpretació i criteris metodològics*. Barcelona: Crítica, 1996.
- DUBREUIL, Marthieu Heriard. *Valencia y el gótico internacional*. València: Alfons el Magnànim, 1987.
- ESCLAPÉS, Pascual. *Resumen historial de la fundación, i antigüedad de la Ciudad de Valencia de los Edetanos, vugò del Cid: sus progresos, ampliación, i Fábricas insignes, con notables particularidades*. València: Antonio Bordazar de Artazú, 1738.
- ESPAÑOL, Francesca. "El Tesoro Sagrado de los reyes de la Corona de Aragón". En: BANGO TORVISO, Isidro Gonzalo (coord.). *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. Lleó: Junta de Castilla y León, 2000.
- ESPAÑOL, Francesca. "El Salterio y Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova". *Locus Amoenus*, 2002-2003, nº 6, pp. 91-114.
- FALOMIR FAUS, Miguel. *Arte en Valencia, 1472-1522*. València: Consell Valencià de Cultura, 1996.

- FERRANDO, Antoni. *Consciència idiomàtica i nacional dels valencians*. València: Institut de Filologia Valenciana, 1980.
- GARCÍA, Francisco de Asís. "David músico". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 2012, vol. IV, nº 8, pp. 11-25.
- GARCÍA MAHIQUES, Rafael (ed.). *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. 2, Los ángeles*. Madrid: Encuentro, 2016.
- GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. "Le immagini del potere e il potere delle immagini. I mezzi iconici al servizio della monarchia aragonesa nel basso medioevo". *Rivista storica italiana*, 2000, vol. CXII, nº 2, pp. 569-602.
- GRANELL SALES, Francesc. "La (re)construcció visual i retòrica de Jaume I a la Festa de l'Estendard de Mallorca durant l'època foral". *Scripta*, 2017, nº 9, pp. 194-207.
- GUGLIERI NAVARRO, Araceli. *Catálogo de sellos de la Sección de Sigilografía del Archivo Histórico Nacional*. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1974.
- GUINOT RODRÍGUEZ, Enric. "Sobre la génesis del modelo político de la Corona de Aragón en el siglo XIII: Pactismo, Corona y Municipios". *Res publica*, 2007, vol. XVII, pp. 151-174.
- HUICI MIRANDA, Ambrosio; CABANES PECOURT, M^a de los Desamparados. *Documentos de Jaime I de Aragón*. V vols. València: Anubar, 1976-1988.
- IBORRA BERNAD, Federico. *La Casa de la Ciudad de Valencia y el Palacio de Mosén Sorell*. Tesis doctoral inédita. València: Universitat Politècnica de València, 2013.
- IVARS, Andreu. *Orige i significació del "drach alat" i del "rat penat" en les insígnies de la ciutat de València*. València, Imprenta hijo de F. Vives Mora, 1926.
- JAUME I, *Llibre dels feits* (edició a cura d'Antoni Ferrando i Vicent Josep Escartí). València: Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2010).
- JOSÉ I PITARCH, Antoni. "Imatge i text a l'art valencià dels segles XIV i XV". En: *Imatge i paraula als segles XIV-XV* (catàleg d'exposició). València: Diputació de València, 1985, sense paginar.
- KAUFFMANN, Claus Michael. *The altar-piece of St. George from Valencia*. London: Phaidon Press, 1970.
- LACUESTA CONTRERAS, Alicia Elena. *Liber instrumentorum de la Catedral de Valencia: edición crítica y estudio*. Tesis doctoral inédita. València: Universitat de València, 2013.
- LLOMPART, Gabriel. "Cortejos luctuosos y patrióticos". *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 1974, nº 23, pp. 323-329.
- LLOMPART, Gabriel. "Aspectos medievales de la 'Festa de l'Estandart'". En: *Etnología y Tradiciones Populares* (Palma de Mallorca, 16-19 de gener de 1975). Sagossà: Institución Fernando el Católico, 1977, pp. 207-222.
- LLOMPART, Gabriel. "La Festa de l'Estandart d'Aragó, una litúrgia municipal europea en Mallorca". *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita*, 1980, nº 37-38, pp. 7-34.
- MADDALO, Silvia. "El retrat d'Alexandre VI Borja com a imatge del poder". *Revista Borja. Revista de l'Institut Internacional d'Estudis Borgians*, 2008-2009, vol. II, pp. 461-481.
- MARÉS DEULOVOL, Federico. *Las tumbas reales de los monarcas de Cataluña y Aragón del monasterio de Santa María de Poblet*. Barcelona: Asociación de bibliófilos de Barcelona, 1952.
- MARTÍNEZ VINAT, Juan. "La cofradía de San Jaime". En: NARBONA VIZCAÍNO, Rafael (coord.). *Ciudad y Reino: claves del siglo de oro valenciano*. València: Ajuntament de València, 2015.
- MASSIP, Francesc. *A cos de rei: festa cívica i espectacle del poder reial a la Corona d'Aragó*. Valls: Cossetània, 2010.
- MASSIP, Francesc. "El rei i la festa: ritu i espectacle en l'època de Jaume I". En: NARBONA VIZCAÍNO, Rafael (ed.). *Jaume I i el seu temps 800 anys després*. València: Universitat de València i Fundació Jaume II El Just, 2012, pp. 599-620.
- MATEU I LLOPIS, Felipe. *La Ceca de Valencia y las acuñaciones valencianas de los siglos XIII al XVIII: ensayo sobre una Casa Real de Moneda de uno de los Estados de la Corona de Aragón*. València: Viuda de Miguel Sanchis, 1929.
- MELERO, María Luisa. "La Virgen y el Rey". En: BANGO TORVISO, Isidro (coord.). *Maravillas de la España medieval: Tesoro sagrado y monarquía*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2001, pp. 419-431.
- MENÉNDEZ PIDAL, Juan. *Sellos españoles de la Edad Media*. Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1921.
- MIQUEL JUAN, Matilde. "Martín I y la aparición del gótico internacional en el reino de Valencia". *Anuario de Estudios Medievales*, 2003, vol. 33, nº 2, pp. 781-814.
- MIQUEL JUAN, Matilde. "El gótico internacional en la Ciudad de Valencia: El retablo de san Jorge del Cenar de la Ploma". *Goya*, 2011, nº 336, pp. 191-213.
- MOLINA I FIGUERAS, Joan. "La ilustración de leyendas autoctónas: el santo y el territorio". *Analecta sacra tarraconensis: Revista de ciències historicoeclesiàstiques*, nº 70, pp. 5-24.
- MOLINA I FIGUERAS, Joan. "La memoria visual de una dinastía. Pedro IV El Ceremonioso y la retórica de las imágenes en la corona de Aragón (1336-1387)". *Anales de Historia del Arte*, 2013, vol. XXIII, nº especial 2, pp. 219-241.
- MOLINA I FIGUERAS, Joan. "Iconos marianos, leyendas y monarquía en la Corona de Aragón (s. XIII-XV)". *Hortus Artium Medievalium*, 2014, vol. XX, nº 2, pp. 209-217.
- MONTERO TORTAJADA, Encarna. "La puesta a punto del observatorio: visión, historia del arte medieval, perceptualismo y semiótica". *Ars Longa*, 2005-2006, vol. XIV, pp. 45-56.
- NARBONA VIZCAÍNO, Rafael. "Héroes, tumbas y santos: la conquista en las devociones de Valencia medieval". *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, 1996, vol. XLVI, pp. 293-320.
- NARBONA VIZCAÍNO, Rafael. *El nou d'octubre: ressenya històrica d'una festa valenciana (segles XIV-XX)*. València: Consell Valencià de Cultura, 1997.
- NARBONA VIZCAÍNO, Rafael. *Memorias de la ciudad: ceremonias, creencias y costumbres en la historia de Valencia*. València: Ajuntament de València, Acció Cultura, Delegació de Cultura, 2003.
- PERE EL CERIMONIÓS. *Crònica general de Pere III el Cerimoniós dita comunament Crònica de Sant Joan de la Penya* (a cura d'Amadeu-J. Soberanas Lleó. Barcelona: Alpha, 1961).
- PERE EL CERIMONIÓS. *Crònica del rei Pere el Cerimoniós* (a cura de Ferran Soldevila. Barcelona: Selecta, 1971).
- PEREDA, Felipe. *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*. Madrid: Marcial Pons, 2007.
- PLANAS BADENAS, Josefina. "Recepción y asimilación de formas artísticas francesas en la miniatura catalana

- del estilo internacional y su proyección en el Reino de Valencia". En: *VIII Congreso Español de Historia del Arte*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1992, pp. 119-127.
- PLANAS BADENAS, Josefina. *El Breviario de Martín el Humano: un códice de lujo para el monasterio de Poblet*. València: PUV, 2009.
- PONS I FÀBREGUES, Benito. *La bandera de la Ciudad de Mallorca*. Ciutat de Mallorca, Imp. Soler, 1907.
- QUINTANA, Antoni. *La Festa de l'Estendard. Cultura i cerimonial a Mallorca (segles XIV-XX)*. Catarroja, Barcelona: Afers, 1998.
- RAMÓN MARQUÉS, Nuria. *La iluminación de manuscritos en la Valencia gótica: desde los inicios hasta la muerte de Alfonso V El Magnánimo*. Tesis doctoral inédita. València: Universitat de València, 2005.
- RAMÓN MARQUÉS, Nuria. *La iluminación de manuscritos en la Valencia gótica (1290-1458)*. València: Generalitat Valenciana, 2007.
- RAMON MUNTANER. *Crónica* (a cura de Josep Vicent Escartí. València: Institutió Alfons el Magnànim, 1999).
- RECHT, Roland. *Le croire et le voir: l'art des cathédrales XIIe-XVe siècle*. París: Gallimard, 1999.
- REMENSNDYDER, Amy. *La Conquistadora. The Virgin Mary at War and Peace in the Old and New Worlds*. Nova York: Oxford University Press, 2014.
- RIQUER, Martí de. *Llegendes històriques catalanes*. Barcelona: Quaderns Crema, 2000.
- ROCA TRAVER, Francisco A. *Interpretación de la Cofradía valenciana: la Real Cofradía de San Jaime*. València: Institutió Alfons el Magnànim, 1957.
- RUBIÓ I LLUCH, Antoni (ed.). *Documents per a la història de la cultura catalana medieval*. II vols. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2000.
- RUBIO VELA, Agustín. *Epistolari de la València medieval*. II vols. València: Institut de Filologia Valenciana, 1998.
- RUBIO VELA, Agustín. *El patriciat i la nació: sobre el particularisme dels valencians en els segles XIV i XV*. Castelló: Fundació Germà Colón Domènech, 2012.
- SAGARRA I DE SÍSCAR, Ferran de. *Sigil·lografia catalana: inventari, descripció i estudi dels segells de Catalunya*. III vols. Barcelona: Estampa d'Henrich, 1916-1932.
- SANCHIS SIVERA, José. *La Catedral de Valencia: guía histórica y artística*. València: Librerías París-Valencia, 1909.
- SANCHIS SIVERA, José. "Pintores medievales en Valencia". *Archivo de Arte Valenciano*, 1931, vol. XVI, pp. 3-116.
- SAYRACH, Narcís. *El patró Sant Jordi: història, llegenda, art*. Barcelona: Departament de Presidència, 1996.
- SERRA DESFILIS, Amadeo; SORIANO GONZALVO, Francisco José. *San Vicente de la Roqueta: historia de la Real Basílica y Monasterio de San Vicente Mártir*. València: Iglesia en Valencia, 1993.
- SERRA DESFILIS, Amadeo. "Al servicio de la ciudad: Joan del Poyo y la práctica de la arquitectura en Valencia (1402-1439)". *Ars Longa*, 1994, n° 5, pp. 111-119.
- SERRA DESFILIS, Amadeo. "Ab recont de grans gestes. Sobre les imatges de la història i de la llegenda en la pintura gòtica de la Corona d'Aragó". *Afers*, 2002, vol. XVII, n° 41, pp. 15-35.
- SERRA DESFILIS, Amadeo. "Descendentia Regum Siciliae". En: ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo (com.) et al. *Una arquitectura gòtica mediterrània*. València: Generalitat Valenciana, 2003, p. 186.
- SERRA DESFILIS, Amadeo. "En torno a Jaime I: de la imagen al mito en el arte de la Corona de Aragón de la Baja Edad Media". En: MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor (ed.). *Visiones de la monarquía hispánica*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2007, pp. 321-348.
- SERRA DESFILIS, Amadeo. "Nova sint omnia more christiano: imatges i espais per al nou regne de Jaume I". En: NARBONA VIZCAÍNO, Rafael (ed.). *Jaume I i el seu temps 800 anys després*. València: Universitat de València i Fundació Jaume II El Just, 2012, pp. 673-686.
- SERRA DESFILIS, Amadeo. "A Brave New Kingdom: Images from the sea and in the coastal sanctuaries of Valencia (XIII-XV centuries)". En: BACCI, Michele; ROHDE, Martin (eds.). *The Holy Portolano. The Sacred Geography of Navigation in the Middle Ages*. Berlin-Munic-Nova York: De Gruyter, 2014, pp. 283-306.
- SERRANO COLL, Marta. *La imagen figurativa del rey de Aragón en la Edad Media*. Tesis doctoral inédita. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, 2005.
- SERRANO COLL, Marta. *Jaime I el Conquistador: imágenes medievales de un reinado*. Saragossa: Institución Fernando el Católico, 2008.
- SERRANO COLL, Marta. "Influencias artísticas europeas en la cancillería de la Corona de Aragón: algunos ejemplos de sigilografía". En: COSMEN, María Concepción; HERRÁEZ, María Victoria; PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA, María (coors.). *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*. León: Universidad de León, 2009, pp. 295-308.
- SERRANO COLL, Marta. *Effigies regis aragonum: la imagen figurativa del rey de Aragón en la Edad Media*. Saragossa: Institución Fernando el Católico 2015.
- SEVILLANO COLOM, Francisco. *El 'Centenar de la Ploma' de la ciutat de València: 1365-1711*. Barcelona: Rafael Dalmau, 1966.
- SOBRÉ, Josep Miquel. *L'èpica de la realitat. L'escriptura de Ramon Muntaner i Bernat Desclot*. Barcelona: Curial, 1978.
- TEIXIDOR, Josef. *Antigüedades de Valencia*. II vols. València: Sociedad El Archivo Valentino i Librería de Pascual Aguilar, 1895-1896.
- TORRA, Alberto. "Reyes, santos y reliquias. Aspectos de la sacralidad de la monarquía catalano-aragonesa". En: FALCÓN PÉREZ, Isabel (coor.). *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*. III vols. Saragossa: Diputación General de Aragón, 1993, vol. III, pp. 493-517.
- TORRE, Antonio de la. "La colección sigilográfica de la Catedral de Valencia". *Archivo de Arte Valenciano*, 1915, n° 3, vol. I, pp. 142-151.
- TRENCHS, José; ARAGÓ, Antonio María. *Folia parisien-sia. Las cancelerias de la Corona de Aragón y Mallorca desde Jaime I a la muerte de Juan II*. II vols. Saragossa: Institución Fernando el Católico, 1983.
- VILLACANA, José Luis. "Autorepresentación, propaganda real i realitat política". En: NARBONA VIZCAÍNO, Rafael (ed.). *Jaume I i el seu temps 800 anys després*. València: Universitat de València i Fundació Jaume II El Just, 2012, pp. 425-440.
- VILLALBA DÁVALOS, Amparo. *La miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*. València: Alfonso el Magnánimo, 1964.
- ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; IBORRA BERNAD, Federico. "Una aproximación a arquitecturas desaparecidas: el palacio episcopal, el palacio de en Bou y la capilla del Real Viejo de Valencia". En: ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo (com.). *Jaime I (1208-2008). Arquitectura año cero* (catàleg d'exposició celebrada al Museu de Belles Arts de Castelló del 13 de novembre de 2008 a l'11 de gener de 2009). València: Generalitat Valenciana, 2008.

L A PIEDAD DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS. LA OBRA Y SUS MODELOS

RAQUEL SÁENZ PASCUAL

Universidad de Oviedo
rsaenz@uviovi.es

Resumen: La tabla de *La Piedad* conservada en el Museo Bellas Artes de Asturias es una obra devocional atribuida al Maestro de las Medias Figuras Femeninas. Para la composición de esta obra, compuesta por varios temas de la Pasión, siguió modelos ya utilizados en otros talleres flamencos, como los de David y Benson, así como un grabado de Dürero.

Palabras clave: Pintura flamenca / Maestro de las Medias Figuras Femeninas / Dürero / Piedad / *Arma Christi* / modelos de taller / grabados.

Abstract: *The Piety* preserved in the Museum of Fine Arts of Asturias is a devotional piece attributed to the Master of the Female Half-Lengths. To create this painting, which depicts several passages of the Passion, the artist followed models that had already been used in other Flemish workshops, as David's and Benson's, as well as in an engraving made by Dürer.

Key words: Flemish painting / Master of the Female Half-Lengths / Dürer / Pietà / *Arma Christi* / Workshop models / engravings.

En el Museo de Bellas Artes de Asturias se conserva una *Piedad* atribuida al Maestro de las Medias Figuras Femeninas (Fig. 1). Es una pintura sobre tabla (54.2 x 41.4 cm) procedente de una colección particular española; fue adquirida por el Museo en 1986. En las siguientes páginas intentaremos realizar el primer estudio monográfico de esta pintura flamenca: analizaremos su estilo y su vinculación con otras obras atribuidas a este maestro, examinaremos el origen de su composición y estableceremos una comparación con modelos tipológicos similares. También se prestará atención a la iconografía que presenta, propia de una obra de carácter devocional.¹

Una pintura devocional

Aunque esta pintura aparece titulada como *La Piedad*, en realidad es una composición compleja formada por varias escenas del ciclo de la Pasión y Resurrección de Cristo. En el centro de la tabla, de

mayor tamaño que el resto, aparece la Piedad propiamente dicha: La Virgen se arrodilla junto al cuerpo de su Hijo que descansa sobre un gran lienzo blanco. Sus cuerpos se sitúan en posición paralela. La Virgen se inclina ligeramente hacia Él, sujeta su cabeza por detrás y le mantiene incorporado. En primer plano, sobre el suelo, aparece la corona de espinas. Sobre la Piedad, en el mismo eje central de la composición, un círculo de nubes rodea un espacio luminoso donde aparecen varios ángeles portando las *Arma Christi*: es una clara alusión a la Pasión de Cristo. Se ha destacado la cruz, no sólo por su localización también en el eje central sino también por sus dimensiones mayores, al igual que las del ángel que la abraza. En un segundo plano, a la izquierda, se representa el Santo Entierro, el momento en que el cuerpo de Cristo es introducido en un sarcófago delante de una cueva. En la parte de la derecha de la tabla se sitúa la Resurrección triunfante de Cristo.²

* Fecha de recepción: 15 de abril de 2017 / Fecha de aceptación: 12 de julio de 2017.

¹ Agradezco al Museo de Bellas Artes de Asturias, y en especial a su Director Dr. D. Alfonso Palacio, las facilidades ofrecidas para el estudio de esta pintura.

² En los extremos superiores de la tabla se aprecian modificaciones del soporte, que llevan a plantearse si esta pintura tenía en origen un remate curvo.



Fig. 1. Maestro de las Medias Figuras Femeninas. *La Piedad*. Museo de Bellas Artes de Asturias. ©Museo de Bellas Artes de Asturias.

El reducido tamaño de esta pintura y las imágenes representadas permiten calificar esta obra como pintura devocional. En efecto, su tamaño indica que está pensada para ser expuesta en un ambiente íntimo, recogido, de oración y no para ser expuesta ante una gran multitud. Respecto a su iconografía, es evidente que se han seleccionado momentos especialmente duros en lo emocional: la Virgen, una madre, tiene ante Ella el cuerpo inerte de su Hijo, muerto de una manera terrible; la escena del Santo Entierro nos muestra el dolor de los allegados de Cristo. Se busca claramente la empatía del espectador, del fiel. Debemos entender esta obra dentro de la religiosidad del momento, donde tenían gran importancia las devociones privadas y expresada en movimientos como la *Devotio Moderna*, ya desde el siglo XV.

Esta obra no sólo busca la empatía, también requiere la reflexión del espectador, del fiel. En ese sentido se comprende el desarrollo de la parte superior de la pintura, con la escena de los ángeles portando los Instrumentos de la Pasión. Se pretende que el fiel reflexione sobre el sentido del sufrimiento de Cristo para, de esa manera, alcan-

zar un estado de conexión religioso. Esa parte de los ángeles se separa de los hechos que ocurren en la tierra en ese momento gracias a un círculo de nubes espesas. Esa barrera y la luz dorada del espacio donde aparecen los ángeles son una clara alusión a lo celestial, a lo sagrado; trascienden la realidad humana. Y a nuestra derecha se sitúa la Resurrección gloriosa y triunfante de Cristo, el final del sufrimiento. La pintura muestra al fiel el auténtico sentido de la Pasión y muerte de Cristo: vencer al pecado, a la muerte para ofrecerle la Salvación y la Vida Eterna.

Una pintura atribuida al Maestro de las Medias Figuras Femeninas

La Piedad del Museo de Bellas Artes de Asturias se atribuye al Maestro de las Medias Figuras Femeninas. En el momento de su adquisición por parte de esta institución se contó con un breve informe de la Dra. D^a Elisa Bermejo, especialista en pintura flamenca, confirmando esta atribución.

Las obras conocidas que se atribuyen a este maestro muestran entre ellas diferencias estilísticas que hacen pensar en más de una personalidad artística pendiente de definir. No obstante, tras este nombre convencional, aplicado a un elevado número de pinturas realizadas en el segundo cuarto del s. XVI, se descubren unos rasgos estilísticos comunes. La *Piedad* conservada en Oviedo no es uno de los temas más habituales entre los de este grupo de pinturas, pero su estilo responde bien a esos rasgos generales atribuidos hasta el momento al Maestro de las Medias Figuras Femeninas y su taller, como se analizará a continuación.

Genaille encontraba que en su estilo se apreciaban influencias de varios maestros, como Bernard van Orley y Jan Gossaert. Un estilo que resultaba próximo a los de Pieter Coecke o Joos van Cleve del foco de Amberes y a los de Benson e Isebrant, de Brujas. Consideró que el Maestro de las Medias Figuras Femeninas tenía su taller en Amberes y centró su actividad en el segundo cuarto del siglo XVI.³ No obstante, este es un punto en que hubo discusión, pues si bien es bastante aceptada la idea de que trabajó en Amberes, Friedländer, por ejemplo, señalaba que se localizaba en Brujas y que quizás posteriormente se trasladase a Amberes, donde su producción tendría mucho sentido y salida; Justí lo había considerado de Brujas y seguidor de Gerard David;⁴ Koch propuso

³ GENAILLE, Robert, 1985, pp. 137-176.

⁴ BENESCH, Otto, 1943, p. 50.

que se había formado en Amberes en el taller de Patinir en los años 20.⁵ En todo caso, lo que es evidente es su estilo ecléctico, capaz de aglutinar diferentes influencias no sólo de diversos maestros, sino también de distintos focos. Tampoco es extraño: cada día resulta más claro que existió relación entre los pintores de Amberes, de Brujas y de otras ciudades.

Si bien la pintura conservada en Oviedo muestra las figuras principales de cuerpo entero y una temática religiosa que la alejan de las pinturas más conocidas de este grupo que representan a jóvenes damas de medio cuerpo en actividades como la lectura, la escritura o la interpretación musical, comparte con ellas el gusto por la belleza idealizada y la elegancia, como se puede apreciar, por ejemplo, en los gestos delicados de la Virgen o en el bello rostro de las figuras, dulce y armonioso.⁶

Es habitual en la obra atribuida a este maestro la dimensión reducida de sus pinturas, como sucede en el ejemplo ovetense. Friedländer, en este sentido, argumentaba que era el formato adecuado para el estilo de su obra, alejada del dramatismo y lo heroico y centrada especialmente en los temas amables, delicados.⁷ Incluso una pintura como la Piedad, con la carga dramática y emocional que implica, es tratada de manera amable, eludiendo lo cruel del tema.

En efecto, como se ha señalado, la tabla de Oviedo no se corresponde con la temática habitual de las obras atribuidas al Maestro de las Medias Figuras Femeninas. No obstante, Hernández Perera señalaba que la clientela española también solicitaba de aquel pinturas de la Pasión, además de las más habituales escenas de Infancia y Virgen con Niño. En ese sentido ponía como ejemplo *La Lamentación* desaparecida de Úbeda o la pintura de *Llanto sobre Cristo* del Museo de Sevilla. Sobre este tipo de obras decía que demostraban “la escasa vibración dramática de que era capaz el Maestro de las Medias Figuras”.⁸

En cuanto a las delicadas figuras, en especial las femeninas, se observa que dispone las cabezas

con un marcado perfil oval, con la mirada baja, refinadas cejas, nariz recta y la melena con raya en medio; en la pintura de Oviedo se aprecia especialmente en las figuras masculinas, pues la Virgen y otras mujeres llevan oculto su cabello bajo la toca. El rostro de la Virgen de la Piedad parece muy próximo al de la pintura del *Descanso en la Huida a Egipto* de la National Gallery, aunque con un menor contraste entre zonas de sombra y de luz. También se podría comparar con el de la Virgen de la *Adoración de los Reyes Magos* del Museo del Prado, o con el de la *Virgen de la Leche* en el Museo Lázaro Galdiano.

Por su parte, los tipos masculinos que aparecen en el Santo Entierro de la pintura de Oviedo están tratados de manera sucinta por las dimensiones de la escena, aunque recuerdan a algunas figuras masculinas que aparecen, por ejemplo, en la escena del *Nacimiento* del Museo Lázaro Galdiano.

Otro elemento en que se aprecian similitudes con otras obras del Maestro de las Medias Figuras Femeninas es el paisaje. El que se representa en la tabla de la Piedad puede compararse por su profundidad, su delicadeza en la ejecución, y el aspecto de la ciudad de Jerusalén. Benesch los describe como “ricos panoramas de meandros, bosques, colinas rocosas y castillos con torres”, y los compara con los de Patinir y con los diseños del llamado Álbum Errera.⁹

El colorido de las pinturas atribuidas al maestro es brillante, incluso en una escena como la de Oviedo. En ese sentido, se puede observar el rosa intenso del manto de Cristo en la Resurrección y de algunas figuras del Santo Entierro; en las mismas escenas se aprecian los toques rojos en los ropajes de San Juan y de algunos de los guardias del sepulcro; destaca el dorado luminoso del espacio angélico. Todo ello contrasta con el tono terroso predominante del primer plano de esta tabla y de algunos ropajes oscuros, como el que lleva la Virgen.

Tras este análisis comparativo de la *Piedad* de Oviedo con otras pinturas atribuidas al Maestro

⁵ KONOWITZ, Ellen, 1999, pp. 1-12, esp. pp. 4 y 6. BERMEJO, Elisa, 2001, pp. 217-238, esp. p. 233.

⁶ BENESCH, Otto, 1943, pp. 269-282. Otros ejemplos de la Pasión: MARTENS, Didier, 1990, pp. 237-270.

⁷ FRIEDLÄNDER, Max J., 1975, pp. 18-21, esp. p. 20.

⁸ HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, 1962, pp. 2-11, esp. p. 8. Sobre otras obras de este maestro en España véase también DÍAZ PADRÓN, Matías, 1980, pp. 169-184; 1982, pp. 273-286; DÍAZ PADRÓN, Matías y PADRÓN MÉRIDA, Aida, 1984, pp. 337-356, esp. pp. 346-347; DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, 2005, pp. 343-348.

⁹ BENESCH, Otto, 1943, pp. 269-282 y 50. Hay una pintura de este Maestro, muy interesante por el tema del paisaje, que es *Descanso en la Huida a Egipto*, conservada en la National Gallery de Londres (NG720), uno de los edificios, el castillo, se ha comprobado que tiene una estrecha relación con un dibujo conservado en la Albertina de Viena (iv. 7879 v), dibujo que se relaciona estilísticamente con los del Álbum Errera. Es el mismo castillo. Evidentemente la tabla de Oviedo no presenta una vinculación tan evidente, pero el modo de tratar la ciudad tiene un aire muy familiar. CAMPBELL, Lorne, 2014, p. 518.

de las Medias Figuras Femeninas, no nos parece inadecuado señalar ciertas similitudes entre ellas que pudieran confirmar la atribución primeramente sugerida de la obra.

Una pintura basada en modelos de éxito

La Piedad del Museo de Bellas Artes de Asturias parece responder a una labor de taller en un contexto de producción "masiva" para satisfacer la demanda de un amplio mercado. Los territorios hispanos fueron grandes consumidores de este tipo de pinturas flamencas, en especial religiosas, durante el siglo XVI. El taller del Maestro de las Medias Figuras estaba bien representado en España gracias a esa importante demanda. Esa producción "masiva", en cualquier taller, lleva a que se llegue a repetir modelos y figuras, no sólo del propio taller sino, a veces, siguiendo modelos de otros. Ello no implica una merma en la calidad estilística, ni en su ejecución, aunque sí en su originalidad. Es lo que ocurre con esta pintura y lo que permite que podamos compararla con otras pinturas del siglo XVI y no necesariamente del mismo taller. Algunas son contemporáneas a la tabla de Oviedo, otras posteriores y también las hay anteriores. De hecho, éstas resultan de especial interés porque han podido servir de modelos a la obra analizada y nos permiten indagar en los orígenes y evolución de los mismos.

Se puede iniciar esa búsqueda de paralelismos con *La Piedad con ángeles portadores de las Arma Christi* (ant. Col. privada, Madrid).¹⁰ Ésta carece de las escenas laterales del Santo Entierro y la Resurrección. Hay variaciones en los rostros de las figuras, mostrando, sin duda, una mayor delicadeza los de Oviedo. En la pintura madrileña, el tipo del rostro de la Virgen se distancia del de la de Oviedo, pero lo podríamos poner en comparación con el de la Virgen del *Tríptico del Calvario* de la Galleria Sabauda de Turín,¹¹ también obra adscrita al Maestro de las Medias Figuras. Resulta llamativa la parte de los ángeles con las *Arma Christi* ya que es muy similar a la de Oviedo, e incluso sigue el mismo orden en la disposición de los instrumentos de la Pasión. La barrera de nubes que les separa del paisaje es densa también, pero parece que se

hubiese querido hacer menos marcada. Hay una mayor presencia de lo sangriento en la versión de Madrid, lo que se ve especialmente bien en la cabeza de Cristo, donde se evidencian las marcas de la corona de espinas, y en la sangre que corre por su costado. La anatomía de Cristo está menos marcada que en la tabla de Oviedo. Los plegados son también análogos: se repiten los pliegues no sólo en la indumentaria de los ángeles, sino también en la de las figuras de la Piedad.

Observamos que en el modelo empleado para ambas pinturas se pueden encontrar unos rasgos comunes, definitorios, que se reiteran en otras obras de las que se hablará a continuación: el detalle del velo de la Virgen, cómo lo sostiene, la mano por detrás del cuello de Cristo, la esquina del *perizonium* de Cristo sobre el manto de la Virgen formando una especie de triple pliegue, el final apuntado del sudario de Cristo –menos visible en la versión madrileña–, el pliegue lateral alargado del mismo, el dibujo del borde del manto de la Virgen bajo la mano de Cristo; además, podríamos fijarnos en otros detalles menores del plegado. En general, y a pesar de esas similitudes propias de una producción para el mercado, cabe considerar el ejemplar de Oviedo de una mayor calidad estilística que la versión madrileña.

El modelo lo emplea otro destacado artista contemporáneo, Ambrosius Benson, del foco de Brujas. Una de las obras que se le atribuye y que presenta mayor similitud con la tabla de Oviedo es la *Piedad* de York (1530-1535): aparecen las figuras de Cristo y la Virgen con las mismas posiciones, gestos y detalles en el plegado.¹² Se diferencia en que en la tabla de York tras la Virgen aparece el poste vertical de la cruz, mientras que en la tabla de Oviedo se ha optado por representar la cruz en un lugar destacado, pero sostenida por un ángel y en un espacio diferenciado.

Esta misma composición de la Piedad la encontramos en otras pinturas de Benson pero formando parte de un grupo más amplio, con más figuras. En la más destacada de todas ellas, la *Piedad* del Metropolitan Museum de Nueva

¹⁰ KIK-IRPA, Centro de Primitivos Flamencos, Fototeca, cajón XVIe Siècle et Etranger II, Anonymes Espagne (G-V) (21 MAS 14611). En el reverso de la fotografía se señala que se tomó cuando se encontraba en la colección de D. José Lázaro Galdiano de Madrid, pero no pasó al Museo. Estuvo atribuida a Adriaen Isenbrandt. Agradezco al Museo Lázaro Galdiano la información facilitada.

¹¹ FRIEDLÄNDER, Max J., 1975, fig. 49.

¹² York City Art Gallery, inv. n.º 832, procedente de la col. de F. D. Lycett Green (1955), Óleo sobre tabla, 37.3 x 29.2 cm. <https://rkd.nl/explore/images/62624> (consultado 22/03/2015).

York (h. 1520-1525),¹³ se ha incluido la figura de María Magdalena a los pies de Cristo, tomando una de sus manos, lo que nos puede recordar a algunas composiciones inspiradas en el *Llanto sobre Cristo* de Quentin Metsys (1507-1508). También es muy interesante la presencia de la figura de San Juan tras la espalda de Cristo, acariciando su frente y posiblemente ayudando a la Virgen a sostenerle: es un gesto más verosímil que el de la Virgen sola sosteniendo a Cristo en la Piedad de Oviedo. La disposición de la corona y los tres clavos en el primer plano se sigue de manera más cercana en la versión madrileña. La presencia de la cruz en el eje de la composición nos recuerda a la pintura de York y se convierte en un elemento fundamental del conjunto. Por lo demás, las figuras de la Virgen y Cristo suponen el mismo modelo que vemos en Oviedo. Este grupo de la Piedad se encuentra también en el centro del políptico de las antiguas colecciones Wrawa de Viena y Chillingworth de Nüremberg, donde se alcanza una mayor complejidad al añadir al grupo las figuras de Nicodemo, José de Arimatea y una santa mujer.¹⁴ En este caso, la Magdalena ya no sostiene la mano de Cristo sino que unge los pies de Cristo.¹⁵ En la denominada *Pietà Chevallier* (ca. 1525-1530) volvemos a encontrarla, su composición es muy similar a la de la National Gallery, pero invertida. Otra mano añadió las figuras de José de Arimatea y Nicodemo: su estilo no tiene nada en común con las otras figuras y de hecho, Marlier señala que parecen obra de un imitador de Pieter Coecke.¹⁶

Otro artista contemporáneo es el pintor de Brujas Adriaen Isenbrant, discípulo de Gerard David. Él también siguió modelos de su maestro y comparte composiciones con Benson. A Isenbrant se le atribuye una *Piedad* de especial interés para el estudio de la pintura del museo astu-

riano.¹⁷ La calidad estilística de esa pintura es menor que la habitual en Isenbrant. Encontramos en la parte inferior a la Piedad y en la superior a los ángeles con las Arma Christi, lo mismo que en la pintura de Oviedo y la de Madrid. El rostro de la Virgen de la tabla de Ámsterdam está más próximo a la versión de Madrid; en cambio, las alas de los ángeles lo están a la de Oviedo, son más ornamentales, casi recuerdan las formas de las mariposas. Los plegados, la disposición de las figuras, su distribución, incluso los pequeños detalles, parecen derivar en las tres pinturas del mismo modelo. La de Oviedo está enriquecida por dos escenas más.

Un modelo tan elaborado como el de la Piedad que se analiza, ¿de dónde surge? Parece evidente que la coincidencia en la obra de, al menos, dos talleres indica un modelo previo y común de la Piedad. En el caso de Benson e Isenbrant contaban con la referencia fundamental del pintor Gerard David, en cuyo taller de Brujas trabajaron hasta que lograron tener el suyo propio. En efecto, si repasamos la producción de David, encontramos rápidamente algunas pinturas que pudieron ser la inspiración de ambos. Entre ellas podemos citar *La Lamentación* de la National Gallery de Londres (1515-1523), en que encontramos también a las tres Marías, y en que destacamos cómo la Virgen sujeta a Cristo por la nuca, el detalle que toman Benson y quizás Isenbrant, mientras que su otra mano, en lugar de sujetar la toca como en los ejemplos mencionados anteriormente, la pasa sobre el pecho de su Hijo, abrazándolo. Más interesante aún y también de David, es *La lamentación* del Museo de Filadelfia (h. 1515-1520) con ese gesto de abrazo. Similar a ésta es *La lamentación* de la Iglesia de San Gil de Burgos (ca. 1500).¹⁸ También *La Piedad* de la Col. Particular de Oskar Reinhart (ca. 1495-1500), es obra atribuida

¹³ Metropolitan Museum of Art, The Jack and Belle Linsky Collection, Nueva York, 1982, inv. n° 1982.60.23, óleo sobre tabla trasladado a lienzo, 91.4 x 56.2 cm., Esta pintura pasó por la col. Sedelmeyer, la Schwartz, luego en venta en Christie's 26-VI-1959, la Col. Linsky hasta llegar al Metropolitan Museum. BAUMANN, Guy y LIETDKE, Walter A., 1992, p. 316. <https://rkd.nl/explore/images/62292> (consultado 21/03/2015).

¹⁴ Venta en Bonhams (3-XII-2008).

¹⁵ Tabla central, óleo sobre tabla, 81 x 56.5 cm. Marlier señala sobre esta pintura que Cristo y la Magdalena han sido tomados casi literalmente de la Lamentación de Gerard David en la National Gallery, MARLIER, Georges, 1957, p. 91. <https://rkd.nl/explore/images/198342> (consultado 10/04/2017).

¹⁶ Piedad Chevallier, óleo sobre tabla, 59 x 34.5 cm. Estuvo en la colección Sedelmeyer de París en 1907. MARLIER, Georges, 1957, p. 92, FRIEDLÄNDER, Max J., 1972, XI, p. 254, <https://rkd.nl/explore/images/62296> (consultado 22/03/2015).

¹⁷ Apareció en el mercado de arte, en Sothebys, Amsterdam, 2000, 05-08, lote n° 211, óleo sobre tabla, 19.1 x 17.3 cm. Anteriormente a la subasta se desconoce su origen. <https://rkd.nl/explore/images/108474> (consultado 22/03/2015).

¹⁸ FRIEDLÄNDER, Max J., 1972, Vlb, fig. 163b. Óleo sobre tabla, 91 x 79.7 cm. Ainsworth señala que el grupo de Lamentaciones (Chicago, y sobre todo Filadelfia, San Gil Brugos y Winthertur) indica una reutilización de modelos como práctica bien desarrollada ya en el taller de David. AINSWORTH, Maryan W., 1998, p. 140, fig. 142.

a Gerard David y no a su círculo.¹⁹ Aparecen sólo la Virgen y Cristo, la mano tras la nuca, y el brazo extendido abrazándolo; la cruz está en segundo plano pero muy presente. Se aprecia el característico pico del manto de la Virgen. No es difícil suponer que Benson pudo haberse inspirado en esta composición o en alguna similar de David.

En esa línea hay que mencionar una *Lamentación* atribuida a un seguidor anónimo de David, del Museo Kröller-Müller de Otterlo (primer cuarto s. XVI), en que, como en la *Pietà* de Benson en York ya mencionada, aparecen sólo la Virgen y Jesús.²⁰ Durante un tiempo se pensó que era obra del propio David, pero esta atribución se ha retirado. En ella vemos cómo la Virgen sostiene a Cristo con el sudario tras el cuello y lo abraza con su brazo extendido. En primer plano aparecen la corona de espinas, los clavos y las tenazas. Como en la composición de Filadelfia, la figura de Cristo ya no presenta esa frontalidad de la tabla de la National Gallery, sino que se dispone en diagonal. A su vez, el modelo del que parte Gerard David pueden ser las composiciones que desarrolla Rogier van der Weyden en sus pinturas de la Lamentación, como la del Museo del Prado o la del Museo de Bellas Artes de Bruselas.

Por otro lado, la presencia de ángeles portadores de las *Arma Christi* es habitual en la pintura flamenca desde el siglo XV aunque, como se ha podido ver no en la disposición de la tabla de Oviedo, que también se repite en Madrid y en la tabla atribuida a Isenbrant. Son múltiples los ejemplos que podríamos señalar en pintura, en escultura u otras manifestaciones artísticas en que aparecen los ángeles suspendidos en el aire, con largas túnicas cuyos bajos dibujan artísticos plegados. Además tuvieron un gran eco en Europa, como se puede apreciar, por ejemplo, en escenas hispanas de la Asunción de la Virgen, ya sean pictóricas o escultóricas, de fines del s. XV o de las primeras décadas del s. XVI: la huella de estos plegados es enorme. Los grabados fueron también un buen modo de difusión de este tipo de modelos.

En cuanto a las escenas del fondo de la tabla de Oviedo, la del Santo Entierro presenta una composición que se encuentra también con ligeras variaciones, en la pintura flamenca de la época. Y la Resurrección, por su parte, es un buen ejemplo del uso de grabados como modelos en los talleres flamencos del siglo XVI. En este caso, sigue el de la *Resurrección* realizada por Durero en 1512, dentro de la serie de la *Pasión Grabada* (1507-1512). El pintor lo hace con gran fidelidad: los plegados del manto de Cristo son exactamente iguales; los detalles de la indumentaria de los soldados, hasta el extraño gorro con escamas del soldado que duerme sobre el sepulcro y los nervios de las corazas; las armas; el pequeño elemento en forma de rombo que une ambas partes del sepulcro. Este grabado fue muy popular en los Países Bajos y utilizado por diferentes talleres. Se puede apreciar su huella en el *Tríptico de la Pasión* en el Museo Diocesano de Zaragoza (ca. 1515), obra del Maestro de Frankfurt, autor destacado del foco de Amberes;²¹ también en el *Tríptico de la Lamentación*, Col. De Heuve, Bruselas (segundo cuarto del s. XVI), atribuido con dudas al Maestro de la Santa Sangre, del foco de Brujas, y con algunas variaciones fruto de la adaptación del grabado al espacio estrecho del ala de un tríptico; o en el *Tríptico de la Pasión de Cristo* de Hampton Court, atribuido al Maestro de 1518, del foco de Amberes, aunque tomado de una manera más libre respecto al grabado de Durero.²²

Conclusiones

El estudio sobre *La Piedad* del Museo de Bellas Artes de Asturias, parece confirmar la atribución que se hace de esta pintura al entorno del Maestro de las Medias Figuras Femeninas, uno de los más activos en la producción para el mercado internacional. En concreto, nos parece notable la similitud de muchos detalles de la obra con los que muestran otras de ese mismo autor. Su estilo delicado y amable, con influencia italiana, se combina perfectamente en sus pinturas religiosas con la tradición flamenca y sus composiciones, muy valo-

¹⁹ Col. Oskar Reinhart, Winterthur, óleo sobre tabla 80 x 50 cm. Esta pintura, al parecer, en 1924 se encontraba en Madrid en mercado de arte. FRIEDLÄNDER, Max, J., 1972, vol. VI b, fig. 163a, considerada como réplica de Gerard David, y AINSWORTH, Maryan W., 1998, p. 319; <https://rkd.nl/explore/images/49484> (consultado el 22/03/2015).

²⁰ Museo Kröller-Müller, Otterlo (Ede), Inv. Cat. n° 90, óleo sobre tabla, 33.8 x 34.8 cm. Estuvo en las colecciones Sedelmeyer de París, von Kaufmann de Berlín, entre otras. FRIEDLÄNDER, Max J., 1972, VI b, fig. 197, atribuida en aquel momento a David, <https://rkd.nl/explore/images/27719> (consultado 22/03/2015).

²¹ GODDARD, Stephen H., 1983, fig. 191, cat. n° 102. Todos los medallones que figuran en esta obra están tomados de los grabados de Durero.

²² CAMPBELL, Lorne, 1985, cat. n° 44, fig. 54.

radas en Europa. Posiblemente ésta es la razón de su éxito y de la presencia de un número notable de sus obras en España.

Asimismo, podemos concluir que es un buen ejemplo de obra devocional del siglo XVI, tanto por sus dimensiones como por su iconografía. También supone un ejemplo del modo de trabajo de los talleres flamencos que, para satisfacer una amplia demanda local e internacional, recurrieron al uso de modelos pictóricos y grabados de éxito.

En efecto, como queda demostrado, el tema protagonista de la tabla, la Piedad, responde a uno de esos modelos de éxito que se repiten en los talleres de Amberes y Brujas. Buscando sus orígenes es posible retroceder desde el Maestro de las Medias Figuras, Ambrosius Benson y otros contemporáneos a una generación anterior, la de Gerard David que, a su vez, se puede enlazar con uno de los grandes pintores del s. XV, Rogier van der Weyden, cuyas composiciones fueron abundantemente copiadas y reinterpretadas por los pintores flamencos posteriores.

Bibliografía

- AINSWORTH, Maryan W. *Gerard David. Purity of Vision in an Age of Transition*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998.
- BAUMANN, Guy y LIETDKE, Walter A. *Flemish Paintings in America: A Survey of Early Netherlandish Paintings in the Public Collections of North America*. Amberes: Fonds Mercator, 1992.
- BENESCH, Otto. "The name of the Master of the Half-lengths". *Gazette des Beaux Arts*, 1943, XXIII, París, pp. 269-282.
- BERMEJO, Elisa. "Importantes pinturas de los Países Bajos en colecciones privadas españolas". *Archivo Español de Arte*, 2001, 295, pp. 217-238.
- CAMPBELL, Lorne. *The Early Flemish Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- CAMPBELL, Lorne. *The Sixteenth Century Netherlandish Paintings with French Paintings before 1600*. Londres: National Gallery & Yale University Press, 2 vols., 2014.
- DÍAZ PADRÓN, Matías. "Nuevas pinturas del Maestro de las Medias Figuras". *Archivo Español de Arte*, 1980, 210, pp. 169-184.
- DÍAZ PADRÓN, Matías. "Pintores flamencos del XVI: Tablas del Maestro de las Medias Figuras identificadas en España, Caracas y Santiago de Chile y un Juicio Final de Michel Coxcie". *Archivo Español de Arte*, 1982, 219, pp. 273-286.
- DÍAZ PADRÓN, Matías y PADRÓN MÉRIDA, Aida. "Miscelánea de pintura flamenca del siglo XVI". *Archivo Español de Arte*, 1984, 228, pp. 337-356.
- DÍEGUEZ RODRÍGUEZ, Ana. "Una pequeña Virgen de la Leche del Maestro de las Medias Figuras en el Convento de Carmelitas Descalzas de San José de Ávila". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 2005, LXXI, pp. 343-348.
- FRIEDLÄNDER, Max J. "The Master of the Female Half-Lengths". En *Early Netherlandish Painting*, vol. XII. Bruselas: La Connaissance, 1972, pp. 18-21.
- GENAILLE, Robert. "À propos du Maître des demi-figures féminines". *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten-Antwerpen Jaarboek*, 1985, pp. 137-176.
- GODDARD, Stephen H. *The Master of Frankfurt and his Shop*. 2 vols., Thesis Ph D, University of Iowa, 1983.
- HERNÁNDEZ PERERA, Jesús. "Museo español del Maestro de las Medias Figuras". *Goya*, 1962, 49, pp. 2-11.
- KONOWITZ, Ellen. "The Master of the Female Half-Lengths Group, Eclecticism, and Novelty". *Oud-Holland*, 1999, XI, 1/2, pp. 1-12.
- MARLIER, Georges. *Ambrosius Benson et la Peinture à Bruges au Temps de Charles V*. Damme: Editions du Musée Van Maerlant, 1957.
- MARTENS, Didier. "Une Crucifixion flamande et sa descendance au XVIe siècle. Lecture d'une séquence de copies". *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, 1990, pp. 237-270.

A NTONIO DE TEJEDA Y ANTÓN SÁNCHEZ, PINTORES: UNA DECORACIÓN EN DOS TIEMPOS PARA LA CAPILLA DE LAS DONCELLAS DE LA CATEDRAL DE SEVILLA

ELENA ESCUREDO BARRADO

Universidad de Sevilla
escuredo@us.es

Resumen: La capilla de la Anunciación de la Catedral de Sevilla, sede de la Hermandad de las Doncellas, fue fundada por Micer García de Gibrleón en el primer tercio del siglo XVI. A lo largo de la centuria se llevaron a cabo diversas empresas para adecuar y ornamentar el espacio, desde el encargo del retablo que la presidía hasta las rejas que la cerraban. Las pesquisas en el Archivo de Protocolos Notariales de la capital hispalense, han permitido sacar a la luz nuevos documentos que permiten imaginar cómo lucía aquella esquinada capilla del magno templo metropolitano: por un lado, la decoración mural de la pared frontera al retablo, obra de Antonio de Tejada; y por otra, la policromía de la reja lateral y la pintura del paramento que la acogía, encargo aceptado por Antón Sánchez.

Palabras clave: Doncellas / pintura / siglo XVI / Sevilla / Antonio de Tejada / Antón Sánchez.

Summary: The chapel of the Annunciation, in the Cathedral of Seville, was the headquarters of the Brotherhood of the Maidens, founded by Micer García de Gibrleón in the first third of the sixteenth century. Throughout the century, several undertakings were carried out to tidy up and decorate the space, from the commission of the altarpiece to the fences, which closed it. The researches in the Protocols Archive of Seville have revealed new documents that allow us to imagine how this chapel looked like originally: on the one hand, the mural decoration of the wall in front of the altarpiece, Antonio de Tejada's work; and on the other hand, the polychrome of the lateral fence and the painting of the wall that accommodated it, a commission accepted by Antón Sánchez.

Key words: Maiden / painting / XVI century / Seville / Antonio de Tejada / Antón Sánchez.

Las últimas y recientes investigaciones llevadas a cabo por distintos historiadores acerca de la capilla de las Doncellas de la catedral de Sevilla y sobre su fundador Micer García de Gibrleón han permitido desvelar los entresijos históricos de su fundación, así como la contratación de las diversas obras artísticas que para su ornamentación se encargaron. Sin embargo, los hallazgos en el Archivo de Protocolos Notariales de la ciudad hispalense permiten seguir conociendo las diferentes intervenciones que se llevaron a cabo en el siglo XVI, llamadas a adecuar, mejorar y completar la fisonomía de una capilla que debía ser santo y se-

ña de su promotor y de la Hermandad a la que servía de sede.

El 27 de febrero de 1517, el Cabildo de la Catedral de Sevilla concedía a Micer García de Gibrleón una capilla en la nave de San Sebastián, vecina a la puerta de la Concepción. Estaría dedicada a la Anunciación de Nuestra Señora, y destinada al enterramiento de aquel y sus sobrinos.¹ Tradicional y popularmente, se le conoce como la "Capilla de las Doncellas", distintivo que vino determinado por ser sede de una Hermandad cuya misión principal era otorgar dotes a las doncellas que carecieran de medios económicos que aportar al matri-

* Fecha de recepción: 15 de abril de 2017 / Fecha de aceptación: 14 de julio de 2017.

¹ La figura de este protonotario, escribano apostólico y agente del Cabildo en la corte romana ha sido bien estudiada por OLLERO PINA, Juan Antonio, 2016, pp. 355-384.



Fig. 1. *La entrega de dote de las doncellas*. Cristóbal de Morales, h. 1534. Capilla de las Doncellas, Catedral de Sevilla.



Fig. 2. Pared frontera al altar mayor. Capilla de las Doncellas. Catedral de Sevilla.

monio, la cual había sido fundada por el propio García de Gibráleón en 1521, gracias a la bula fundacional expedida por León X cuatro años antes.² Desde el momento de su fundación, la hermandad realizó una serie de encargos con los que mejorar el aspecto de la capilla, siendo en los años cincuenta cuando se acometen las obras de mayor calado, con el fin de dotar al espacio de una impresión visual acorde a la importancia de la hermandad que albergaba.

A pesar de que no existe documento contractual que lo cerciore, el retablo mayor debió ser encargado al pintor Cristóbal de Cárdenas, como bien atribuyó Post y ratificó el profesor Serrera.³ Actualmente, el interesante conjunto de tablas se encuentra inserto en una estructura línea barroca fechable en 1771. El retablo original debió asentarse hacia 1534, momento en que también se colocó la gran vidriera de Arnao de Vergara que ilumina el interior de la capilla y que se relaciona temáticamente con la advocación de la misma. Del banco del retablo, donde también debieron figurar los cuatro padres de la iglesia, se ha conservado una escena de gran valor histórico y documental: la *Entrega de dote de las doncellas*, donde se incluye un retrato del fundador [Fig. 1]. Éste preside la entrega de las doncellas, las cuales aparecen de blanco y sin adornos, como exigían

los estatutos. Frente a ellas, una de las “dueñas honradas”, nombre con el que se denominaban a las mujeres que debían acompañar a las jóvenes casaderas. Las bolsas de dinero destinadas a la dote descansan sobre la mesa, la cual articula y centra la composición. En el fondo, pueden apreciarse dos grupos de hermanos a través de los cuales se representan a los 600 matrimonios que integraban la Hermandad.⁴ Por su parte, el centro del retablo está presidido por un grupo escultórico de la *Anunciación*, obra barroca posterior a la cronología de las tablas, el cual se flanquea, en dos niveles, por las tablas de *Santo Tomás* y *Santiago el menor*, en el lado derecho, y *San Bartolomé* y *San Pedro*, en el izquierdo. El conjunto se remata por un *Calvario*, conservado del retablo original.

Al tiempo que el retablo había sido asentado, el propio García de Gibráleón convenía con el pintor Antonio de Tejada la pintura de “*la pared que esta frontero al altar mayor de la dicha capilla hasta donde esta encalada la dicha pared*”.⁵ Puesto que la capilla estaba destinada a ser lugar de enterramiento del comitente y sus sobrinos, la temática de la decoración en cuestión no podía ser otra que un Juicio Final [Fig. 2]. El documento notarial es parco en detalles, pues no especifica el tamaño

² ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego, 1677, p. 434. Sobre la fundación de la Hermandad y su finalidad, ver GIL, Juan, 2000, pp. 37-50.

³ Fue un artista descubierto por Gestoso, quien le dedicó un artículo en fecha muy temprana GESTOSO, José, 1900, pp. 386-390. Sobre la primera y aceptada atribución ver en POST, Chandler R., 1950, pp. 176-179. Aparece también brevemente citado en VALDIVIESO, Enrique, 2002, p. 66.

⁴ Fue encargado a José Rivera quien, tras acuerdo con el cabildo, debía integrar en él solo “las pinturas de antiguo que estuvieran servibles y menos maltratadas”. SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel, 1984, pp. 383-384.

⁵ Archivo Histórico de la Provincia de Sevilla, sección de Protocolos Notariales (AHPSPN), legajo 46, registro 8, sin foliar.

ni la técnica a emplear. No obstante, dispone que *"todo el oro que fuere menester para la dicha obra sea a costa de vos el dicho beneficiado García de Gibraleon"*, lo que lleva a pensar en una pintura donde las reminiscencias góticas estarían presentes en forma de detalles dorados, a la manera que también Cristóbal de Morales había dispuesto en sus tablas para el retablo. El precio estipulado fue de veinte mil maravedíes, los cuales serían pagados en tres partes, como solía ser habitual, y dos cahíces de trigo, que se entregarían al pintor en el mes de agosto, coincidiendo con el día de Nuestra Señora. Actualmente, nada resta de aquella pintura que debió otorgar una gran riqueza visual a una capilla cuya luz quedaba tamizada por la colorida vidriera, donde la semántica de la vía anagógica quedaba codificada en una sintaxis de temprano clasicismo [Fig. 3].

Son pocos los datos que se tienen de este pintor, quien debió desarrollar su actividad artística en el segundo cuarto del siglo XVI. Se desconoce con qué maestro se pudo formar, pero teniendo en cuenta la indiscutible influencia que tuvo Alejo Fernández para la pintura sevillana de principios de siglo, su arte debió ser deudor del de aquel. Su aparición en las fuentes documentales es abundante en la década de los treinta. Un año antes de acometer el encargo referido, Baltasar del Río, obispo de Scalas, le encomendó la decoración pictórica de su capilla, también en el templo metropolitano. El pintor se comprometió a hacer ocho figuras, a seis ducados cada una: los cuatro evangelistas y cuatro alegorías de los dolores.⁶ Fue quizá su buen quehacer en esta decoración, hoy desaparecida, la que le valió la asignación por parte de la hermandad de las Doncellas, pues tuvieron un modelo cercano donde admirar las cualidades plásticas del pintor, convenciéndose de que era su talento digno de merecer tal encargo.

Su labor profesional no se limitó a la pintura mural, pues en 1535 recibiría un encargo para realizar un retablo, destinado a la capilla de Francisco Pavón, maestre difunto. La tabla central albergaba un *"crucificado en la cruz solo con sus lejos y el cielo"*, y se flanqueaba de cuatro tablas laterales, dos a la derecha con la imagen de Nuestra Señora, arriba, y San José, abajo; y a la izquierda, un San Gabriel y un San Telmo.⁷ Ninguna de estas obras ha llegado hasta nosotros, y las fuentes primarias apenas han arrojado más datos de su currí-



Fig. 3. *Anunciación*. Pedro Varela (diseño y fundición) y Antón Sánchez (policromía), 1551-1553. Capilla de las Doncellas, Catedral de Sevilla.

culum artístico, por lo que, a la espera de nuevos hallazgos y atribuciones, se trata de un pintor que engrosa, desde un olvido injusto, la lista de artistas sevillanos ignorados por la historiografía a causa de que no son más que recuerdos notariales empolvados. El artista entregó testamento el 7 de julio de 1536, por lo que su trayectoria artística y vital no se debió de extender mucho más allá.⁸ Pidió ser sepultado en la iglesia de San Juan de la Palma, aunque era parroquiano de la iglesia de la Magdalena, a la que manda un real de plata por *"reverencia de los santos sacramentos que de ella he recibido"*. Asimismo, el documento revela cuáles fueron sus últimos trabajos, así como las deudas contraídas y los maravedíes que les deben por trabajos realizados o en proceso de ejecución, entre ellos un retablo para el pueblo de La Campaña, otro para la villa de Palos de la Frontera o una viga de imaginería para la iglesia del Salvador de la capital hispalense.

Los trabajos de adecentamiento de la capilla se intensificaron a mediados de la centuria y es entonces cuando las reformas afectan al retablo, cuya guarnición será pintada y dorada por los artistas Andrés Morín y Antón Rodríguez. También la bóveda de la capilla será arreglada por el albañil Diego Torres y se acometerá la realización de un retablo para la sacristía que corrió a cargo de Juan Pérez. Es también ahora cuando las arcaicas rejas de madera se sustituyen por otras de hierro, más acorde a los nuevos tiempos y al valor implícito de la capilla y la hermandad a la que daba cobijo. Aunque desde 1548 existían modelos y dibujos para la realización de la reja chica, la cual cerraba el acceso lateral, será en 1551 cuando Hernán Suárez, secretario de la capilla, haga pacto y

⁶ Contrato publicado por HERNÁNDEZ DÍAZ, José, 1933, p. 98.

⁷ *Ibidem*.

⁸ AHPSPN, legajo 9794, registro 6, f. 135 y ss. [Ver Apéndice documental].



Fig. 4. *Anunciación (detalle)*. Pedro Varela (diseño y fundición) y Antón Sánchez (policromía), 1551-1553. Capilla de las Doncellas, Catedral de Sevilla.

postura con el rejero Pedro Varela.⁹ El propio artista dio un diseño para la reja, que terminaría siendo modificado a petición de la hermandad antes de la firma del contrato. El formato de la reja y su decoración se adaptan perfectamente al arco que debían cerrar, por lo que los dos batientes de barrotes torsos se coronan por una decoración en medio punto con la escena de la Anunciación, realizada en dos haces. Debía ir totalmente estañada, a excepción de las partes reservadas a la pintura y al dorado, labores que se encargaron al pintor Antón Sánchez.

Aunque el nombre de este artista ya fue desvelado por Inmaculada Ríos, el hallazgo del contrato notarial, entregado en 1553, permite conocer las condiciones estipuladas: el pintor Antón Sánchez, vecino de la collación del Salvador, es *"convenido e concertado con vos los señores priores conçiliarios de la Capilla de las Doncellas e con el arcediano de Ribadesil e con el liçençiado Gonzalo Suarez de Leon, priores de la dicha capilla, en su nombre, que estan presentes, en esta manera que yo me obligo de dorar e pintar una reja que esta en la dicha capilla de las doncellas en la puerta chica"*.¹⁰ La factura de esta obra había salido a concurso público, siendo adjudicada a la baja al mejor postor. El pintor se ofreció a darla terminada en toda perfección por dieciocho ducados, por lo que resultó su oferta la más asequible de cuan-

tas se presentaron. Habiendo leído las condiciones, fueron muchos los artistas que se interesaron por su ejecución. Sin embargo, las cantidades propuestas resultaron demasiado gravosas.

Siendo testigos los escribanos Miguel Jerónimo de León y Antón Pérez, la obra quedó adjudicada a Antón Sánchez, quien puso como fiador al también pintor Pedro Villegas, y se comprometió a hacerla, aceptando cobrarla en dos pagos, uno de nueve ducados en reales de plata, al comenzar la obra, y los nueve restantes una vez finalizada. La última cláusula es curiosa, aunque usual en la época, y en ella el pintor *"que esta obra tomare se ha de obligar a pagar al maestro que hizo las dichas condiçiones un ducado e a los maestros que se juntaren al remate, otro ducado, e ha de obligarse a pagar al escribano e ha de obligarse a dar fyança abonada, que es a contento de sus mercedes e si alguna cosa de menos quedare por poner en estas condiçiones que sea necesaria a la dicha obra que sea obligado de lo facer sin pedir otra demasia ni alegar otro derecho ninguno"*.

Los trabajos de policromía y dorado debían abarcar tanto la cara externa como interna de la reja, siendo la escena de la *Anunciación* la que recibió todas las atenciones y cuidados [Fig. 3]. El medio punto superior incluía las figuras del arcángel Gabriel, a la izquierda, y la Virgen María, a la derecha, como fue habitual antes de que el Concilio de Trento invirtiera el orden de los factores, sin alterar el producto. Flanqueándolos en la parte exterior, dos flameros llameantes, y en la parte superior, la paloma como símbolo del Espíritu Santo. La Virgen, arrodillada frente a un atril, se vuelve ante la irrupción de la figura angelical, al tiempo que dos serafines revolotean por encima de su cabeza [Fig. 4].¹¹ El implacable paso del tiempo, con sus correspondientes factores climatológicos, ha legado al momento presente una reja casi desnuda de su corteza al óleo, pues apenas se conserva parte de la encarnadura en el rostro del ángel y la Virgen, así como ciertas notas de color, muy desvaído, en los ropajes de ambos personajes. Al término de las labores de Antón Sánchez, la obra debía lucir con primor, pues el estaño había queda-

⁹ La reja chica de la capilla de las Doncellas ha sido bien documentada y estudiada recientemente por RÍOS COLLANTES DE TERÁN, Inmaculada, 2013, pp. 415-440.

¹⁰ Inmaculada Collantes ya lo recogió en su artículo arriba citado, según extrajo de los documentos encontrados en el Fondo de la Hermandad de las Doncellas del Archivo de la Catedral de Sevilla. No obstante, aquí se presenta el documento donde se registran las condiciones del encargo, hallado en AHPSPN, oficio 16, legajo 9836, f. 159 y ss. [Ver Apéndice documental].

¹¹ Estos serafines no existían cuando la reja fue entregada en 1551, pues resultan de un encargo realizado dos años más tarde por el tesorero Antón Manuel al propio Pedro de Varela, y por los que pagó 1.145 maravedies. Nota incluida en RÍOS COLLANTES DE TERÁN, Inmaculada, 2013, p. 419.

do velado por unos colores vivos, unas encarnaduras cuidadas y unos sutiles detalles dorados llamados a dignificar y exaltar la escena allí descrita. Para la Virgen se pensó en un manto púrpura con motivos en azul, mientras que la saya carmín debía llevar brocados de oro a modo de cenefa en su parte inferior. Los cabellos y la diadema que la corona debían ir en dorado, al igual que los del ángel, cuya diadema, cetro y rótulo también irían en oro. La dalmática de Gabriel sería de brocado verde y la capa, carmín; sus alas, doradas por ambas partes, dejando las plumas en verde y azul [Fig. 5]. Sobre el dintel, el rótulo *AVE MARÍA PURÍSSIMA* debía ser escrito con letras áureas. Ni siquiera los detalles más pequeños se dejaron al azar, pues se pensó que aunque las azucenas fueran doradas, las hojas debían ser verdes y las flores carmín; el atril sería dorado, igual que el canto del libro de rezos cuyas hojas pintarían de blanco para poder insertar letras escritas en ellas. Los candeleros de los lados presentarían un soporte dorado, mientras que las llamas serían color rojo. El arco, en cuya clave se encontraba la nube que cobijaba la paloma del Espíritu Santo, estaría dorado, igual que los cuatro festones que de él colgaban, aunque sus rosas debían ser policromadas en rojo, sus hojas en verde y sus frutos en rosa. Los serafines que revolotean sobre María también debían tener los cabellos dorados y las alas sacadas de carmín o verde, a gusto del pintor.

La minuciosidad en la descripción de cada una de las condiciones permite imaginar con todo lujo de detalles cuál debió ser su aspecto una vez acabadas las labores de Antón Sánchez. Aunque en el contrato no se especifica el tiempo disponible para la realización de dicho encargo, el artista debió tardar algo más un mes en policromar la reja, pues en julio de ese mismo año se le adjudicaba, de nuevo en una subasta a la baja, otro cometido por el cual debía pintar *"la portada de la capilla de las Doncellas adonde se puso la reja nueva, la cual mandaron hacer los magestuosos priores e conçiliares de la dicha capilla"*. En este caso se trataba de una pintura mural que otorgara valores decorativos, no sólo al paramento donde se situaba la entrada lateral sino también a la bóveda de la entrada cerrada por aquella reja chica que tan vistosamente había policromado. Atendiendo a las condiciones, es preciso pensar que en ese momento la reja no estaba todavía asentada, aunque sí debía estar terminada en el taller del pintor. El documento es minucioso en detalles, aunque la trabada descripción dificulta su claro entendimiento. Una lectura atenta y analítica permite revivir cómo debió ser aquel esquinado lugar de la



Fig. 5. *Anunciación (detalle)*. Pedro Varela (diseño y fundición) y Antón Sánchez (policromía), 1551-1553. Capilla de las Doncellas, Catedral de Sevilla.

catedral sevillana. Se mandó pintar un zócalo hasta la altura de la reja lateral, el cual estaría subdividido en una parte baja, a modo de peana, una parte media de color pardillo y un friso superior donde *"ha de echar unas letras como pareçiere a los señores"*. Se intuye por tanto, que debía correr por él una inscripción cuyo contenido no ha trascendido. Desde este friso, hasta la bóveda, el paramento iría decorado con motivos de grutescos, sobre color carmesí y entre ellos se intercalarían tres elementos precisos: las claves del arco de entrada debían ir doradas y sobre ellas, justo en el medio, se precisó la pintura de una jarra de azucenas, la cual iría flanqueada por dos escudos de armas del fundador, *"como estan en el retablo con los colores que le conviniere de oro e plata"*.

Por otro lado, en las esquinas exteriores de la entrada, debían ir pintados dos pilares cuadrados, sobre los que apoyaría el friso antes referido, mientras que para la decoración de la cara interna de dicha puerta se eligen fingidas columnas abaustradas. En el interior de este paso abovedado, el techo se pintaría de azul fino con estrellas de oro, *"de buena forma que parezca çielo"*. Toda la obra debía ser realizada en aceite, a excepción del azul de esta bóveda celeste, y tendría que estar acabada para el día de Nuestra Señora, en agosto, fecha en la que intuyo que también debió instalarse definitivamente la reja.

Mientras que la policromía de la reja se conserva, aunque de forma sucinta, nada queda de esta decoración mural. Afinando la vista, hoy en día se aprecian los restos de un elemento ornamental distinto, el cual debe responder a una renovación decorativa posterior [Fig. 6]. Se aprecia la silueta de una estructura arquitectónica fingida que envuelve la entrada y se eleva hasta la mitad de la altura total. Recuerda a una suerte de arco triunfal rematado por un frontón recto decorado con



Fig. 6. Vista de la pared lateral externa. Capilla de las Doncellas, Catedral de Sevilla.

flameros. No existe información alusiva a ello, pues los autores que pudieron contemplarlo en épocas pasadas cuando aún el motivo fuera reconocible, como Ponz o Amador de los Ríos, no reparan en describirlo, quizá por la poca entidad estética del mismo o porque la situación esquinada en la que se encontraba lo llevaron a obviarlo. Sea como fuere, lo cierto es que en un primer momento la decoración de este paramento mural respondía a las corrientes estéticas del momento, siendo la elección del grutesco una consecuencia directa del conocimiento artístico que García de Gibralfaró poseía de las novedades que ya triunfaban en Roma, donde el hallazgo de la Domus Aúrea de Nerón, hacia 1480, se convirtió en fuente de inspiración para los artistas del momento en su afán por recuperar la antigüedad clásica.¹² Fueron muchos los pintores que se desplazaron hasta allí para copiar y estudiar el repertorio que se desplegaba ante sus ojos y fue gracias a esos dibujos que los motivos concretos de los grutescos empezaron a extenderse como la pólvora, apareciendo ya en cuadros o murales italianos de los años finales del siglo XV.¹³ No obstante, se trataba de un recurso plástico ya empleado anteriormente en Sevilla, pues la decoración del cabildo civil contaba con un repertorio iconográfico que bien pudo servir de modelo al pintor Antón Sánchez. Se puede también considerar la idea de que hubiera podido tener acceso a la obra de Antonio de Salamanca, editor, tipógrafo y librero español establecido en Roma, quien, entre otras labores, se dedicó a la edición de estampas de vistas de la ciudad y de los

hallazgos arqueológicos que contemporáneamente estaban teniendo lugar. Hacia 1500-1512, se encargó de dar a conocer las estampas que Nicoletto da Modena había realizado sobre la decoración del palacio de Nerón, basándose quizás no en el natural sino en los dibujos que el Pinturiccio había realizado de ellos. Asimismo, Diego de Sagredo, incluyó alusiones a este tipo de motivos en sus *Medidas del Romano*, tratado publicado hacia 1526 y que consiguió tener hasta cinco ediciones antes de 1556, por lo que no es de extrañar que circularan ejemplares por Sevilla en el momento en que se contrata la decoración exterior de la capilla. Referencias no le faltaron al pintor, que debió inundar la pared de motivos fantásticos, tanto engarzados en *candelieri* como de forma aislada donde cornucopias, panoplias, follajes, figuras humanas y tieromórficas, mascarones y seres mitológicos se desplegaban bajo las bóvedas de un templo cristiano. De este modo, la capilla se situaba a la vanguardia, exhibiendo primicias artísticas que, llegadas desde Italia, ya se habían convertido en imperantes en una ciudad por entonces acrisolada como puerto y puerta de América.

Al igual que ocurría con Antonio de Tejada, la vida y obra de este pintor no ha sido atendida como merece pues, aunque es abundante la documentación de archivo que de él ha trascendido, no así su producción pictórica conservada. Se trata de un artista difícil de estudiar, dados los pintores homónimos que existieron en la Sevilla quinientista. Gestoso documenta hasta cuatro, desde el ocaso del siglo XV hasta el final del primer tercio de la centuria siguiente.¹⁴ El análisis de los documentos encontrados, lleva a considerar a este Antón como hijo de Antón Sánchez de Guadalupe, quien participó seguramente en la decoración de los arcos triunfales que dieron la bienvenida al emperador el día que llegó a Sevilla en 1526 con motivo de su enlace con Isabel de Portugal, y quien estaba registrado como alcalde del gremio de pintores en esa misma fecha. Pertenecía, por tanto, a una familia de artistas pintores, pues su tío fue el afanado Pedro Fernández de Guadalupe, al cual se le atribuye el *San Pedro*, hoy en la Sacristía de los Cálices del templo metropolitano.¹⁵ Fue vecino de la collación del Salvador y a lo largo de su ca-

¹² Para más información ver DACOS, Nicole, 1969.

¹³ FERNÁNDEZ ARENAS, José, 1979, pp. 5-20.

¹⁴ GESTOSO, José, 1909, pp. 390-393.

¹⁵ Resulta complicado el estudio de los Guadalupe en la Sevilla del siglo XVI, debido a la existencia de pintores homónimos y a las generaciones de artistas que se sucedieron dentro de la familia. No obstante, según los últimos datos, Antón Sánchez fue cuñado del pintor Antonio de Tejada, quien casó con su hermana Juana. GÓMEZ SÁNCHEZ, Juan Antonio, 2016, p. 572.

rera profesional, se relacionó con lo más granado de la flor y nata artística de la Sevilla meso secular. No le debió resultar difícil entablar contacto y establecer fértiles relaciones con los pintores del momento, pues en 1552 figuraba como mayordomo del hospital y cofradía de los pintores, la cual tenía sede en la collación de San Martín, junto a la iglesia homónima. Así, en 1555, aparece como fiador del entallador Pedro Becerril en el contrato del retablo que éste se comprometió a hacer junto a Pedro de Campaña por encargo del mariscal Diego Caballero, destinado a la estancia situada junto al antecabildo de la Catedral sevillana.¹⁶

Debió ser cercana su relación con Becerril, pues en 1558, "*ambos dos de mancomún*" se obligaban a hacer un crucificado para la cofradía de las cinco llagas, la cual tenía sede en el convento de la Trinidad. Martín de Alcázar, mayordomo, y Juan de Azalón, cofrades, encargaron la obra, la cual debía ser realizada en madera de álamo blanco, teniendo ocho palmos y tres dedos de largo. El documento especifica "*que sea muy de bulto y bien fecho y acabado así de talla como de pintura, a vista de maestros oficiales que de ello sepan, que vos daremos fecho y acabado según dicho es el domingo de ramos, pagándonos por la hechura y el aparejo de madera 18 ducados de oro*".¹⁷ Aunque en el contrato no se especifica, es de suponer que la obra estaba pensada para procesionar, dada la procedencia del encargo, así como la fecha estimada de entrega. Prácticamente todo entallador que se preciara en la Sevilla del siglo XVI tenía la hechura de algún crucificado a sus espaldas, ya fuera de madera o de pasta, desde Roque de Balduque hasta Marcos Cabrera, pasando por escultores afamados como Juan Bautista Vázquez, el viejo, o el veneciano Juan Marín. Por desgracia, son pocos los ejemplares de esta naturaleza que han superado el paso del tiempo, por lo que resulta complejo analizar la evolución formal y estética de los crucificados a lo largo de la centuria. No obstante, con esta referencia se evidencia el extraordinario beneficio que supuso para los talleres escultóricos y pictóricos de la ciudad la proliferación de nuevas hermandades y cofradías, pues requerían de titulares y retablos con los que dotar a sus capillas y hospitales.

En la década de los sesenta, participó en las labores de dorado y policromía del antiguo retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo, hoy desaparecido y sustituido por uno barroco diseñado por Montañés y concluido por los hermanos Ribas. Diego de Ledesma, mayordomo de fábrica, estableció pacto y postura con Antón Sanchez, Andrés Ramírez, Antonio de Alfían y Pedro Villegas, a fin de otorgar una mayor entidad plástica a un retablo que se mantenía, por aquel entonces, en madera de lo blanco.¹⁸ Aunque no se conserva el documento contractual, sí un pago por el cual los citados pintores reciben 120 mil maravedíes, que suponen la mitad de la suma total por la que contrataron dichos trabajos. Se trata de una obra sufragada gracias al préstamo de 500 maravedíes que meses antes había realizado Gaspar de Cornieles, clérigo y mayordomo de la iglesia del Salvador, a petición de Lázaro Martínez de Cosar, mayordomo mayor de la fábrica de las iglesias del arzobispado.¹⁹ Fue, por tanto, una ayuda *interesial* la que permitió que se terminaran las obras de talla, dorado y policromado del referido retablo mayor de San Lorenzo, un hecho que da muestras de la extraordinaria capacidad de gestión monetaria y logística que se tenía dentro del Arzobispado en aquellos momentos.

Finalmente, y volviendo a la capilla de las Doncellas, es preciso señalar que mientras que la reja chica y la entrada lateral se encontrarían perfectamente terminadas a principio de los años sesenta, para ver completado el cierre férreo de la entrada principal de la capilla habrá que esperar hasta 1579. Se trata de una magna reja atribuida a Pedro Delgado, integrada por balaustres que siguen la morfología de los anteriormente descritos y rematada por una crestería cuya iconografía engarza con el cometido de la hermandad. En el centro aparece la imagen de la *Virgen de la Caridad* acogiendo bajo su manto a las doncellas, con una cartela a sus pies que la identifica. Sigue la iconografía de las vírgenes de misericordia, donde María, con gesto caritativo y misericordioso acoge bajo su manto a un grupo de figuras suplicantes que imploran a la Reina de los Cielos la salvación eterna.²⁰ En los laterales dos cariátides sostienen un frontón curvo y roto con un candelabro en el cen-

¹⁶ GÓMEZ SÁNCHEZ, Juan Antonio, 2016, p. 391.

¹⁷ Documento fechado el 8 de febrero de 1558. AHPSPN, oficio 23, legajo 16001, f. 424 y ss.

¹⁸ Documento fechado en 3 de febrero de 1561. AHPSPN, oficio 9, legajo 17558, ff. 457 y ss.

¹⁹ Documento fechado en 31 de enero de 1561. AHPSPN, oficio 9, legajo 17558, ff. 1413 y ss.

²⁰ Existe una antigua, aunque completa, monografía sobre este tema iconográfico. PEDRIZET, Paul, 1908.

tro, rematado por una cruz. En los extremos aparecen dos figuras de santos inscritas en cartelas, cuya falta de atributos dificulta su identificación. Gracias al resto de la decoración, compuesta por roleos vegetales, figuras humanas que brotan de tallos, ángeles y motivos florales, se genera un efecto visual de gran calidad plástica. Es de suponer que esta obra debía ir también policromada, pero no existen documentos que puedan aportar más información al respecto.

A pesar de ser una eminente estructura gótica, el devenir de los tiempos y la acogida de las nuevas corrientes estilísticas, llevaron a la catedral hispalense a convertirse en un auténtico contenedor de referencias renacentistas: desde la arquitectura de los nuevos espacios añadidos, como la Sacristía Mayor, la Sala Capitular o la Capilla Real, hasta la decoración de lugares como la Sala de Antecabildo o capillas como la de Scalas, o la de las Doncellas. Se convirtió en un verdadero escaparate para los artistas, quienes se pusieron al servicio del cabildo y de los distintos comitentes, intentando dar respuesta a sus voluntades siempre desde un buen quehacer, preciso y cuidado, pues su éxito en este tipo de obras supondría su ascenso dentro del gremio. Antonio de Tejada y Antón Sánchez, aunque formados en la tradición, supieron interpretar lo que los nuevos tiempos requerían de ellos, interviniendo con garantías en un escaparate que se había convertido en punta de lanza, donde la evolución de las formas era un hecho y no un susurro, siendo las terracotas de Mercadante exégesis de un tiempo pretérito ya superado.

Apéndice documental

1. Archivo Histórico de la Provincia de Sevilla, Protocolos Notariales.
Oficio 1, legajo 46, registro 8, sin foliar.

Sepan quantos esta carta vieren como yo Antonio de Texeda, pintor de ymagineria, vecino en la collación de Santa Maria Magdalena otorgo e conosco que hago pacto e postura con vos Garcia de Gibraleon, beneficiado de la iglesia de Santiago de la cibdad de Eçija que estades presente, en tal manera que yo sea thenido e obligado de pintar en la Capilla de las Doncellas que es en la Santa Iglesia de esta cibdad de Sevilla en la pared que esta frontero al altar mayor de la dicha capilla, hasta donde esta encalada la dicha pared, una historia del dia del juicio de buenas e finas colores e bien fecha e acabada a vista de maestros e de lo començar a hacer desde el dia que me dieredes fechos los andamios e de no alçar mado de ello fasta lo thener fecho e acabado so la pena que en esta carta sea contenida e vos el dicho beneficiado me deis por razon de lo suso dicho 20 mil maravedies de esta moneda que agora usa e dos cahices

de trigo, en esta dicha cibdad de Sevilla, en paz e en salvo sin pleito e sin contienda alguno en esta manera los dichos 20 mil maravedies, el primer tercio comenzada la dicha obra et el otro tercio mediada la dicha obra e el otro tercio restante en syendo acabada de haçer la dicha obra et los dichos dos cahices de trigo por el dia de Nuestra Señora Santa Maria del mes de agosto primero que viene de este presente año en que estamos de la fecha de esta carta pago en pos de otra so pena del doblo de cada pago con condiçion [tachado: que vos el dicho Garcia de Gibraleon] todo el oro que fuere menester para la dicha obra sea a costa de vos el dicho beneficiado Garcia de Gibraleon este en esta manera otorgo e prometo e me obligo de lo facer e cumplir asy e de non partir ni apartar de hacer lo suso dicho por mas ni por menos ni por tanto que [ilegible] de mi prometa ni por otra causa ni razon alguna qualquiera que sea e vos que me non podades dexar qualquier de nos cabsas las dichas partes que consta estos que dichos fueren e oviere e lo asy no pagare e tuviere que guardare e cumpliere e oviere por firme segund dicho es e pague e peche a la otra parte de nos obediende que por ello estuviere e lo viere por firme 5 mil maravedies de esta moneda que agora usa, por pena e por postura promisyon et solemne estipulacion conveniençia asesegada que hacemos e ponemos con todas las costas e mysiones e daños e menoscabos que la parte de nos obediente e otra pella hiciere et recibiere e si le reaçiere sobre esta dicha raçon et la dicha pena pagada o non pagada que este dicho pabto e postura e todo quanto esta dicha carta dize de cada cosa e parte de ello vala e sea firme en todo e por todo segund dicho es et yo el dicho beneficiado Garcia de Gibraleon que a todo esto dicho es presente soy otorgo e conosco que e recibido en esta dicho pabto e postura que vos el dicho Antonio de Texeda m abeis fecho para hacer la dicha historia del dia del juicio por el dicho precio de los dichos 20 mil mrv e dos cahices de trigo con las dichas condiciones e penas e posturas e obligaciones et segun dicho es otorgo e prometo e me obligo de pagar e thener que guardar e cumplir e aver por firme todo quanto esta carta dice e cada cosa de ello segun dicho es so las penas de suso sostenidas [cláusulas notariales].

Fecha: 3 de enero de 1534

Firman: Antonio de Texeda y García de Gibraleon, además de los escribanos]

*

2. Archivo Histórico de la Provincia de Sevilla, Protocolos Notariales.
Oficio 16, legajo 9794, registro 6, f. 135 y siguientes.

Sepan quantos esta cartda de testamento vieren como yo Antonio de Texeda pintor de ymagineria, vecino que soy de esta cibdad de Sevilla en la collacion de Santa Maria Magdalena estando enfermo de cuerpo e sano de voluntad e en mi seso e acuerdo e

entendimiento natural e en mi buena e cumplida memoria tal que Dios Nuestro Señor tuvo por bien de me dar teniendo firme e verdaderame la santísima trinidad padre hijo e espíritu santo otorgo e coozco que hago y ordeno dicho mi testamento en la manera e forma siguiente.

Primeramente mando e enconiendo mi anima a Dios Nuestro Señor [...] e que mi cuerpo sea sepultado en la iglesia de San Juan de esta dicha cibdad de Sevilla en la sepultura que ende me fuere dada en el dia de mi enterramiento estando mi cuerpo presente. Si fuere ora sino otro dia siguiente me digan una misa de réquiem cantada con su vegilia ofrendada del pan y el vino e cera que mis albaceas asi quisieren e nueve misas rezadas. Asi mismo ofrendadas del pan e vino e cera que mis albaceas quisieren e me acompañe la cofradía de la Concepción, donde yo soy cofrade que es a los tres hospitales.

Yten mando que se digan seis misas rezadas por las animas de mis padre y madre en la dicha iglesia de San Juan e den por las decir lo de costumbre.

Yten mando que digan otras seis misas rezadas por las anymas del purgatorio e que se digan en la dicha iglesia de San Juan e den por las decir lo que costase.

Yten mando se digan 4 misas rezadas por las personas a quienes yo encargo en la dicha iglesia de San Juan, e den por las decir lo de costumbre.

Yten mando que se digan las 33 misas de Santo Amador por mi anima e den por las decir lo que se acostumbre e se digan en la dicha iglesia de San Juan.

Yten mando que me digan las 13 misas de la luz en la dicha iglesia de San Juan y den por decirlas lo que es costumbre.

Yten mando a la obra de la iglesia de Sta Maria Magdalena donde yo soy parrochiano por reverencia de los Santos Sacramentos que de ella he recibido un real de plata e otro a la [ilegible] que se acompaña al santo sacramento de la dicha iglesia e a la cruzada e a las hordenes de la Santísima trinidad e a Santa Maria de la Merced para la ayuda de la redención de los cristianos que son cabtivos en tierra de moros e a San Lazaro e San Sebastian e, stramuros de Sevilla a cada una horden 5 maravedies e a Santa Maria de la Sede de Sevilla por sanar lo perdone que en ella son, 6 maravedies en dineros.

Yten declaro que las deudas que debo son las siguientes:

Yten declaro que devo dar a un mancebo que se dice ortega 10 ducados de oro de obras que ha fecho conmigo en el dicho nuestro oficio un retablo de un hombre de Huelva mando, que se lo pagasen de los dinero del dicho retablo que son 22 ducados los que se me deben de la dicha obra mando que los cobren y se los paguen.

Yten declaro que debo a Cebrian de Cariçate, mercader mi compadre, vecino en la collación de Santa Maria, un saco de azul que valdra hasta 6 ducados, mando que si quisiere recibir el azul que tengo que se lo vuelvan y le paguen lo que falta de ello de mis bienes.

Yten declaro que debo a Andres Morin pintor, vecino en la collacion de Santa Maria, a la borzequineria, 3250 maravedies de cierta obra que me fizo e mando que se lo pague de mis bienes.

Yten declaro que las debdas que a mi me deben son las siguientes:

Yten declaro que me debe Alonso Perez, pintor vecino en la collacion de San Martin, 2 ducados de oro en préstamo que le preste, mando que los cobren de el.

Yten declaro que yo tengo resçibidos de la mujer de Jorge Fernandez 3 ducados de oro para en cuenta de un retablo que le fago por 10 ducados, mando que acaben el dicho retablo e cobren los otros 7 ducados que me deben.

Yten declaro que yo tengo cargo de façer un retablo del almirante e tengo recibidos 8 mil maravedies para en cuenta de los 24 mil maravedies que valen. Lo tengo fecho hasta los dichos 8 mil maravedies, mande se acabe dicho retablo e cobren los maravedies restantes.

Yten declaro que yo tengo fecho un retablo para el lugar de la Campana y tengo recibidos para en cuenta del lo que paresçiere por mis conocimientos, por ende mando que Francisco de Texeda mi hermano, lo acabe e cobre en lo que restare del dicho retablo y [ilegible] con ello a mi mujer y herederos.

Yten declaro que yo tengo acabada una viga de pintura de la iglesia de San Salvador de esta cibdad y tengo recibido 26 mil maravedies, mando que se acabe un poco que queda de ella y cobren de la dicha fabrica los maravedies que me restaren, debiendo de ella lo que juzgaren maestros pintores de imageria.

Yten declaro que yo tengo fecho un retablo para la iglesia de la villa de Palos por presçio de 84 mil maravedies y tengo recibidos ciertos maravedies para en cuenta de ellos, según paresçio por mi conocimiento, mando que se acabe el dicho retablo e cobren el resto de lo que me devieren para mis herederos.

Yten declaro que yo tengo en dineros hasta 60 ducados de oro en poder de Juana Sanchez, mi mujer que esta presente, e yo la dicha Juan Sanchez siendo presente confieso e declaro que tengo en mi poder los dichos 60 ducados de oro.

Yten yo el dicho Antonio de Texeda da testador a Francisco de Texeda mi hermano, 10 ducados de oro porque ruegue a Dios por mi anima.

Yten mando a Jorge mi criado 2 ducados de oro para una capa por descargo de mi conciencia e porque ruegue a Dios por mi anima.

Yten a Antonio mi criado otros 2 ducados de oro por descargo de mi conciencia e por que ruegue a Dios por mi anima.

Yten declaro que debo a Ortega, entallador vecino en la collacion de Santa Maria, un cahiz de trigo que me pesto en trigo para pagar lo nuevo de este presente año, mando que se lo paguen de mis bienes.

Yten declaro que debo a Fernando Altamirano, mi tio, medio cahiz de trigo que me presto, mando que se lo paguen de mis bienes en trigo.

Yten declaro que al tiempo e sazón que yo case con la dicha Juana Sanchez, mi mujer, resçibi de ella en dote e casamiento 5 mil maravedies en ropas de su persona e casa, mando que sea ante todas cosas pagadas y entregadas de ello e que al tiempo que yo case con ella no tenia bienes algunos e que lo bienes que hoy dia tenemos son multiplicados durante, entre mi y ella en el matrimonio. Mando que la dicha mi mujer sea pagada e entregada de la mitad de los dichos bienes que hoy dia tenemos por cuanto le pertenesçen de derecho.

Pagado e cumplido este mi testameto e todo lo en el contenido de mis bienes según que aquí esta escrito e ordenado todo lo que al fin hare e remanesciere de los dichos mis bienes así muebles como de rayces mando que los ayan e los hereden todos Nicolas e Leonor e Juan, mis hijos legitimos e de la dicha Juana Sanchez, mi mujer, e los cuales deyo e instituyo por legitimos e universales herederos en el remanente de los dichos mis bienes muebles y rayces.

Para pagar e cumplir este dicho mi testamento e todo lo en el contenido de mis bienes según que aquí esta escrito e ordenado deyo e establezco por mis albaças a la dicha Juana Sanchez, mi mujer e a Fernando Altamirano, mi tio, vecino en la collacion de San Juan, a los quales doy e otorgo libre e llereno e cumplido poder para que ellos e cada uno de ellos o quien su poder de ellos o de qualquiera de ellos oviere pueda entrar e tomar e vender e rematar a tantos de los dichos mis bienes así de muebles como de rayces que tanto cumplan e basten para los pagar e cumplir en que en ellos se fiçieren por mi anima.

Por esta carta de mi testamento revoco e anulo e doy por ningun e de ningún efeto e valor todos e quealesquier testamentos e mandas e codicilos que yo haya otorgado así escriptos como por palabras desde todos los tiempos pasados fasta hoy dia de la fecha de esta carta [cláusulas notariales].

En Sevilla en las casas de la morada del dicho Fernando Altamirano que son en la dicha collacion de San Juan.

Fecha: 7 de julio de 1536
Firma: Antonio de Texeda

3. Archivo Histórico de la Provincia de Sevilla, Protocolos Notariales.
Oficio 16, legajo 9836, folio 159 y siguientes.

Sepan quantos esta carta vieren como yo Anton Sanchez, pintor, vecino que soy en esta cibdad de Sevilla en la collacion de San Salvador otorgo e conozco que soy convenido e concertado con vos los señores priores conçiliarios de la capilla de las doncellas e con el arcediano de Ribadesil y con el licenciado Gonzalo Suarez de Leon, priores de la dicha capilla en su nombre, que estan presentes en esta manera que yo me obligo de dorar e pintar una reja que esta en la dicha capilla de las Doncellas en la puerta chica según e como es que fue rematada en mi con las condiciones e obra que en ella se a de facer como se contiene en una memoria que su tenor dice en esta siguiente.

[Condiciones]

Muy magnificos señores las condiciones que vuestras mercedes me mandaron hacer para dorar e pintar esta reja de esta capilla son las siguientes.

Primeramente es condicion que el mestro que esta obra tomare la ha de empezar con su emprimadura al olio todo aquello que esta viere por estañar e despues de ympimado así de dorar e pintar de esta manera.

Primeramente la imagen de nuestra señora ha de ir dorada de [ilegible] y el manto ase de pintar sobre el oro unas purpuras senbradas por el de azul echandole su açinefa por la orilla labrada de una lavor e en la saya ha de facer un brocado de carmin sobre el oro los cabellos e diadema han de ir dorados.

Yten el angel he de ser todo dorado por ambas partes y en el alba ha de sembrar unas purpuras de un color que levante aguardandole su orilla y en el almatica a de pintar un brocado de verde echandole una çenefa por la orilla de una labor y en la capa otro brocado labrado de carmin aguardandole sus orillas, dorandole los cabellos y diadema y el çetro e retulo y en el retablo de pintar unas letras que diga ave maria despues despues de esto han de [ilegible] cada festa e ropas con las colores que les convenga a cada ropa porque [ilegible] una de otra e los rostros e mantos muy bien encarnados e pulidos abriendoles ojos e bocas que es conforme a buenas obras.

Yten la jarra y açuçenas han de ir doradas y las hojas y las hojas de las azucenas han de ir rascadas de verde y así mismo en las flores matizandolas de carmin sobre el oro.

Yten el atril con el libro y los cantos de las hojas ha de ir todo dorado y las hojas dado de blanco y escripto en ellas unas letras.

Yten los candeleros que estan en los lados han de ir todos dorados por ambas partes e los fuegos de carmin.

Yten la nube donde esta el espiritu santo ha de ir dorada y la paloma ha de ir de blanco por que parezca.

Yten el arco que corre por encima de esta obra por entre ambas partes con el papo y las rosas que estan en el sembradas ha de ir todo dorado y las rosas rasgadas de verde y de carmín.

Yten cuatro festones que salen del arco han de ir dorados por ambas partes y las hojas resacadas de verde e los frutos de carmin por que parezca cada rosa.

Yten un friso que corre del ancho de la reja ha de ser de esta manera que la moldura alta por ambas partes han de ser doradas e pintadas por ella una folleta perfilada de prieto y los campos de color porque le [ilegible] cada rosa.

Yten otra moldura que viene por lo bajo ha de ir dorada y en el llano que esta entre las molduras ha de ir todo dorado de ambas partes y ha de llevar un letrero azul de la nota que vuestras mercedes mandaron poner.

Yten las puertas de esta rexa que son balaustres y entorchados que tienen unos nudos por alto e por baxo e por medio e han de ser dorado a la redonda e ansi mismo el papo de las puertas ha de ir dorado con el maço e cerradura de ambas partes.

Yten toda esta rexa he de ir muy bien sacada de orofino e de buen lustre ansy por una parte como por la otra e ha de ir muy bien pintada con muy buenos colores ansi ropas como rostros e todo lo demas como conviene a buena obra a vista de oficiales.

Yten el angel de esta historia, las alas han de ir doradas por ambas partes e han de ser sacadas de carmin o de verde las plumas que salgan unas de otras.

Yten el papo del friso ha de ir todo dorado y el batado de las puertas.

Yten dos niños o serafines que se han de poner sobre la imagen de nuestra señora han de ser doradas las alas y cabellos por ambas partes sacadas las alas de carmin o verde de manera de plumas e los rostros bien encarnados conforme a las figuras.

Yten es condicion que el maestro que esta obra tomare se ha de obligar a pagar al maestro que hizo las dichas condiciones un ducado e a los maestros que se juntaren al remate otro ducado e ha de obligarse a pagar al escribano e ha de obligarse a dar fiança abonada es a contento de sus mercedes e si alguna cosa de menos quedare por poner en estas condiciones que sea necesaria a la dicha obra que sea obligadolo se facer sin pedir otra demasia ni alegar otro derecho ninguno.

E yo Anton Sanchez maestro de las dichas condiciones digo que los hice e firme de mi nombre e puse de primera por esta postura la dicha obra en 15 mil maravedies con condicion que yo quedare e sea obli-

gado a poner el oro e las colores que faren menester e todos los otros aparejos e andamios, se le paga la mitad luego e la otra mitad acabada la dicha obra corregida e visitada que este conforme a buena obra e que luego la comiença e no alçar mano de ella hasta que la acabe e que si alçare mano que tome maestros que la acaben sin otra prueba ni diliegnia alguna e le pueda executar por los 9 ducados que luego reçibe e por lo mismo que costare.

En Sevilla en la capilla de las doncellas, en jueves 22 dias del mes de mayo del año de nuestro salvador lesuchristo de 1553. Los señores arcedianos Ribadesil canonigo en la santa iglesia de Sevilla y el licenciado Gonzalo Suarez de Leon priores de la dicha capilla de las Doncellas mandaron que se ha de facer esta obra al pintor que por menos precio la hiciere, ansy habiendo leído las dichas condiciones e obra de suso declaras y estando presente ciertos oficiales de pintores hubo para ello las posturas siguientes.

Alonso de Solis, pintor vecino a San Pedro la puso en 14 mil.

Andres de Zamora, vecino a la arandela, la puso en 13 ml.

Francisco de Esquivel, vecino de Santa Maria, la puso en 12 mil.

Andres de Zamora la puso en [sin completar].

El dicho Francisco de Esquivel la puso en 26 ducados.

Alonso de Solis la puso en [sin completar].

Andres de Zamora las puso en 20 ducados.

Pedro de Campos la puso en 19 ducados.

Anton Sanchez, vecino al salvador, la puso en 18 ducados.

Porque no hubo persona que por menos precio de obligare a facer la dicha obra que vos, el dicho Anton Sanchez para que la haga conforme a las dichas condiciones. Testigos Miguel Geronimo de Leon y Anton Perez, escribanos de Sevilla.

LO qual dicha obra otorgo e prometo e me obligo de no alçar mano de ella hasta no aberla acabado en toda perfeccion e contí de 18 ducados para en cuenta de los quale she reçibido 9 ducados en reales de plata en presencia del señor escribano publico e testigos yuso escriptos los quales reçibi del beneficiado Hernando Suares estante en la dicha capilla e que son en mi poder de que soy y me otorgo por vos por bien contento e pagado e entregado a toda mi voluntad [clausulas] y los otro 9 ducados restantes me los habéis de dar e pagar acabada que este la dicha obra conforme como se contiene en las condiciones se suso encorporadas e me oblifo desto tener e guardar e cumplir so las penas contenidas y en esta manera otorgo e conozco que me obligo de no yr ni venir contra ellas [clausulas] voy doy conmigo como mi fiador a Pedro Villegas, pintor, vecino de la cibdad de Sevilla en la collacion de San Martin que estades presente [cláusulas notariales].

Fecha: 24 mayo 1553

Firman: Antón Sánchez y Pedro Villegas.

4. Archivo Histórico de la Provincia de Sevilla, Protocolos Notariales.

Oficio 16, legajo 9836, folio 619vº y siguientes

Sean quantos esta carta vieren como yo Anton Sanchez pintor soy convenido e concertado con los señores priores de la capilla de las doncellas [roto e ilegible] que yo me obligo de facer la obra de pintura de la dicha capilla según e conforme sera declarado y según las dichas condiciones que de ello se ha leido y que son las siguientes:

Memorial de las condiciones con que se ha de pintar la portada de la capilla de las doncellas a donde se puso la rexa nueva la cual mandaron hacer los magníficos priores e conçiliaries de la dicha capilla.

Primeramente es condicion que la boveda del arco de la puerta que todas las claves sean doradas de una cinta de ancho de tres dedos que se entiende las esquinas y ansy mismo la cinta del arco de la capilla que es la esquina ha de llevar la cinta como las otras y la esquina que junta con la rexa, ansi mesmo las bovedas que juntaron con la pared todas han de llevar la cinta que arriba esta dicha.

Yten todos los llanos de ella bovedas han de ser metidos de azul fino de dos manos que quede bien cubierto y encima unas estrellas de oro e de buena forma que parezca cielo y un hierro que esta en medio de esta boveda ha de ir dorado a la redonda del a de llevar una filetera de oro de ancho de un palmo de todas partes.

Yten por los lados de la pared an de ser pintadas de esta manera un friso que corre por la reja dorada que corre con su [ilegible] por entrambos lados de la pared para que sea todo una cosa e ha de ser pintado de un pardillo que tenga buen color por el dicho friso ha de echar unas letras como paresciere a los señores y de este friso hasta las bovedas altas ha de ir pintado un brutesco y de colores sobre un colorado muy fino asi de la una parte como de la otra.

Yten las descendidas de abaxo del dicho friso ha de hacer una manera de pared conforme a la color del friso echandole sus costados de claro y esquivo y a de sentar esta pared sobre una peana de moldura que junte con el suelo de la capilla y en el medio de la dicha pared asi de la una parte como de la otra ha de ser de una piedra de jaspe y las esquinas que salen por dentro de la capilla ha de pintar dos columnas abalaustras e por junto a la reja dos pilares quadrados que reciban el friso y carguen sobre la peana baja y esto ha de ser pintado de aceite excepto el azul de las bóvedas.

Yten se ha de pintar la portada por parte de fuera de esta manera, primeramente en la canteria de los lados de la reja a de tomar media vara de cada parte y ha de ir subido en cuadrado hasta la segunda hilada que esta encima de la cinta azul esto ha de ir pintado de esta manera que todo este campo se ha de pintar de jaspe de colores y las cintas de la mezcla ha

de ir dorados de oro mate echandole por los lados las mismas cintas de oro porque haga cuadrado y en medio de la pintura encima de la rexa ha de pintar una jarra de nuestra señora con sus azucenas doradas y a los lados de las esquinas dos escudos con las armas del fundador de la capilla como estan en el retablo con las colores que le conviniere de oro e plata y este jaspe de fuera ha de ir al temple.

Yten que el oficial que esta obra tomare ha de poner el oro y las colores y el aparejo exepto el andamio que lo ha de poner la capilla y que esta a su costa.

Yten que el oficial en que se rematare sea obligado de pagar a el escribano y pregonero e tambien sea obligado de pagar por las condiciones a los oficiales que se hallaren presentes al remate y demas de esto sea obligado de pagar al maestro que hizo la muestra o debuxo de esta obra e que si no lo rematare de presente que sea la capilla obligada a pagar las dichas condiciones e debuxo.

Yten es condicion que esta obra se ha de acabar dentro de 15 dias primeros siguientes dende la obligacion y ha de ir muy bien fecha con muy finos colores y buen oro a parecer de oficiales.

Yten que ha de acabar esta obra del todo para el dia de Nuestra Señora de agosto so pena de lo hazer a su costa con otros oficiales.

Yten es condiçion que por lo que se rematare se le diera la mitad y luego la otra mitad acabada la obra.

Yten es condicion que sea dexo por vista de oficiales y pueda dar por fiador a que lo acabara conforme a buena obra.

En la muy noble e leal cibdad de sevilla 2 dias del mes de julio de 1553, estando en la capilla de las Doncellas de la advocacion de la Anunciancion de Nuestra Señora estando presente el arcediano Ribadesil canonigo y el licenciado Geronimo Suarez de Leon priores y el maestre escuela el doctor Martin Gasco canomigo y Diego de Ribera clerigo y Diego Hernandez de la torre conciliaris y Anton Manuel, tesorero y el beneficiado Hernan Suarez, secretario de la dicha capilla dijeronque la dicha obra en estas condiciones se ha de rematar luego en el pintor que en mas bajo precio se ofresciere de facer e asi estando presentes ciertos pintores por el dicho secretario Hernan Suarez fueron leidas las dichas condiciones en presencia de los testigos yuso escriptos, fueron fechas las posturas.

Puso la obra Diego Sanchez en 40 ducados.

Pusola Diego de Campos en 14 mil maravedies.

Andres Ramirez la puso en 13 mil maravedies.

Andres Morillo la puso en 12 mil maravedies.

Anton Sanchez la puso en 12 mil maravedies.

Pedro de Campos la puso en 15240 maravedies.

Antonio de Arteaga, en 11200 maravedies.

Andres Ramires, en 10320 maravedies.

Anton Sanchez, en 10 mil maravedies.
Pedro de Campos en 9750 maravedies.
Anton de Arteaga en 9370 maravedies.
El dicho Anton Sanchez, en 9 mil maravedies.

Luego fue dicho por los dichos señores priores e consiliarios dixerón que el pusiese la dicha obra en ocho mil maravedies que se le rematase y quedase en el nombre de quin la pusiere para que la haga e asi el dicho Anton Sanchez, puso la dicha obra en los dichos ocho mil maravedies [...]

Otorgo e prometo que me obligo de la manera suso dicha de fazer e de cumplir la dicha obra e de luego poner mano en ella de no la dejar e dar fasta acabada conforme a buena vista de maestros pintores guardando las condiciones de la dicha obra de suso encorporadas e me doy por pagado de la mytad de que tengo reçibidos e de que coy contento a mi voluntad e los otros cuatro mil maravedies restantes me los deys acabada la dicha obra so pena del doblo [cláusulas] para que asy cumpliré pongo por mi fiador y principal pagador a Antonio de Arteaga [es una confusión del escribano, pues la firma es de Antonio de Alfian], pintor de ymagineria vecino de Sevilla en la collación de la Magdalena [clausulas notariales].

Fecha: 2 julio 1553

Firman: Antonio de Alfian y Antón Sanchez

Bibliografía

FERNÁNDEZ ARENAS, José. "La decoración grotesca. Análisis de una forma", *D'Art: Revista del Departament d'Historia de l'Arte*, 1979, núm. 5. Barcelona: Universidad de Barcelona, pp. 5-20.

DACOS, Nicole. *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*. Leiden: Warburg Institut, 1969.

GESTOSO, José. "Cristóbal de Morales, pintor sevillano". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1900, tomo IV. Madrid, pp. 386-390.

GESTOSO, José. *Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, t. III. Sevilla: La Andalucía Moderna, 1909.

GIL, Juan. *Los conversos y la inquisición sevillana*, vol. II. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000.

GÓMEZ SÁNCHEZ, Juan Antonio. *Alejo Fernández y la pintura sevillana del primer tercio del siglo XVI* [Tesis doctoral, no publicada y parcialmente consultable]. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2016.

HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía: Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla*, t. VI. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1933.

OLLERO PINA, Juan Antonio. "Micer García de Gibraltón († 1534), un bróker eclesiástico en la Roma del Renacimiento". *Hispania*, 2016, vol. LXXVI, nº. 253. Madrid: CSIC, pp. 355-384.

ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego. *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla*. Madrid: Imprenta Real, 1677.

PEDRIZET, Paul. *La Vierge de Miséricorde. Étude d'un thème iconographique*. Paris: Ancienne Librairie Thorin et Fils, 1908.

POST, Chandler R. *A History of Spanish Painting. The early Renaissance in Andalusia*, vol. X. Cambridge: Harvard University Press, 1950.

RÍOS COLLANTES DE TERÁN, Inmaculada. "Noticias sobre la reja de la Capilla de las Doncellas". *Archivo Hispalense*, 2013, tomo XCVI, núms. 291-293. Sevilla: Diputación de Sevilla, pp. 415-440.

SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel. "Pintura y pintores del siglo XVI en la Catedral de Sevilla". En: ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego (coord.). *La catedral de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1984, pp. 353-404.

VALDIVIESO, Enrique. *Historia de la pintura sevillana*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 2002.

L A FISIOGNOMÍA EN LA CARTILLA DEL PINTOR VALENCIANO VICENTE SALVADOR GÓMEZ¹

MARÍA DEL MAR ALBERO MUÑOZ

Universidad de Murcia
mmalbero@um.es

Resumen: Avanzado el siglo XVII algunos artistas redactaron los primeros tratados artísticos en España, pero también decidieron componer sus propias cartillas de dibujo. Es el caso del artista valenciano Vicente Salvador Gómez quien en 1674 comenzó uno de los primeros ejemplos que se conserva, la *Cartilla y fundamentales reglas de la pintura*. Director de la Academia de Pintura del convento de Santo Domingo, coetáneo de Ribera y de Alonso Cano, poseyó una de las más valiosas bibliotecas de artista conocida, con una envidiable colección de cuatrocientos volúmenes. Este trabajo estudia las páginas que se conservan de su cartilla y muestra cómo el artista conocía las teorías artísticas que circulaban por Europa, entre ellas las fisiognómicas. Esta materia, entre la mística y la ciencia fue objeto de estudio de numerosos artistas y había sido incluida en los tratados de Leonardo o Dürero, pero también en España por Carducho. Los restos de la cartilla que han llegado hasta nosotros muestran este conocimiento del valenciano por las teorías fisiognómicas de raíz clásica, pero sus dibujos también suponen los primeros y únicos ejemplos de ilustración de estas teorías en España en el siglo XVII, uniendo la imagen y la palabra en un ejercicio de marcada vocación didáctica.

Palabras Clave: Cartillas de dibujo / fisiognomía / tratados / siglo XVII.

Abstract: During the 17th century some artists wrote the first artistic treaties in Spain, and decided to compose their own drawing books too. It is the case of the Valencian artist Vicente Salvador Gómez who in 1674 began one of the first examples that is preserved, the *Cartilla y fundamentales reglas de la pintura*. Director of the Academy of Painting of the convent of Santo Domingo, contemporary of Ribera and Alonso Cano, owned one of the most valuable and know artist's library, with an enviable collection of four hundred volumes. This paper studies the pages that are conserved of the drawing books and shows how the artist knew the artistic theories that circulated by Europe, among them physiognomics. This subject, between the mantic and the science was object of study of numerous artists and had been included in the treaties of Leonardo or Dürer, but also in Spain by Carducho. The remains of the drawing book shows the knowledge of the painter on the classic physiognomic theories, but their drawings also suppose the first and only examples of illustration of these theories in Spain in XVII century, uniting the image and the word in an exercise of marked didactic vocation.

Key words: Drawing book / physiognomy / treatises / XVIIth century.

Introducción. Las cartillas de dibujo en España en el siglo XVII

Al igual que había sucedido con la redacción de los tratados artísticos, algunos pintores españoles del siglo XVII siguieron el precedente europeo y

decidieron componer sus propias cartillas de dibujo con un marcado carácter didáctico. Del mismo modo que los Carracci habían preparado la *Scuola perfetta per imparare a disegnare tutto il corpo humano* para su academia "degli Incamminati" (Roma, 1599); Odoardo Fialletti *Il vero modo et or-*

* Fecha de recepción: 15 de abril de 2017 / Fecha de aceptación: 3 de septiembre de 2017.

¹ Este artículo se realizó gracias a una Beca *José de Castillejo* del MEC en el Instituto Warburg de la Universidad de Londres. Desde aquí deseo expresar mi agradecimiento al Dr. Hope por su hospitalidad y al Dr. Taylor por su invitación a presentar los

dine per dissegna le parti et membra del corpo humano (Venecia, 1608) y *De excelentis y nobilitate delineatoris libri duo* (Venecia, 1611) y Guercino el *Livre de portraiture* (París, 1642) los españoles Pedro de Villafranca y Malagón con su *Cartilla para aprender a dibujar* (circa 1637); Vicente Salvador Gómez con la *Cartilla y fundamentales reglas de la pintura* (1674) y José García Hidalgo con los *Principios para estudiar el nobilísimo arte de la pintura* (1693) elaboraron las primeras cartillas de dibujo conocidas en el siglo XVII español.²

Estas cartillas se plantearon con una vocación de función práctica para la enseñanza del dibujo tanto en talleres como en academias.³ Su utilidad se basaba en facilitar la tarea tanto del maestro como del aprendiz en el proceso de adiestramiento de la técnica del dibujo, considerada desde siempre una habilidad básica y esencial para alcanzar la perfección en cualquiera de las tres artes, la arquitectura, la escultura o la pintura, mediante la copia repetitiva de imágenes.⁴ El propósito de estas cartillas era ofrecer los mismos principios que se recogían de forma teórica en los tratados, es decir, la simetría, la proporción, la perspectiva, la anatomía, la geometría y la fisiognomía, pero formulando sus principios de una forma eminentemente práctica, basándose para ello en la continua repetición de modelos hasta que se alcanzase su pleno dominio. El uso de estos cuadernos se acompañaba y completaba en los talleres con la copia de dibujos sueltos, de estampas y de grabados, así como de modelos en escultura, maniqués y en ocasiones por la consulta de los tratados, obras ya mucho más difíciles de entender y que

requerían una mayor formación de los jóvenes aprendices.⁵

Siguiendo la tradición italiana, autores como Carducho, Palomino o Pacheco, describían la práctica común de comenzar la enseñanza del dibujo por los rasgos del rostro. Esta técnica, desarrollada ya en el programa pedagógico de Federico Zuccaro en la Academia de San Lucas,⁶ recomendaba específicamente comenzar con el dibujo de los ojos, a continuación con las narices, bocas y orejas y una vez que se dominaba perfectamente su ejecución, se procedía al aprendizaje del conjunto de rasgos del rostro y posteriormente cabezas completas, manos, brazos, pies, piernas, troncos quedando por último la composición del cuerpo humano completo en distintas actitudes. Para todo ello se seguía un orden en virtud del cual un alumno no pasaba a dibujar una parte del cuerpo sin haber conseguido el pleno dominio del dibujo de la parte anterior.⁷

Una vez completada la formación de aprendiz y alcanzado el nivel de oficial, los artistas debían dominar la representación de la figura humana bajo todos sus principios. Es decir, desde el punto de vista anatómico, de la proporción y simetría entre las distintas partes y con respecto al resto del cuerpo y de la expresión que le correspondía, y todo ello además, en todo tipo de actitudes, poses y movimientos, no solo físicos sino también anímicos. La excelencia a la que debían aspirar les exigía la capacidad en la representación de imágenes de gran corrección física, pero también que fueran capaces de expresar sentimientos o de

primeros resultados de esta investigación en la conferencia *Physiognomy in the drawing book of Vicente Salvador Gómez* que impartí en el Seminario de Historia del Arte del Instituto Warburg. Estoy especialmente en deuda con la Dra. Montagu por leer la primera versión y por sus importantes sugerencias que, sin duda, han enriquecido este texto. Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación *Decoro, Imagen y Apariencia: Tecnologías y espacios en torno al cuerpo en los programas políticos y religiosos de los siglos XVII al XIX en España* financiado por el MINECO (HAR2013-44342). Mi deseo es dedicárselo al profesor Belda Navarro, mi maestro.

² RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, 1965, pp. 23 y ss.; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, 1986, pp. 54-66; ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, 1988; BONET CORREA, Antonio, 1993; MCDONALD, Mark P., 2012.

³ Caso diferente sería el *Tratado de la pintura sabia* de Fray Juan Ricci de 1650, que, aunque contiene un gran número de dibujos antropométricos, no puede considerarse una cartilla de dibujo, sino un tratado de pintura con ilustraciones. RICCI, Fray Juan, 1650, reed. 1930.

⁴ CALVO SERRALLER, Francisco, 1981, pp. 297-302; RUBIN, Laurie et al., 1984; VEGA, Jesusa et al., 1989; BOLTEN, Jaap, 1985; MCDONALD, Mark P., 2002, p. 22 y especialmente el Diálogo V de Carducho: "Trátase del modo de juzgar de las pinturas, singularidad de la perspectiva; qué es dibujo y qué el colorido...", CARDUCHO, Vicente, 1633 (ed.); CALVO SERRALLER, Francisco, 1979, pp. 217-256 y en Pacheco: "Del debuxo y de sus partes", PACHECO, Francisco, 1649 (ed.); BASSEGODA, Bonaventura, 1990, pp. 341-351.

⁵ VEGA, Jesusa, 1989; MATILLA, José Manuel, 1989; BORDES, Juan, 1992; BORDES, Juan, 1995, pp. 393-428; CORTÉS, Valeria, 1994; ESPINÓS DÍAZ, Adela, 1997; NAVARRETE PRIETO, Benito, 2006; GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael, 2008, pp. 37-51; RUIZ ORTEGA, Manuel, 1999.

⁶ ALBERTI, Romano, 1604, p. 5; ALLORI, Alessandro, en: BAROCCHI, Paola (ed.), 1971-1977, vol 2. pp. 1941-1981.

⁷ MARTÍNEZ, Jusepe, 1675 (ed.), 2006, p. 157; PALOMINO, Antonio, 1715, ed. 1947, l. 1. IV, pp. 448-449.

transmitir pasiones y para ello era fundamental que se instruyesen en una amplia formación en la que se incluían los estudios fisiognómicos.⁸

Aunque es cierto que las teorías fisiognómicas habían estado durante mucho tiempo ligadas a la mántica y la adivinación y eran perseguidas por la iglesia, ello no fue obstáculo para que sus postulados se introdujesen en la teoría artística europea. En Europa, la fisiognomía había sido incluida, junto con las teorías de la expresión de las pasiones o pathognomía, en los tratados de Leonardo da Vinci, Lomazzo, Gaurico o Francisco de Holanda, había sido el tema central de una de las más célebres conferencias de Le Brun en el seno de la Academia Francesa y en España había sido una materia destacada en los tratados de Carducho, Pacheco o Jusepe Martínez.⁹ Del mismo modo que en estos textos se insistía en su utilidad para desvelar el interior del ser humano y se brindaban descripciones fisiognómicas, las cartillas de dibujo recogieron algunos de estos ejemplos entre sus hojas. Así, se observa que en *Scuola perfetta* de los Carracci se realizaban ejercicios de rostros gritando y se ofrecían modelos para aprender a representar rostros de tipos humanos como la niña/inocencia, el viejo/lujuria, santa Lucía/castidad o San Francisco/devoción; en la cartilla de Fialetti *Il vero modo* se muestra cómo representar sentimientos como el dolor, la sorpresa, la admiración y algunas cabezas grotescas y en el *Livre de portraiture* de Guercino el pintor realiza su autorretrato con una intencionalidad de marcado carácter psicológico, recogiendo distintas actitudes como la contemplación o la reflexión.¹⁰

Esta preocupación por ofrecer la imagen de los distintos caracteres del ser humano, así como de

las pasiones sentidas en el alma, se haya también en las cartillas españolas. El ejemplo de Ribera recogiendo esta tradición en la composición de sus célebres bocas gritando y sus cabezas grotescas es paradigmático,¹¹ así como la gran cantidad de dibujos que realiza García Hidalgo para mostrar la expresión en los ojos.¹² Pero, en este sentido, resulta aún más interesante la obra del valenciano Vicente Salvador Gómez en el que la fisiognomía aparece como tema fundamental de los restos de la cartilla que ha llegado hasta nuestros días. Esta cartilla, aunque mencionada con anterioridad por otros autores, no ha sido aún analizada en profundidad y hasta la fecha, no se tiene constancia de que se haya realizado la identificación y el estudio de sus fuentes.¹³

La cartilla de Vicente Salvador Gómez

El único ejemplar conocido de la cartilla de Vicente Salvador Gómez se encuentra en la Real Biblioteca de Madrid. En la actualidad, bajo la signatura BPR II/3727 se conservan en la biblioteca diez hojas, de 22,5 x 16 cm, con encuadernación moderna en las que se incluyen textos manuscritos y dibujos a pluma.¹⁴ Por las noticias que tenemos, parece improbable que llegase a ser publicada, por lo que podemos suponer que estas hojas formarían parte de un proyecto, que quedó inconcluso con un mayor o menor grado de desarrollo y que nunca llegó a ver la imprenta.

En los últimos años, las distintas contribuciones de Navarrete, Salort y Marco han ido desvelando la biografía de Vicente Salvador Gómez.¹⁵ Sus trabajos vienen a confirmar algunos de los datos que ya fueron recogidos por Ponz, Orellana y Ceán.¹⁶ A grandes rasgos, se sabe que Vicente Salvador Gómez (Valen-

⁸ ALBERO MUÑOZ, María del Mar, 2016, pp. 140-165.

⁹ Para una visión en profundidad de la importancia concedida a la fisiognomía y a la expresión de las pasiones durante el siglo XVII *vid.* DESJARDINS, Lucie, 2000 y PINAULT, Madeleine, 1995, pp. 317-319.

¹⁰ CARRACCI, Annibale, 1599; FIALETTI, Odoardo, 1608 y 1611 y GUERCINO, 1642.

¹¹ Aunque en este punto habría que contextualizar a Ribera en la atmósfera cosmopolita de Roma y Nápoles, donde entró en contacto directo con las nuevas corrientes artísticas italianas.

¹² GARCÍA HIDALGO, José, 1693, Prólogo, fol. 5 (9). "Traygo solo el modo para ojos perfectos, y hermosos, sin afectos raros; de suerte, que pueden servir para imagenes Sagradas, y Santas: pues saben los curiosos fisonomistas, que son los ojos la parte que mas declara el animo, y el alma. Pues además de estos, que en el libro traigo, ay ojos estravagantes, unos hundidos, otros sin parpados arriba, ó que no se les vén hasta que les cierran, otros muy abiertos, y redondos, que se les ven todas las pupilas, que parecen ojos de locos, ú de bueyes, cavallos, ó pescados (...) Donde verá el curioso los tres afectos, que es, severo, risueño, y llorando, ó pesaroso".

¹³ SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, 1934, Tomo III, pp. 83 y 90.

¹⁴ SALVADOR GÓMEZ, Vicente, *Cartilla y fundamentales reglas de pintura...*, Valencia, 1674 (BPR II/3727).

¹⁵ SALORT PONS, Salvador; LÓPEZ AZORÍN, M^a José y NAVARRETE PRIETO, Benito, 2001, pp. 393-424; NAVARRETE PRIETO, Benito, 1995, pp. 135-140; MARCO GARCÍA, Víctor, 2006.

¹⁶ PONZ, Antonio, 1789, ed. 1947; CEÁN BERMUDEZ, Juan Agustín, 1800; DE ORELLANA, Marcos Antonio, ed. 1930. Palomino, sin embargo, no cita a Vicente Salvador Gómez entre los artistas recogidos en *El parnaso español pintoresco y laureado*, PALOMINO, Antonio, 1715-1724.

cia 1637-1678) fue un pintor valenciano, discípulo de Jerónimo Jacinto de Espinosa, que se desplazó a Madrid en 1668, que es posible que viajase a Italia, que fue Censor de pinturas del Santo Oficio y que poseía una de las bibliotecas más importantes, en cuanto a cantidad y diversidad de títulos de entre las de los pintores del siglo XVII español.¹⁷

Muy interesante para el estudio de la cartilla es el hecho de que Vicente Salvador Gómez, llegase a ser Académico Mayor del Aula del Convento de Santo Domingo de Valencia, ya que nos permite pensar que esta circunstancia podría haber motivado que siguiese el ejemplo de otros maestros de pintura y hubiese decidido componer una cartilla con la intención de proporcionar a sus propios alumnos unas “fundamentales reglas de pintura” gracias a las cuales y en sus propias palabras “llegará uno a ser muy ducho pintor”.¹⁸

Como ya se ha comentado, en la actualidad se conservan en el Palacio Real de Madrid diez folios, con unas medidas de 25'5 x 16 cm, dibujados a pluma. El texto se encuentra enmarcado en una orla de doble trazo pintada de color verde, con restos de aguada dorada, con los títulos e iniciales capitulares de mayor tamaño, también de color verde.

La importancia de esta cartilla, que hasta la actualidad ha pasado casi desapercibida para los estudiosos, radica en que se trata del primer ejemplo de cartilla de dibujo española cuyo manuscrito

original se conserva, si exceptuamos el trabajo de Fran Juan Ricci de 1650. Este hecho, algo absolutamente inusual, permite el estudio de la cartilla en pleno proceso compositivo antes de ser impreso, siendo muy interesante el análisis de los dibujos originales, con su aspecto de inmediatez e incluso de la cuidada grafía del propio autor. Además de ello, la obra de Vicente Salvador es uno de los escasos ejemplos de trabajo híbrido conocido en España en el cual texto y dibujos son utilizados por igual para la enseñanza del dibujo, alcanzando la palabra y la imagen el mismo valor como transmisores del conocimiento artístico.¹⁹

El primer folio, que contiene el número “1” en la esquina superior derecha, se corresponde con la portada, en la que el título de la obra aparece como *Cartilla y fundamentales reglas de pintura, por las cuales llegará uno a ser muy ducho pintor*. Bajo este título, se indica el nombre de su autor, algunos datos biográficos, como que es Familiar del Santo Oficio de la Inquisición, su edad, 37 años y la fecha y lugar de impresión, Valencia 1674²⁰ (Fig. 1).

La segunda hoja, marcada con el número “2”, es una dedicatoria a la Virgen María, un ejercicio común entre los autores de la época, máxime si éstos pertenecían al Santo Oficio. Pero quizás, este dato, junto con la ausencia de un patrón a quien dedicar la obra, y por lo tanto que financiase tal empresa, podría explicar que la cartilla, finalmente, nunca fuese publicada²¹ (Fig. 2).

¹⁷ ESPINÓS DÍAZ, Adela, 1997, pp. 21-23 y 160-189; GARCÍA MAHÍQUES, Rafael 1996, LXIII, pp. 57-78.

¹⁸ La *Cartilla* fue publicada extractada en SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, 1934, pp. 84-90; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, 1980, pp. 69-78; ÁNGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio 1988, n. 402-407; ESPINÓS, Adela, 1994, pp. 159-187; OCAÑA MARTÍNEZ, José Antonio, 2001.

¹⁹ Aunque la composición de la cartilla de Pedro Villafranca y Malagón *Cartilla para aprender a dibujar* es anterior, de 1637 aproximadamente, la conocemos por su publicación, como añadido a la traducción que Patricio Cajés efectuó de *la Regola delle cinque ordini d'Architettura*, de Vignola (Madrid, 1651). Del ejemplar original sólo quedan algunas hojas sueltas en el Museo de Arte de Cataluña. Entre estos manuscritos híbridos, también debemos mencionar la cartilla de García Hidalgo y el *Libro de retratos de Francisco Pacheco*, que tampoco llegó a imprimirse en su momento, CACHO CASAL, Marta, 2011.

²⁰ La transcripción del texto de la cartilla se irá incorporando en las notas a pie de página siguiendo el orden establecido en este artículo. Debo agradecer la ayuda prestada por el profesor Beltrán Corbalán en esta transcripción. El texto de la primera página es el siguiente: CARTILLA Y FUNDAMENTALES REGLAS DE PINTURA por las cuales llegará uno a ser muy ducho pintor. Descriuela Vicente Salvador y Gómez, familiar del Santo Oficio de la Inquisición y señor de las pinturas en su deçençia y quito / por el dicho tribunal, et hecha el anno 37 de çu edad y en el de la Vmana Redemçion / del Sennor de 1674, en Valençia. //

²¹ DEDICATORIA a la Virgen Madre y Señora nuestra La Reyna de los Ángeles. Mvi antigua costumbre fue de los / escriptores dedicar sus obras / a aquellas personas de quien / más beneçios y merçedes auí-/an reçevido, y de quien espera-/uan reçeibir y alcançar otras / mayores. Y queriendo yo seguir / y imitar esta tan açertada cos-/tumbre, me puçe a conçeiderar / de quién auía yo reçevido más beneçios en esta vida y de / quién esperaua reçeibir otros mayores, y hallé ser vos, / VIRGEN santiçima, patrona y madre mía, que de-/xando las merçedes generales que a todo el linage hum-/ano aueys hecho, a mí singularmente me aueys siem-/pre favorecido. Y más çiendo como çoy güestro yndicno / esclauo. Y por ello, ça quién sino a ti, Señora, auía yo de di-/rrixir estas delineaçiones? Pues siendo emanadas de / tu ixo y mi señor Jesucristo, por lo conçeigiente ce deuen / a ti por lo que ynfluies e inpetras con tu ruego con Dios. / Y pues tú, Señora, eres mi norte, luz y mi gía, gía mi / espíritu y mano para que logre el açierto que nece-/çito para esta obra. La qual, hella y todas quantas / yo hiçiere, sean para tu mayor çeruiçio, y pues er-/es, Señora, el modelo y la norma de la mayor her-/mosura. Alcånçala a mi alma, para que, descriui-/endo mi pluma lo que es pintura, conçeiga por e-/lla que todos te pinten (y demuestren en parte) la / divina hermosçura con que el Señor te formó. Y çì esto lo-/grare, optendrá mi hestudio el mayor premio. //



Fig. 1. Vicente Salvador Gómez, Frontispicio de la *Cartilla y fundamentales reglas de pintura*, Valencia 1674. Biblioteca del Palacio Real de Madrid, © Patrimonio Nacional.



Fig. 2. Vicente Salvador Gómez, Dedicatoria a la Virgen María de la *Cartilla y fundamentales reglas de pintura*, Valencia 1674. Biblioteca del Palacio Real de Madrid, © Patrimonio Nacional.

La tercera hoja, marcada con el número "4" es donde explica la *Razón* de la obra. Siguiendo el mismo esquema y orden que había seguido Carducho en sus Diálogos, indica que ésta versará sobre "las reglas de simetría: anatomía, fisiognomía, geometría y perspectiva" ya que su conocimiento es "inexcusable" a todo pintor "científico", aclarando que al final de la obra incluirá una tabla con los tratados artísticos en los que los artistas que así lo necesiten, pueden encontrar estos temas tratados de forma más extensa. La intención declarada por el autor es la de proporcionar un resumen de las cinco reglas que ha-

bían sido enunciadas por los grandes tratadistas europeos pero recogidos de una forma mucho más práctica. Para ello, Vicente Salvador se proponía elaborar una síntesis sencilla y clara que explicara de forma comprensible a "los que andan muy en tinieblas" las distintas teorías artísticas que circulaban en ese momento. El autor justificaba la necesidad de publicar esta cartilla debido a que los mencionados tratados se encontraban escritos en otras lenguas, como el alemán, el italiano y el francés, haciéndolos difíciles de entender para la mayoría de los alumnos de su academia²² (Fig. 3).

²² RAÇÓN DESTA obra y motiuo della que da a los letores Viçente Saluador y Gómez. La raçón porque çe descriuen en / esta cartilla las reglas de Çi-/metría, Anatomía, Fhiççonomía, Geometría y Perspektiua, es por-/que son ynquesables todas sus / operaciones, al que justamente a / de benirle bien el título onos-/o de pintor. Y por lo dicho, es de en-/tender que al tal le deuen çer / ynquesables todas sus operaciones, por çer unos elemen-/tos sin los quales sería ynpoçible el çer uno pintor çi-/entífico, como fuera ynpoçible que un ombre tuuiera vi-/da si al dicho le faltasen, si no todos, a lo menos algún ele-/mento de los que es formado. Así pues, tendrá el estudi-/ante en el Arte de Pintura atencjón a que los carac-/teres desta cartilla le an de çer norte claro en sus ma-/yores sombras, desterando de su entendimiento toda / doctrina falça. Hescríuese la presente obra en quatro / partes diuidida, y en cada una dellas la doctrina bastan-/te para la educaçion (la que podrá apeteçer más dilatada) / la podrá conçequir en los autores que allará al final en la tabla / a lo último destes tratados. Los cuales uan dispuestos en / 4 diálogos para que, auiedo quien dude, aya quien / declare lo que anda muy en tinieblas, assí porque la mayor / parte de los autores que an escrito de la pintura / lo an echo cada qual en su idioma, como por ser las más a-/lemanas, ytalianas, françesça, y la mayor parte de lo es-/crito, cosas teóricas. Y los que tratan de la plática, cada uno / entiendo çer el mexor, lo que io no pretendo en mi obra, por-/que a todos uenero como a mis maestros. De todo lo bueno es / Dios autor y de todas las faltas lo a sido mi ynufficiencia. / Vale. // Para la alfabetizacjón de los artistas españoles sigue siendo válido MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, 1984, pp. 222-224 y 1985, pp. 32 y ss. Para su formación intelectual vid. BELDA NAVARRO, Cristóbal, 2002, pp. 48-50 y BELDA NAVARRO, Cristóbal, 2008, pp. 211-222.



Fig. 3. Vicente Salvador Gómez, Justificación de la *Cartilla y fundamentales reglas de pintura*, Valencia 1674. Biblioteca del Palacio Real de Madrid, © Patrimonio Nacional.



Fig. 4. Vicente Salvador Gómez, *Introducción de la Cartilla y fundamentales reglas de pintura*, Valencia 1674. Biblioteca del Palacio Real de Madrid, © Patrimonio Nacional.



Fig. 5. Vicente Salvador Gómez, *Ojos. Cartilla y fundamentales reglas de pintura*, Valencia 1674. Biblioteca del Palacio Real de Madrid, © Patrimonio Nacional.

En la cuarta página, marcada con el número "5", la *Introducción*, es donde Vicente Salvador da cita a los autores a los que ha recurrido como fuentes del tratado, afirmando que no solo había consultado sus textos sino que además éstos eran de su propiedad. En concreto cita a los "italianos, Jorge Vasari Aretino, Paulo Lomazzo, Juan Bautista Armenini, y el docto Vicenzio Carducho", de los españoles "Pacheco de Sevilla y Juan de Arfe y Villafañe, Platero" y también "los

muy sapientísimos y nunca bastantemente alabados Alberto Durrero, alemán; y Leonardo de Vinci, francés" sin llegar a mencionar a todos por no querer alargarse pero de los que afirma "los que tengo en mi poder y he estudiado para tu aprovechamiento"²³ (Fig. 4).

Las siguientes seis hojas, numeradas del "6" al "11", están dedicadas a los rasgos del rostro, siguiendo con el orden habitual que partía de los ojos para continuar con la nariz, la boca, las ore-

²³ INTRODUCCION y exhortación que da el maestro a su discípulo Lisçio Ninguna cosa se alla en la admirable / naturaleza por muy pequeña que sea / que no gose del priuilexio y perogatiua de / çer obra del Altíçimo y juntamente / muy ventaxosa a la mayor quel más / sabio por sí pueda ymitar. De quia raçion / se ynfiere que uno de los faores más cre-çidos de que deue el hombre açer esti-maçion (después del entendimiento) es / el rendirle [a] Dios ynfinitas graçias / por auerle conçedido el sentido del uer / y aquellas puertas al alma, abiertas de par en par en los dos ojos / que tiene (don verdaderiçamente grandioso). Sean te dadas, Señor, / de mi coraçion y mi alma eternas alabanças. <> Con ellos pues dé el om-/bre ensanche a su vista y uerá quán preciosa es la luz de sus dos lám-/paras luisidas y cuánto le atmiran y deleitan todas las cosas visi-/bles (a que tan sobrado amor tenemos). Y acortando la digreçion, / quán justamente nos lleua la atención lo que dichos oxos josan / y atmiran cuando <lo>gran por opxepto la nobilíçima y exçelentiçima ci-ença de la pintura. Pues ella sola por çí misma sabe y puede / suspender, y aun tal uez engañar, a la misma potença visua, ha-/siéndole parecer uerdad lo que en sustança es mentira de la na-/turalessa. Deste engaño pues te he de ençeñar las reglas y asçí / atiende al motiuo que se a de demostrar en la presçente obra. / En la arte de pintura a hauido muchos y muy grandes pintores / que an escrito della, como son de los ytalianos Jorge Basçari, Aretino, / Paulo Lomaço, Juan Bautista Armenini y el docto Viçençio Cardu-/cho (a quien declararemos en esta obra), y sin él otros; de los españo-/les, Pacheco de Seuilla y Juan de Arfe y Uillafane, platero; como tam-/bién los muy sapientiçimos y nunca bastantemente alabados Al-/berto Durrero, alemán, y Leonardo de Vinche, francés. Los quales nos / han dexado mucho que ymitar en sus doctos libros. Y porque el açer / relación de todos los que an escrito de la pintura sería alargar mu-/cho agora, lo que te dilato para la última oxa destes tratados don-/de allarás los que tengo en mi poder y he estudiado para tu aproue-/chamiento. Y pasando a lo que te conviene por agora, será en ti el / que dibuxes un quaderno de los primeros prinçipios y sea el / diçeñarle con çolo el quidado de tener solisitud en lo que fuere ymi-/taçion. Y para que la logres mexor, opçerua las operaçiones siguientes. Vale. //

jas, la cabeza y las manos y una última hoja, numerada con un "18" la destina a realizar un Sumario acerca de la proporción.

Buscando otorgar una ordenación compositiva a la cartilla, su original estructura divide las hojas en tres zonas. La zona superior derecha contiene los rasgos físicos, distribuidos con distinta regularidad y distinto número de imágenes (en concreto dibuja nueve narices, siete bocas, siete ojos y tres orejas) y a su lado, en una segunda zona, aparecen enumerados una serie de aforismos que describen la forma en relación con el carácter de cada tipo humano. La parte inferior de la hoja, de forma apaisada y ocupando algo menos de un tercio del total del papel, se destina a la descripción literaria de cómo se ha de aprender a dibujar cada parte del rostro.

Analizando estos dibujos y estudiando los textos que los acompañan, se observa que lo que se conserva de la cartilla es concretamente el inicio de la parte dedicada a la fisiognomía y no a la simetría, proporción, anatomía o geometría. El autor, y aquí radica la mayor novedad, ejemplifica cada parte del rostro con una serie de dibujos y aforismos que, según afirma, toma de Aristóteles, estableciendo la relación existente entre el carácter de una persona y su aspecto físico. Para ello, describe distintos tipos de ojos, narices, bocas, orejas, cabezas y manos propios de seres malvados, entre los que se encuentran los lujuriosos, traidores, avaros, codiciosos, coléricos, vanidosos, y también aquellos rasgos que corresponden a los caracteres de los justos, como los leales, fuertes, sagaces, ingeniosos, liberales, bondadosos o prudentes. Sin embargo, y a pesar de que recoge en su cartilla un gran número de sentencias fisiognómicas, se observa que los dibujos no se corresponden exactamente con to-

dos estos ejemplos. En las hojas dedicadas a los ojos y a las bocas, las únicas partes del rostro que gracias a su movimiento pueden cambiar su expresión, tan solo ilustra con dibujos aquellos correspondientes a los caracteres virtuosos, ya que, siguiendo los postulados trentinos, muy arraigados en España en este momento, éstas son las convenientes a las figuras sagradas.

Así, en la hoja dedicada al estudio de los ojos, y aunque en los aforismos se detiene en la descripción de seis tipos humanos, entre los que incluye al ambicioso, malicioso, desleal, traidor y malvado, todos los dibujos se corresponden con el mismo tipo, el hombre justo, prudente, ingenioso y liberal que presenta en sus rasgos físicos un gran equilibrio, prototipo de individuo santo y virtuoso.²⁴ Para ello dibuja un ojo armónico y proporcionado, de tamaño medio, con la pupila clara, una inclinación nivelada y una expresión serena y templada que es representado recreando las distintas posibilidades de movimiento del globo ocular y de la abertura palpebral, dirigiendo la mirada a distintos puntos: al frente, ligeramente hacia abajo, levemente hacia arriba y claramente hacia arriba²⁵ (Fig. 5).

A los ojos les sigue la nariz. En la sexta hoja, Vicente Salvador sigue el mismo esquema realizando nueve dibujos, pero en este caso de distintos tipos de nariz. Una nariz proporcionada vista de forma lateral con el tabique recto, otra con joroba ósea, otra de perfil aguileño, con el ángulo nasolabial agudo, y otras que ejemplifican distintos tipos de orificios y puntas nasales en escorzo y desde un punto de vista inferior, incluyendo la descripción del tipo moderado, en el que "los dos agujeros respiraderos" son desiguales, señal inequívoca, según estos aforismos, del hombre de carácter liberal e ingenioso²⁶ (Fig. 6).

²⁴ Aforismos dichos de / tener çiempre en la / memoria los pintores / para demostrar en / sus pinturas lo que por / ellas quieren çignificar. /Aforismos de los ojos 1. Los ojos grueços y salidos si-/gnificarán loçura, presun-/çión, vanagloria y ambisiòn / por mandarlo todo. /2. Los ojos / muy raundidos y entrados / denotan ombre astuto, en-/gañoso, de ánimo dañado / y muy malicioso. /3. Los oxos / varios y asules significan / hombre de no buenas yn-/tençiones, maliçioso y na-/da leal con nadie. /4. Los oxos / ençendidos como color / de fuego es señal de péci-/ma condiçión y obstinado / ánimo traydor. /5. Los oxos / muy largos, más de lo ordi-/nario significan daña-/do ánimo y muy malas / entrañas en todo. /6. Los oxos / algo grandes y con las pupilas claras denotan yn-/genio y buenas costumbres, majestad, prudenciã y discre-/çión con liberalidad. /La primera diligenciã del que deçeã çer pintor çerã el ponerçe a deli-/near los ojos, para los quales no parese dar más regla que el proqu-/rar con gran puntualidad ymitarles su[s] primores, teniendo mucha atenziòn en donde çe conçideran más anchos, como también en do / más largos. Repãrese también quãla parte es más erida de la luz / i quãla de la sombra, que unida siempre a las medias tintas, se des-/criuen más delicadas y suabes. También çerã asertadiçimo que / el que enpiesa a dibujar se acostumbre primeramente a hazerlo / con lapis para llegar a dar verdadera vniòn a las sombras.// En los tratados o textos sobre fisiognomía, los ojos y las cejas siempre son considerados las zonas del rostro donde se concentra una mayor carga expresiva. La direccionalidad de los ojos, su forma, su tamaño, su color, la distancia entre ellos, y así mismo, la forma de las cejas, su espesura, el entrecejo y su color, han sido los aspectos a los que se han dedicado más líneas en estos escritos.

²⁵ En estos aforismos, Vicente Salvador describe las características físicas de seis tipos de ojos en relación con sus características morales, pero tan solo emplea los dibujos para ejemplificar los del ingenioso, prudente y liberal.



Fig. 6. Vicente Salvador Gómez, Narices. *Cartilla y fundamentales reglas de pintura*, Valencia 1674. Biblioteca del Palacio Real de Madrid, © Patrimonio Nacional.



Fig. 7. Vicente Salvador Gómez, Bocas. *Cartilla y fundamentales reglas de pintura*, Valencia 1674. Biblioteca del Palacio Real de Madrid, © Patrimonio Nacional.

Vicente Salvador considera que el segundo rasgo de un rostro bello radica en la forma de la boca y a ella dedica la séptima hoja. Siguiendo el mismo criterio utilizado con los ojos, de entre los seis aforismos, se inclina por representar, la “boca mediana y de buen color” que se corresponde con el

carácter bondadoso. Para ello realiza siete dibujos del mismo tipo de boca, con las comisuras labiales elevadas, en un gesto de tímida sonrisa y con dos variantes. La primera con los labios juntos y la boca cerrada y la segunda con la boca entreabierta, mostrando los dientes²⁷ (Fig. 7).

²⁶ ARISTÓTELES, en lo de *Ánima*, di-ze los pasados aforismos / y los presentes. / Aforismos de las / narizes 1. Las narizes muy abier-tas es señal de feroçi-dad, pronto en enojar-çe y malas entrañas / sin piedad. / 2. La nariz / grande y gruesa es / señal de imprudencia / y vanidad. / 3. La nariz / que fuere ancha, persona / uiçiosa en luxuria. Y si es / abierta de respiraderos, / es señal de ánimo precipitado y muy colérico, / codicioso de cargos y man-dos, espeçialmente los / fueren públicos. / 4. La nariz / roma, esto es, entrada / en el medio, es señal de / çer colérico, presipitado mucho en todo. / 5. La nariz / breue, más de lo ordina-rio, da mucha euiden-çia de ladrón. / 6. La nariz / recta y bien compuesta / es señal de liberales en-trañas y genio para lo / que fuere, agudeça y mu-cho yngenio, si los dos agu-geros respiraderos fue-ren desiguales (mucho / más). / De los oxos entramos agora a la delineaçion de las narizes. / Éstas dibuxarás con las mismas çirquNSTANÇIAS que quedan dichas / de los oxos, aduirtiendo que el trasteo del lapis o pluma et deue / çer lleuando la mano muy diestra y ligera en los perfiles. Esto con / maior claridad declarado será que quando empieçes las medias / tintas as de lleuar los dedos, además de lixeros, no muy apretados al / lapisero o pluma, porque dello çe siga el que no çeñale tanto como ap-retando, que lo arás quando ysieres las sombras. Y quanto más fuertes y / maiores fueren, tanto más apretarás el pulço y dedos al dicho lapisçero. /

También as de tener por regla general que por donde conoscias que entra la / luz al dibuxo que copias, en xamás le as de se-ñalar fuertes los per-files, sino antes bien muy delicados y con toda suavidad. Con lo dicho y que tengas opçeruaçion de los aforismos con que te atiuerto de la propie-dad de cada cosa, lograrás el açierto en todo.//

²⁷ Aristóteles en çus / documentos etcétera Aforismos de las bocas 1. La boca grande es se-ñal de reuoltoso, borás, / tragón, ambiçioço, ha-bladador, logrero, vsurero / y mentiroço. / 2. La boca pequeña y los labios sa-llidos, cárdenos y de buen / color es señal de beuedor, / amigo de muxeres y muy / amigo de pendençias co-mo de cosas afeminadas y / juveniles. / 3. La boca / grande y ancha y tira-dos de rostro es señal / de ser atreuidos, habla-dores, auaros y amigos de / pendençias. / 4. La boca / que fuere mediana y los / labios de buen color es se-ñal de buenas entrañas / y bueno en todo. / 5. La boca / pequeña es señal de leal-tad, vergüença, confianza / y medrosos. 6. La boca / con buen olor denota es-tar sano, prudencia y ca-llado, etcétera. / De las narizes paçamos al diçenar de las bocas. Las quales / son una çirquNSTANÇIA de quien depende, si no la mayor ermosura (que / esça es la de los ojos), a lo menos la que en segundo lugar se le sigie y conci-ge mucha perfeçion en qualquiera ca-besa ermosa. Y lo podrás eso s-perimentar en los aforismos dellas, de quio conoçimiento el que careçi-ere dél, en xamás le çerá



Fig. 8. Vicente Salvador Gómez, Oreas. *Cartilla y fundamentales reglas de pintura*, Valencia 1674. Biblioteca del Palacio Real de Madrid, © Patrimonio Nacional.



Fig. 9. Vicente Salvador Gómez, Cabezas. *Cartilla y fundamentales reglas de pintura*, Valencia 1674. Biblioteca del Palacio Real de Madrid, © Patrimonio Nacional.

La octava hoja la dedica a mostrar los distintos tipos de orejas. El autor realiza para ello tan solo tres dibujos, aunque escribe siete aforismos. En este caso es muy difícil distinguir a qué aforismo o tipo humano corresponden las orejas, ya que las diferencias que establece entre un tipo y otro se basan en gran medida en su tamaño y proporción con respecto al conjunto de rasgos del rostro. En esta ocasión, las orejas que decide representar co-

rrponderían a un varón de mediana edad con unos lóbulos muy marcados²⁸ (Fig. 8).

De una mayor relevancia se muestra la novena hoja, la correspondiente a la representación de la cabeza. Para ejemplificar los distintos tipos, Vicente Salvador enuncia siete sentencias fisiognómicas pero lo verdaderamente interesante en este caso son los dibujos y esquemas que realiza. Para ello,

fácil el acierto. Como al contrario, le tendrá / propiçio el que dellos tuiere entero conoçimiento, husando con pru-/dençia de su delineaçion en los casos que los significados lo pidier-/en. Esto, con mayor claridad demostrado, quiere dezir que, quando / pintes figuras sagradas, no uçes de los señales que puedan signifi-/car malas costumbres, sino antes bien lo contrario, como es real / ánimo, prudencia, yngenio, etçétera. El modo del dibuxar dichas bocas / será el que te e dado en las antesedentes ope-/raciones y, pasando a / las de las orexas, procurarás el guardar las reglas çigientes. //

²⁸ Aforismos de las / orexas 1. Las orexas grandes deno-/tan loquera y que el tal / seguirá su parecer. / 2. Las / orexas pequeñas, más de / lo que pide la proporción del / cuerpo es señal de bufón, / chocarrero, muy burlón y / muy mofador. / 3. Las / orexas grandes y pandas, / que es ser cahídas, es se-/ñal de rudo yngenio, pe-/reco y fardón, como el asno / (Aristóteles, capítulo 9); y en otra / parte dize que también / es señal de loco. / [4] Las / orexas flacas y enjutas / denotan ser mentecato, / muy mouido en sus cosas, sin / atar una razón con o-/tra. 5. Las / orexas muy abiertas de-/notan ombre ynçençato / y de mal gouierno. / 6. Las / orexas menos de lo que pide / el querp es señal de ser me-/dio mona, ará ninerías, y más / si sus orexas fueçen redondas. / 7. Las orexas ni grandes ni / pequeñas denotan buen consexo / y discreçion. / En esta llana se te demuestra a delineax las orexas, las qua-/les son, de las partes de la cabesa, las más difiqultoças y por ello as de at-/uertir que en ellas as de poner mucha ymitaçion y quidado en las entra-/das y salidas de sus ángulos, esto es, que redondeen. Quiero deçirte que / proqures que lo cóncauo paresca cóncauo, y lo conuexço, convexo; en / ellas pondrás las mesmas atuertencias que ya quedan dichas a-/trás en orden al modo de dibuxar, etçétera. La significaçion de dichas o-/rexas ua por el texto de Aristóteles y, aunque alguno te dirá que es / sobrado rigor el querer a un pintor obligarle a tantas opçeruacion-/es, respondo al tal que çiempre se a de buscar en el arte lo más çe-/lecto para mayor perfección de la pintura. Y aunque la materia de la / fisionomia es ynterpretatiua, sin embargo no lo será el uenerar y seguir / el sentir de las çentencias del príncipe de los filósofos, el sapientiçimo Aristóteles. Sigá-/mosle pues, pues es de tanto onor su dotrina, y prosigo en / la de las cabeças. //

copia por un lado los escorzos o proyecciones ortogonales de la cabeza realizadas por Durero, escogiendo el mismo tipo de hombre, de compleción atlética, con una cabeza un tanto alargada, pero proporcionada. Y de entre todas las cabezas realizadas por Della Porta en su obra *Fisiognomía dell huomo*, copia la cabeza del hombre-león, ejemplo de hombre magnánimo, prudente y valiente²⁹ (Fig. 9).

La décima hoja está incompleta. Sabemos que está dedicada a las manos porque enuncia siete aforismos sobre ellas, cuatro sobre los dedos y cuatro sobre las uñas. Sin embargo, el único dibujo que aparece, está situado en el margen inferior. Se trata del extremo de tres dedos que no nos permiten interpretarlos. Además hay una inscripción que nombra a "Ribera" dentro del cuadrante de los dibujos. Esta inscripción está escrita con una caligrafía y tinta diferentes al resto de la cartilla, pero con la información que tenemos actualmente, tiene una difícil interpretación³⁰ (Fig. 10).

La última página está numerada con un "18" en la esquina superior derecha como las anteriores. En esta hoja titulada «Sumario» el autor comien-



Fig. 10. Vicente Salvador Gómez, *Manos. Cartilla y fundamentales reglas de pintura*, Valencia 1674. Biblioteca del Palacio Real de Madrid, © Patrimonio Nacional.

²⁹ Aforismos de la / cabeça 1. La cabeça grande y redon-da de toda parte es señal / de ser el hombre secreto, sa-/gaz, ynhenioso, discreto y / de grande ymaxinación, / como muy leal. / 2. La cabe-/ça pequeña es señal de poco juicio ynprudentes / y flaco de coraçón. / 3. La cabe-/ça pequeña y la garganta sutil / y larga es señal de / ser fácil para aprender pero no afortunado. / 4. La cabe-/ça larga y como desçen-/quadernada denota bu-/[en]a memoria, valiente dis-/curso, espeçialmente si tuui-/ere la frente ancha, que / será prudentíçimo. / 5. La cabe-/ça larga y el rostro largo / y disforme es señal de lo-/co malíçioso, vano, fácil / en creer, ynvidioso y ami-/go de nueuas. / 6. La cabe-/ça redonda y optuça es / señal de buen inhenio y en-/teresa de ánimo. / 7. La cabeça / grueça y no ermosa da yngenio. / De las delineaçiones de las orexas deuemos aszender al di-/ceñar de las cabeças, para quia ynteligencia as de suponer que to-/do lo que emos dibuxado en las antesedentes operaçiones lo emos de / juntar agora. Y asçí, tu mayor quidado çerá la ymitaçión fixa de / cada parte. Esto es, que quando dibuxes los ojos, naris, boca, etcétera en la ca-/besa, atiendas a que cada parte a de ser hecha con toda perfección, y / así combiene que la atençión sea no solamente en el todo de la ca-/beça, sino también en sus partes, por muy pequeñas que sean. Y en lo que / pertenece a modo y práçica, sigue lo ya atrás yn sinuado y no perdi-/endo de uista en toda tu vida lo que dice Carduchi: dibuxar y más / dibuxar y siempre expequular, llegarás por ello a lo grande del / Arte. Como también atuirriendo en dichas cabeças la delineaçión fi-/sonómica y, en particular, la de los oxos. Pues como dize san Ysidoro, / Aristóteles, el çutil Escoto, Philemon, Juan Bautista la Porta y otros / muchos, y todos conformes, que los ojos çon los verdaderos nunçios del coraçón, / y así combiene los agas con toda verdad, como las manos que se sigen. //

³⁰ Aforismos de las / manos 1. Las manos largas y car-/noças y lo mesmo los dedos es / señal de liberalidad, am-/bisioso de mandar. / 2. Las / manos breues, cortas y pe-/queñas denotan sagasidad / y con fortaleza. / 3. Las / manos largas y lo propio / los dedos, pero enxutos, es / señal de ombre desbocado, / ynvidioso, y codiçioso de a-/llegar açienda. / 4. Las / manos grueças y carno-/ças demuestran ser om-/bres de su pareçer, apsolutos en su opinión y en todo qui-/[eren] [ç]er preferidos. / 5. Las / manos blandas y de com-/postura buena es señal / de abundante pruden-/çia y grande yngenio. / 6. Las / manos anchas, casi más / que largas, y los dedos cortos / es señal de ser ombre que / tendrá mucha yndustria / y saldrá con todo. / 7. Las / manos ásperas, retuertas / y mal paradas son señal de / hablador y gran comedor. / Auiendo dicho la operaçión de las cabeças, se sigue agora la de las / manos. Las quales as de saber que son tan dificultoças de dibu-/xar que en todo el querpo vmano no allará operaçión sola tan difiçil-/tosa. En ellas pues pondrás toda vigilançia y quidado, ymitándolas / de los mayores maestros, como también opçerando los aforismos / sigientes: (columna 1) Aforismos de los dedos 1. Los dedos de las manos retorçidos / açia arriba y redondos, casi tornatiles, / es senal de maligno de condiçión y / muy auaro. / 2. Los dedos pequeños y tenues, / hombre y sulco y reuoltoso. / 3. Los dedos pe-/queños pero grueços, hombre ynvidioso / y atreuido con arrogança. / 4. Los dedos es-/tendidos y derechos es señal de agudesa. / (columna 2) Aforismos de las vñas 1. Las uñas largas y estrechas es se-/ñal de ferocidad y poca lealtad. / 2. Las / uñas realzadas y de color amarillo o esblanquido es señal de soberuia, teme-/ridad y nada liberal. / 3. Las uñas blan-/cas, llanas, tiernas y con algún color encar-/nado denotan agudo ynhenio. / 4. Las uñas / más pequeñas de lo ordinario, mala condiçión. // Como un simple ejercicio de elucubración, se podría interpretar que esta inscripción, realizada con posterioridad, tal como indica su tipo de grafía, quizás indicaba el ejemplo de Ribera como modelo para la realización de las manos, pero insisto en que con ese dato aislado es muy aventurado formular otra teoría.

za la sección con un estudio de las proporciones del cuerpo humano citando a Plinio, Durero y Juan de Arfe, de quienes tomó las diferentes medidas que presenta de forma extractada, aunque detallada³¹ (Fig. 11).

Del resto de las hojas que faltan para completar la cartilla no se tiene constancia, pero el hecho de que la numeración llegue hasta el número 18, podría indicar que se llegaron a realizar pero en la actualidad se encuentran desaparecidas o extraviadas. En el Museo del Prado se encuentra una hoja suelta que por sus características y medidas podría ser considerada un dibujo preparatorio para comenzar el capítulo de la simetría. Esta hoja (nº FD-850) es de un tamaño algo menor que el resto del cuaderno (24 x 15 cm y está dibujada por ambas caras. En el anverso aparece pintada una figura sentada y el busto de otra, junto con anotaciones numéricas y a su izquierda una aguada de Venus y Cupido. El reverso, en cambio, se estructura de una forma similar a la cartilla, dividiendo la hoja en tres partes. A la izquierda aparece un estudio antropométrico de cuatro cabezas copiado de *De varia commensuratione* de Arfe, a la derecha, en lugar de los aforismos, el dibujo del rostro de un jesuita que eleva su mirada al cielo y en la parte inferior y de forma apaisada, la zona reservada para ubicar el texto explicativo.³² En este texto el autor cita el tratado de simetría de Juan de Arfe. Este hecho, junto estos dibujos antropométricos y la voluntad manifestada por el autor en las hojas anteriores de dedicar una parte



Fig. 11. Vicente Salvador Gómez, Sumario de “La Proporción”, *Cartilla y fundamentales reglas de pintura*, Valencia 1674. Biblioteca del Palacio Real de Madrid, © Patrimonio Nacional.

de la cartilla al estudio de la simetría, podrían dar lugar a pensar que estaríamos ante el único dibujo preparatorio destinado a esta sección que se conserva (Fig. 12).

También se encuentra en el Museo del Prado un dibujo a pluma de la *Inmaculada Concepción* fir-

³¹ SVMARIO LA PROPORCIÓN del cuerpo humano se diuide, según Plinio, Alberto Durero, / Juan de Arhe y otros, en 10 rostros toda su altura y también en ocho cabeças, / a zaber: es 4 terçios la cabeza, 2 terçios el que-/llo, 2 terçios asta las tetas, 1 terçio asta el principio / de la boca del estómago, 3 terçios asta lo más çe-/ñido de la çintura, 1 terçio hasta el ombligo, 3 terçios / asta los genitales (aquí es la mitad de la / figura y tiene 16 terçios). Asta la rodilla 2 Ros, / 2 t terçios la rodilla; de la garganta de la pier-/na [as]ta la pantorrilla 3 terçios; asta los todillos / y prinçipio del pie 3 terçios; y asta el talón 2 [terçios] A[qui] fenese lo alto de la figura / y tiene 32 terçios. Los anchos della serán a la cabeça [...]rostro. El cuello por lo más / angosto 2 terçios; por lo más ancho, de hombro a ombro, 2 Cs. Por la cintura es / estrecha en 1 rostro y 2 terçios por las caderas 2 Cs Por el muslo de las caderas ten-/drá 1 rostro Por la rodilla 2 terçios por las pantorrilla 2 terçios y un sexto, 2 terçios y 3 quartos / de terçio por los tobillos y finalmente por los tobillos y los dedos de los pies tie-/ne 1 terçio y un seyssauo de rostro. Por el talón 3 quartos de terçio. El pie deue / tener en todo su largo 1 rostro y 1 terçio. El rostro para la planta y el terçio para / el dedo pulgar; y los demás dedos se retraen atrás por orden que la cabe-/ça del dedo meñique venga al peço y derecho del naçimiento del pulgar. / Los gruesos de los dedos del pie son éstos: el pulgar tiene 1 sexto; el segun-/do 2 terçios de terçio; el tercero 1 quarto de terçio; el cuarto un quinto de terçio; y el quinto 1 / sexto de terçio. Esto es en quanto a toda la figura, menos los braços, que su lar-/gura será como se sigue. Contando desde el sobaco asta lo último del dedo / de en medio y tiene en todo su largo 4 rostros, y el hombro sube 2 terçios, 1 rostro y / 2 terçios desde el sobaco al codo, 1 rostro y 2 terçios del codo a la mano. La mano ten-/drá 1 rostro en todo su largo. Diuidese su largura en 9 partes y dellas se dan / las 5 a la palma y 4 al dedo de en medio, al dedo yndex 3 partes, y un quar-/to de una dellas al dedo del corazón. 3 R. y media al dedo meñique; / 2 partes y media y otro tanto al dedo pulgar. Y queda concluyda la figura, / atuiertiendo que la gordaria de los dedos, de las piernas, de los braços, / de las manos, de los pies, de las cabecas y otras cosas semexantes tie-/nen dependença de no el exirçe muy çierta la gordaria, y açí ella / y todo lo dicho en orden a las medidas aquí demostradas se pon-/drán por obra con el saynete del buen gusto y a satisfaziõ de la / potencia visçua, que es la fiel justia en el tribunal de los doc-/tos pintores. Esto mesmo siente el mayor dueño del dibuxo, el di-/uino Micaelángelo Bonarota, en uno de sus documentos diciendo: / “los oxos bien exerçitados en los estudios teóricos çerán el / compás y regla última del dibuxo”. También corobora esto / mesmo lo que el sapientíssimo y filósofo grande Leonardo de Vinche / en uno de sus concexos diçe: “La buena práctica a de ser fundada con / la sçiençia”.

³² ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, 1988, pp. 78 y láminas 399 y 400.



Fig. 12. Vicente Salvador Gómez, *Dibujos antropométricos*, Valencia 1674. Museo del Prado, Madrid. © Archivo fotográfico Museo Nacional del Prado.

mada por Vicente Salvador Gómez. El hecho de que tenga las mismas medidas y esté fechada en 1674, el mismo año que la portada de la cartilla, podría indicar que este dibujo podría corresponderse con la tercera página de la cartilla, la siguiente a la dedicatoria realizada a la Virgen María. Aunque la página ha sido cortada y el número no aparece en el extremo superior derecho, las medidas del borde que enmarca el dibujo es el mismo que el resto de las páginas, es decir, 20 por 13 cm. La clave de esta página, publicada y citada por Sánchez Cantón en *Dibujos Españoles* y en *Fuentes Literarias*, se remonta al hecho de que en un catálogo perteneciente a la colección de dibujos españoles del francés Paul Lefort, que fue adquirida por éste a Ceán Bermúdez, se describe como un dibujo "arrancado" de un manuscrito escrito por Vicente Salvador Gómez sobre el arte de dibujar (Fig. 13).

Acerca de la proveniencia y circulación de esta cartilla y con los datos de que disponemos, nos atrevemos a realizar la siguiente hipótesis. Teniendo en cuenta el perfecto estado de conservación de la cartilla y la ausencia de manchas, arrugas o desperfectos en el papel, ésta apenas habría sido utilizada como herramienta de taller. Probablemente fue adquirida por Ceán Bermúdez, antes de 1800, cuando estudiaba la vida de Vicente Salvador para incluirlo en su *Diccionario*³³ y a continuación integraría la colección de dibujos y grabados que vendió en París a Lefort. Éste último, valorando más el documento como un dibujo que como una herramienta didáctica, vendería por se-



Fig. 13. Vicente Salvador Gómez, *Inmaculada Concepción*, Valencia 1674. Museo del Prado, Madrid. © Archivo fotográfico Museo Nacional del Prado.

parado el dibujo de la *Virgen Inmaculada* del resto de la cartilla, que sería adquirida por Manuel Ramón Zarco del Valle, quien precisamente durante esos años vivía también en París. Respecto al resto de las hojas de la cartilla, Sánchez Cantón,³⁴ recoge que fue encontrado por su amigo, el jefe de la Biblioteca de Palacio Real, Jesús Domínguez Palacio quien manifestó tener motivos para sospechar que fue regalada por Zarco del Valle a la biblioteca, de la que fue bibliotecario mayor desde 1875 hasta 1893.

La fisiognomía en la pintura de Vicente Salvador Gómez

Analizando las pinturas de Vicente Salvador, la mayor parte de tema religioso, se constata el uso de estos modelos fisiognómicos. El pintor, como gran retratista, capta de forma extraordinaria los rasgos físicos de los modelos en su estado natural y las emociones y pasiones sentidas gracias a sus expresiones. Vicente Salvador sabía personificar todos los estados del alma desde la serena dignidad de una venerable mártir, la templada devoción de un santo ante la imagen de la Virgen a la gran vitalidad de los protagonistas de sus *fábulas*. En estos modelos, pero también en otros más estereotipados, recoge la tradición fisiognómica,

³³ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, 1800, ed. 2001.

³⁴ SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, 1934, III, p. 87.

ofreciendo por lo general, unos rasgos bien proporcionados que se corresponden con los rostros de los nobles de corazón y que son los que describe minuciosamente en su cartilla de dibujo.³⁵

Para la personificación de individuos con buenos sentimientos, el pintor utiliza rostros modelados de forma ovalada, con frentes despejadas, ojos hermosos y almendrados, tabique nasal pronunciado, nariz prominente y pequeñas bocas con labios carnosos, mientras que las manos suelen tener las falanges de los dedos muy estilizados. En cuanto a la representación de los modelos femeninos, sus vírgenes y santas, suelen mostrar una tez nacarada, los párpados ligeramente sombreados y las mejillas sonrosadas, mostrando cierto aire de melancolía y un gesto elocuente

La confirmación del uso del repertorio de tipos humanos que ofrece en la Cartilla como modelos para obras concretas, se encuentra en el dibujo preparatorio de la cabeza de San Francisco Javier. Este dibujo, que se encuentra en la única hoja conservada en la parte dedicada a la simetría, coincide exactamente con la cabeza de *San Francisco Javier, como Doctor en Teología* del Museo de Bellas Artes de Valencia. Es la cabeza de un santo que muestra los rasgos característicos de los personajes piadosos, con profundos principios cristianos, recogidos en la Cartilla. San Francisco Javier eleva melancólicamente su rostro ovalado, en el que destaca unos profundos ojos almendrados hacia la visión divina, conformándose así como un documento de excepcional interés que revela el uso práctico de esta cartilla en su propio taller³⁶ (Figs. 12 y 14).

Estas teorías fisiognómicas, aunque fuertemente censuradas, resultaron muy útiles para la iglesia de la contrarreforma y su uso fue algo común en la pintura y en la literatura artística del siglo XVII español. La representación de la expresión de las pasiones en las artes visuales de la España del siglo XVII debe ser entendida en el contexto de la



Fig. 14. Vicente Salvador Gómez, *San Francisco Javier*, Valencia 1674. Museo de Bellas Artes, Valencia.

herencia de las directrices tridentinas, de las que emanaba un nuevo concepto del arte y una nueva justificación para las imágenes devocionales cristianas que, desde finales del 1600, debían dar respuesta a las dos grandes preocupaciones de la iglesia, la protección y la propaganda de la fe.³⁷ A lo largo del siglo XVII la literatura artística española se había hecho eco de las teorías de Paleotti, Molano, Borromeo y otros³⁸ y sus máximos exponentes, Vicente Carducho, Jusepe Martínez y Francisco Pacheco, aunque en distinto grado, las incluyeron en sus obras. Pacheco, por ejemplo, ya desde la misma definición de la pintura expone que ésta debe mostrar las pasiones del ánimo. Según sus palabras: "La pintura era arte que imitaba con líneas y colores los efectos de la naturaleza, del arte y de la imaginación, (...) y muestre a nuestros ojos los efectos y pasiones del ánimo".³⁹ Las teorías de los afectos, desarrolladas en el segundo libro de la Retórica de Aristóteles era la base de este pensamiento. En ellas se establecía la técnica de la argumentación en la que se configura la representación como un discurso expresivo y articulado según el método de la persuasión⁴⁰ y las imágenes de las experiencias interiores hallaron de este modo su necesario soporte teórico.⁴¹

³⁵ El catálogo completo de sus obras, que ronda las cuarenta pinturas localizadas y documentadas, nueve atribuidas y cerca de sesenta que han desaparecido o no se encuentran localizadas, pero han sido citadas en otros documentos, puede encontrarse en MARCO GARCÍA, Víctor, 2006, la mayoría de las cuáles se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

³⁶ El estudio de la cabeza de San Francisco Javier fue puesta en relación con la cartilla de Vicente Salvador por ESPINÓS DÍAZ, Adela, 1994, pp. 170-171 y MARCO GARCÍA, Víctor, 2006, p. 172.

³⁷ MAHON, Denis, 1937; ZERI, Federico, 1957; PRODI, Paolo, 1962, pp. 123-212 y LECOAT, Gerard, 1972, nº 2.

³⁸ MOLANUS, Johannes, 1570; PALEOTTI, Gabriele, 1582; MOFFITT, John F., 1987, pp. 295-306.

³⁹ PACHECO, Francisco, 1649, p. 78.

⁴⁰ ARGAN, Giulio Carlo, 1970, pp. 167-176.

⁴¹ FUMAROLI, Marc, 2003, p.186. En el caso de Carducho, se ofrece toda una galería de distintos caracteres o emociones interiores que iban desde el justo o el prudente al lujurioso o al melancólico.

En estas teorías de los afectos los lectores encontraban los preceptos de los dos aspectos que conforman la base de estas teorías, la fisiognomía y la expresión de las pasiones.⁴² La diferencia entre ambas era recogida, entre otros, por Carducho en su diálogo octavo, dedicado en parte a la fisiognomía. Así divide los movimientos del alma en dos grupos, el primero que se ocupa de los “movimientos, acciones, facciones y colores de los hombres viciosos y de los hombres virtuosos por su naturaleza e inclinación propia”, es decir aquellos rasgos del carácter propio e inmutable a cada ser humano y en segundo lugar de aquellos que “se introducen (*sic*) y pegan al hombre por accidentes” por lo tanto, emociones de carácter espontáneo y transitorio. Carducho dedicó el octavo de sus *Diálogos* a este tema, situando a la fisionomía a la altura de la perspectiva, de la anatomía o de la geometría y Pacheco, aunque no le dedica ningún capítulo de forma específica, defiende su uso a lo largo de todo su tratado. En la definición de la pintura, y siguiendo el texto de Lomazzo, el suegro de Velázquez asegura que la pintura debe mostrar las pasiones del ánimo, pero esta afirmación no va a quedar aislada en esta cita ya que, en la parte correspondiente a los movimientos corporales y en el de los afectos y pasiones del ánimo, traduce literalmente las teorías sobre la representación de las emociones y sobre la fisiognomía del propio Lomazzo. En definitiva, ejemplos todos ellos de la indiscutible presencia de estas teorías, de forma práctica, pero también teórica, en los talleres artísticos del siglo XVII español.

Fuentes artísticas y literarias de la Cartilla

En un alarde de vanidad para algunos y en un ejercicio de honradez académica para otros,⁴³ Vicente Salvador nombra en su *Introducción* los tratados artísticos a los que ha recurrido como fuentes

de carácter general para la composición de la cartilla. Afirma que ha consultado *Las vidas* de Vasari, el *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* de Lomazzo, *De' veri precetti della pittura* de Armenini, los *Diálogos de la pintura* de Carducho, *El arte de la pintura* de Pacheco, *De varia commensuración* de Arfe y Villafañe, *Della simmetria* de Durero y algún texto de Leonardo da Vinci.⁴⁴ Además de éstos y ya en las hojas dedicadas a la fisiognomía, el autor cita entre sus fuentes, principalmente *De anima* de Aristóteles para los aforismos fisiognómicos, y se apoya de forma más amplia en San Isidoro, Aristóteles, Escoto, Philemon y Della Porta.

De entre ellos, y una vez analizada la cartilla, tenemos constancia de que ha leído el tratado de Carducho, ya que sigue el mismo orden clásico a la hora de ordenar los temas a tratar en la cartilla, además que lo cita directamente para reforzar la importancia de la actividad tenaz del dibujo entre los alumnos. Así como a Juan de Arfe y Villafañe y a Alberto Durero, porque directamente ha copiado sus cabezas esquemáticas. Sin embargo, sí está meridianamente claro que estas fuentes han sido utilizadas, no lo está tanto con respecto a las fuentes que manifiesta haber utilizado para sus aforismos fisiognómicos. El autor cita directamente a Aristóteles y su obra *De anima*, como el texto que ha seguido, pero ninguna de las sentencias que él atribuye al filósofo griego se encuentran en su obra. En *De anima*, Aristóteles otorga un papel fundamental a los ojos, equiparándolos con el alma cuando afirma “En efecto, si el ojo fuera un animal, su alma sería la vista: ésta es, desde luego, la entidad definitoria del ojo”,⁴⁵ pero no enuncia los aforismos citados en la cartilla.⁴⁶

En cuanto a la obra *Fisiognomía* de Pseudo-Aristóteles, sí es un texto dedicado íntegramente a esta

⁴² Para la retórica de los afectos en el canto, *vid.* DÍAZ MARROQUÍN, Lucía, 2008.

⁴³ El primer extracto de la cartilla fue publicado por Sánchez Cantón en 1934. En aquella ocasión, afirmó que Vicente Salvador Gómez carecía de estudios ya que usaba numerosos vulgarismos y lo calificaba de “humilde artista de corta lectura”. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, 1934, vol. III, pp. 88 y 91.

⁴⁴ VASARI, Giorgio, 1568; LOMAZZO, Giovanni Paolo, 1584; ARMENINI, Giovanni Battista, 1587; CARDUCHO, Vicente, 1633; PACHECO, Francisco, 1649; ARFE Y VILLAFañe, Juan, 1585 (ed.), 1974. La edición más habitual del tratado de Durero en la España del siglo XVIII fue la traducción realizada por Gallucci Salodiano al italiano, DURERO, Alberto, 1591. Respecto a Leonardo, probablemente se trate de la edición francesa del tratado de pintura, *Traité de la peinture*, publicado en París, en 1651 y que esto haya motivado que se refiera a él como “Leonardo de Vinche, francés”.

⁴⁵ Aristóteles, *Acerca del alma*, 2.1.412b.15-20.

⁴⁶ No obstante, y aunque Aristóteles no tiene un tratado sobre fisiognomía es un tema recurrente en sus obras. Encontramos ejemplos de ello en *Historia de los animales* I 488b 12, donde destaca las diferencias fundamentales entre el carácter de los distintos animales, otorgando a cada raza animal un carácter particular. En *Sobre la generación de los animales* 769b 18 y ss. Aristóteles pone como el ejemplo un episodio en el que “un fisiognomista reducía todos los tipos de expresiones a las de dos o tres animales logrando a menudo convencer a su público de la verdad de sus afirmaciones” aunque es en los *Analíticos primeros* II 70b y ss. donde Aristóteles ofrece la justificación teórica de la disciplina fisiognómica.

materia y parecería que algunas de sus sentencias podían haberse inspirado en sus teorías, como por ejemplo que las orejas “grandes y pandas es señal de rudo ingenio, perezoso o fardón”, que la cabeza “grande y redonda de toda parte es señal de ser hombre secreto, sagaz, ingenioso, discreto, de gran imaginación o leal” o que el que tiene la cabeza pequeña es “de poco juicio, imprudente y flaco de corazón”.⁴⁷ Pero hay otras sentencias que, aunque podrían haberse inspirado en Pseudo-Aristóteles, se corresponden más exactamente con otra obra que también tuvo una enorme difusión en los ambientes médicos, filosóficos, astrológicos y mánticos desde finales del siglo XIII, la obra de Miguel Escoto *Liber phisionomiae*.

Como es sabido, entre las ocupaciones del médico, astrólogo y alquimista medieval Miguel Escoto, también tenía su hueco la de traductor y escritor. De entre las obras que publicó, su obra principal es el *Liber introductorius*, dividido en tres libros, el *Liber quatuor distinctionem*, el *Liber particularis* y el *Liber phisionomiae*.⁴⁸ Y es precisamente esta última, la parte quizás más difundida de su obra, la que parece podría haber servido de inspiración para los textos fisiognómicos de Vicente Salvador.

La cartilla de Vicente Salvador sigue el mismo orden que el texto de Escoto comenzando por la parte superior del cuerpo humano y describiéndolo de forma descendente, no como Pseudo-Aristóteles en *Fisiognomía* que lo hace a la inversa, en sentido ascendente. Escoto parte del cabello, siguiendo por la frente, las cejas, el entrecejo, ojos, nariz, orejas, labios, dientes, etc... hasta llegar al conjunto de la cabeza, para continuar con el cuello hasta los pies. Vicente Salvador copia esta direccionalidad descendente aunque, quizás y debido a su vocación de síntesis, se ocupó tan solo de los rasgos principales, partiendo directamente de los ojos y a continuación siguiendo con narices, boca, orejas y cabeza. Además de esto, se observa que Vicente Salvador, alejándose de otros autores, como el mismo Aristóteles, sigue el mismo estilo de composición literaria que Escoto para su obra. Una exposición sistemática y ordenada que de forma breve y sucinta enuncia las descripciones fisiognómicas a modo de sentencia, en lugar de largos párrafos descriptivos. Esto, además de conseguir un mayor grado de concreción, potenciaría su vertiente didáctica y su grado de inmediatez.

Por último y quizás más importante, se observa que las descripciones coinciden en numerosas ocasiones en ambos autores. Aunque Vicente Salvador escoge unas frases más concisas y resumidas, a veces incluso llega a la copia casi literal. Por ejemplo, Vicente Salvador afirma que aquellos que tienen los ojos hundidos “denotan al hombre astuto, engañoso, de ánimo dañado y muy malicioso”, siguiendo las afirmaciones de Escoto de que “naturalmente ven mucho y penetran con la vista, pero suelen ser sospechosos, maliciosos, traidores (...)” ambos comienzan exponiendo diferentes tipos de ojos cuyas cualidades son el tamaño o la forma fuera de lo común (muy grandes, muy pequeños, saltones, hundidos,...) y también ambos cierran el capítulo describiendo los ojos medianos de los que Vicente Salvador afirma “denotan ingenio y buenas costumbres, majestad, prudencia y discusión con liberalidad” y Escoto “son mansos, leales y verdaderos, tienen buen ingenio y gran intelecto”.

Este gran parecido entre ambos textos se observa para muchos de los rasgos del cuerpo, también hablando de las cabezas grandes y redondas, Salvador afirma que es señal de ser “secreto, sagaz, ingenioso, discreto y de gran imaginación como muy leal” y Escoto “secreto, astuto, ingenioso, discreto, de gran imaginación, trabajoso, constante y leal” y así a lo largo de la cartilla en numerosos ejemplos.

Llegados a este punto, hay que recordar la afirmación taxativa de Vicente Salvador de que los aforismos fisiognómicos los ha tomado de la obra *De anima* de Aristóteles. Ante la imposibilidad de encontrar estos aforismos en parte alguna de la obra de Aristóteles, habría que plantearse otra solución. Una posible hipótesis se basaría en el desconocimiento por parte del pintor valenciano de las obras del filósofo griego o un interés de querer ocultar a Escoto como fuente de sus teorías. No hay que olvidar que éste último había sido acusado de nigromante y el pintor valenciano ostentaba el cargo de Censor de Imágenes del Santo Oficio de la Inquisición. Pero esta solución no parece tener consistencia ya que él mismo cita a Escoto en su cartilla, junto con San Isidoro, Polemón, Della Porta y Aristóteles.

Otra hipótesis se basaría en que el texto que inspira a Vicente Salvador sea un ejemplar de la obra

⁴⁷ Según Aristóteles las orejas grandes son propias de los asnos, “los que tienen la cabeza grande son inteligentes” en cambio, los que la tienen pequeña “no tienen capacidad de percepción”. PSEUDO-ARISTÓTELES (ed.), 1999, pp. 69.

⁴⁸ THORNDIKE, Lynn, 1965.

sobre fisiognomía de Miguel Escoto, que estuviese unido a su traducción del Comentario realizado por Averroes de *De anima* de Aristóteles.⁴⁹ Este hipotético error en cuanto a la diferenciación entre ambas obras, el *Liber phisionomiae* de Escoto y la traducción de Aristóteles, explicaría la confusión en cuanto a su autoría y justificaría que tomase por obra de Aristóteles aquellos enunciados fisiognómicos que corresponderían a Escoto, aunque esto tampoco se puede afirmar ya que no se ha encontrado ningún ejemplar que cumpla estos extremos.

Por último, se plantea una última hipótesis y es que el texto utilizado por Vicente Salvador fuese otro, el de un escritor valenciano, *Fisonomía y varios secretos de naturaleza* de Jerónimo Cortés.⁵⁰ La posibilidad de que ésta sea la fuente para la cartilla se basa en que gran parte del tratado del valenciano es una copia directa del de Escoto. Aunque en la introducción se cita directamente a Tisuerio, Escoto y Pedro de Ribas como “los autores de quienes se ha sacado todo lo que contiene” y a falta de conocer el texto de Tisuerio⁵¹ del que no se tiene noticia, se puede afirmar que el tratado es casi una traducción del de Escoto.

Aún así, y aunque esta hipótesis parezca la más acertada, por la cercanía tanto física como temporal entre ambos escritores presenta el inconveniente de que Vicente Salvador cita textualmente el nombre de Escoto y no el de Jerónimo Cortés.

De cualquier modo, lo que sí parece demostrado es que Vicente Salvador, Censor de Imágenes del Santo Oficio de la Inquisición utiliza como fuente para su cartilla el tratado de Miguel Escoto, de

forma directa o a través de la obra de Jerónimo Cortés. Este texto, como cualquier otro relacionado con materias deterministas asociadas a la mántica, se encontraban en el Índice de libros prohibidos de 1640. Por ello, el pintor, además de correr el riesgo de ser enjuiciado por el delito de posesión de libros prohibidos, manifestaba una enorme contradicción personal. Ello, no obstante y aunque pueda parecer una incoherencia, habría de ser entendido como una licencia de vocación humanística, encaminada a saciar el apetito de conocimiento que manifiesta el pintor a lo largo de los años que dirige la academia de dibujo.⁵²

Respecto a otra de las fuentes a las que recurre, el texto de Della Porta y su presencia en el ámbito artístico español del siglo XVII, se pueden citar las palabras de Julián Gállego cuando afirma “Ni en la Biblioteca de Velázquez, ni en ninguna de hombre culto y de pintor erudito, puede faltar la *Fisiognomía* de Della Porta, donde la belleza o fealdad de un rostro humano, por su semejanza con los animales, denuncia las cualidades del alma”. Estas palabras enunciadas en *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro* resumen a la perfección la situación del principal tratado sobre fisiognomía que circulaba por Europa, incluida España, durante el siglo XVII.⁵³ El texto de Della Porta era el único tratado de fisiognomía publicado hasta el momento que ilustraba sus teorías con una completísima colección de grabados, lo que le confería un logrado valor didáctico y una gran utilidad, concretando visualmente los rasgos de cada carácter o temperamento.⁵⁴ *Fisiognomía* fue, sin lugar a dudas, el libro de referencia para estudiosos de diversos campos entre los que se inclu-

⁴⁹ Hemos de recordar que el *Liber phisionomiae* a menudo lo hayamos titulado *De secretis naturae*, aunque solo una parte de la obra esté dedicada a la fisiognomía THORNDIKE, Lynn, 1923, vol. II, p. 328; FOERSTER, Richard, 1893, vol. I, pp. XXIII-XXVI. Como texto latino se ha utilizado el ejemplar de la Bibliothèque Nationale de France que se encuentra en *Gallica* (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k585489/f3.chemindefer>). Se cita por página, tal y como aparecen numeradas ahí. En relación con aquellos que tienen los ojos hundidos Vicente Salvador enuncia: “Los que los tienen hundidos son perversos; Escoto: “Los ojos muy hundidos y entrados denotan hombre astuto, engañoso, de ánimo dañado y muy malicioso”; y Jerónimo Cortés “Los que tienen los ojos muy hondos y casi escondidos (...) significan ser el hombre sospechoso, malicioso, de gran ira, de malas costumbres, muy memorioso, osado, cruel, mintroso de ligero, amenazador, vicioso, lujurioso, superbo, invidio y engañador y burlador”.

⁵⁰ Jerónimo Cortés compuso varias obras relacionadas con la ciencia como *Lunario y Pronóstico perpetuo* (1594), *Aritmética* (1604), *Libro de secretos* (1610), *Historia de los animales* (1613), aunque la obra que interesa es *Fisonomía, y varios secretos de naturaleza* (1597).

⁵¹ Caro Baroja sugiere que debe tratarse de un error en el nombre y que en realidad se trataría de Jean Taisnier, tutor de los pajes de Carlos V. Este autor escribió un libro sobre quiromancia y posiblemente paglió el trabajo de Cocles sobre fisiognomía. CARO BAROJA, Julio, 1988, p. 177.

⁵² Apoyando la teoría de que los textos de Escoto sobre fisiognomía gozaron de una gran popularidad en el ambiente cultural y cosmopolita de la Valencia de los siglos XVI y XVII, hay que subrayar que Jerónimo Cortés va a componer en 1557 su *Fisonomía y varios secretos de naturaleza*, texto prácticamente copiado del de Escoto.

⁵³ GÁLLEGO, Julián, 1987, p. 194

⁵⁴ CARO BAROJA, Julio, 1988 y DELGADO MARTÍNEZ, Natalia, 2002, pp. 205-229.

yeron pronto los artistas que apoyaban la teoría que calificaba a la fisiognomía como una materia “necesaria para la pintura científica”, y éste era el caso de Vicente Salvador.⁵⁵ El autor de la cartilla elige los rasgos físicos del león para ilustrar sus ejemplos de cabezas. Un animal al que se le atribuía la naturaleza valiente y se relacionaba con los hombres de bien y héroes de forma tradicional desde la antigüedad. Además, la descripción que hace Della Porta del hombre magnánimo está directamente inspirada de la realizada por Pseudo-Aristóteles. En ella se ofrecen los mismos rasgos físicos y con respecto a su faceta espiritual añade: “en lo anímico es liberal y generoso, magnánimo y deseoso de vencer, manso, bueno y cariñoso con quienes tiene trato”.⁵⁶ El león siempre ha encarnado el tipo masculino perfecto, depositario tanto de las más altas virtudes morales como de las físicas por lo que muchos artistas lo han utilizado como modelo para extrapolar sus virtudes con las del personaje representado quizás por ello Vicente Salvador, siguiendo en la misma línea que el resto de la cartilla, lo escoge como modelo de los caracteres más justos.⁵⁷

La biblioteca de Vicente Salvador Gómez

Una vez estudiadas las fuentes de la cartilla y analizados los textos que le sirvieron de inspiración, es de una enorme e inusual fortuna poder acce-

der al inventario testamentario de la biblioteca de Vicente Salvador y poder así contrastar los títulos de las obras que contribuyeron a su formación y que le sirvieron para componer su trabajo.⁵⁸

Actualmente se puede confirmar que, la amplísima cultura del autor, que fue puesta en duda por Sánchez Cantón, tiene su origen en una envidiable colección de cuatrocientos diez volúmenes. Un número altísimo para la época si tenemos en cuenta que entre los pintores y grandes coleccionistas se puede citar el caso de Vicente Carducho, con una biblioteca de trescientos siete libros o Diego Velázquez con ciento cincuenta y seis libros.⁵⁹ Entre los inventariados en el testamento de Vicente Salvador, veintiocho estarían dedicados al arte, la arquitectura, la geometría y los emblemas; diez a la mitología e historia; ocho serían libros religiosos; doce de literatura y cinco de filosofía. A lo que habría que sumar una colección de seiscientas estampas de diversos temas.

El origen de esta riquísima biblioteca radica en el excepcional afán de conocimiento de su propietario, que durante toda su vida fue adquiriendo volúmenes que circulaban en un enclave geográfico excepcional, como es Valencia, pero también porque parte de ellos fueron adquiridos a Alonso Cano en marzo de 1673. En aquel año Vicente Salvador realizó la compra de los libros que éste había

⁵⁵ Se tiene constancia de que el tratado de Della Porta estaba presente en dos de las bibliotecas de artistas españoles, en concreto en la de Velázquez y la de Carducho. Vicente Carducho recomendaba la lectura del texto de Della Porta en sus *Diálogos de la Pintura*, por lo que no resulta sorprendente que se haya registrado un ejemplar en el inventario de sus bienes. En ambos casos la edición que tenían era la latina de 1601 que era la más completa e incluía grabados para ilustrar sus teorías, convirtiéndose de este modo el tratado teórico en un manual de gran didacticismo y mucho más práctico. Para la presencia de los textos de fisiognomía en las bibliotecas de artistas del siglo XVII *vid.* ALBERO MUÑOZ, María del Mar, 2011, pp. 37-51.

⁵⁶ La descripción que ofrece Pseudo-Aristóteles es la siguiente: “Siendo eso así, parece que de todos los animales el león es el que ha adoptado los rasgos más perfectos del tipo masculino. Pues su boca es de tamaño considerable, su rostro bastante cuadrangular, no excesivamente óseo, la mandíbula superior no sobresale sino que está equilibrada con la inferior, la nariz más gruesa que fina, los ojos castaños claros y huecos, ni redondos en exceso ni demasiado oblongos, el tamaño proporcionado, la ceja considerable, la frente cuadrangular y algo hundida desde el medio, pero prominente cual una nube en dirección a las cejas y a la nariz, por debajo de la frente. Desde encima de la frente tiene las melenas dobladas como si fuese un penacho, la cabeza simétrica, el cuello muy largo y proporcionado con su gordura, con melenas pardas, ni erizadas ni excesivamente torneadas, la zona de las clavículas más bien suelta que apretada, los hombros robustos, el pecho fuerte, la parte superior de la espalda ancha y los costados y espaldas poderosos, como conviene. Las caderas y muslos de este animal son bastante magros, sus piernas fuertes y robustas, el paso decidido y todo el cuerpo articulado y vigoroso, ni demasiado duro ni húmedo en exceso. Camina pesadamente, anda a grandes zancadas y estremece con fuerza sus hombros cuando avanza”. PSEUDO-ARISTÓTELES (ed.), 1999, pp. 59-60.

⁵⁷ Del texto de Della Porta existen varias versiones, las más importantes son DELLA PORTA, Giambattista, 1627 (seis libros), ed. 1990; DELLA PORTA, Giambattista, 1586 (cuatro libros); DELLA PORTA, Giambattista, 1610 (seis libros) (ed.), 1971 y DELLA PORTA, G.B. *Fisiognomía*. Ed. MANJARRÉS GONZÁLEZ, Miguel Ángel, 2007. DELLA PORTA, Giambattista, 1627 (ed.), 1990, pp. 184-185. TORRINI, Maurizio *et al.*, 1990. El ejemplo del león ha sido un tema recurrente para artistas de todos los tiempos. Es el caso de Leonardo y algunos de sus dibujos, como el del *Viejo con la guirnalda de hiedra y cabeza de león* o los apuntes realizados por Rubens, cuando ilustra su *Teoría de la figura humana*. ROSAND, David, 1969, p. 35.

⁵⁸ Para la publicación del testamento de Vicente Salvador Gómez y su estudio *vid.* SALORT PONS, Salvador; LÓPEZ AZORÍN, M^a José y NAVARRETE PRIETO, Benito, 2001, pp. 393-424.

⁵⁹ CALVO SERRALLER, Francisco, 1979, pp. XX-XXV; SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, 1925, Vol. 3, pp. 379-406; SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, 1960, (1), Vol. 1, pp. 640-648; SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, 1960, (2), Vol. 2, pp. 391-400.

dejado en Valencia cuando tuvo que abandonar apresuradamente la ciudad para volver a Madrid, lo que contribuiría a que Vicente Salvador poseyese una colección de libros muy superior tanto en cantidad como en calidad a la de cualquier artista del siglo XVII en España.

Según consta en el acta notarial, adquirió: "Tots los modelos, papers, estampes et debuxos de diferents personages y sacts caisex y bauls del quondam Don Alonso Cano pintor de la Magestad del Rey Phelip Quart" que habían sido enviadas por Cano desde Granada y se encontraban en la hospedería del convento mercedario de la ciudad de Valencia. Estos libros, junto con el resto de los de su propiedad, figuran en el inventario postmortem de Salvador Gómez realizado en 1678.⁶⁰

Entre ellos, se encuentran los *Diálogos de la pintura* de Carducho, el *Trattato* de Lomazzo, el *Euclides posteriores* publicado en Roma en 1574, *Discursos apologéticos* de Juan de Butrón, *Le vite* de Vasari y *De' veri precetti della pittura* de Armeni. Sobre arquitectura y perspectiva tenía *I quattro primi libri d'architettura* de Cattaneo, *Dell'architettura secondo i precetti del Vitrubio* de Rusconi, *Libro apartamente all'Architettura* de Labacco, *De re aedificatoria* de Alberti, *Lo inganno degli occhi, prospettiva pratica* de Accolti, *La prattica della prospettiva* de Sirigatti, y *Prattica della prospettiva* de Barbaro, *De varia commensuración* de Arfe, *Arte y uso de la Architectura* de Fray Lorenzo de San Nicolás, *Medidas del romano* de Sagredo y *Noticia general para la estimación de las Artes* de Gutiérrez de los Ríos.

Sobre la figura humana encontramos que, sorprendentemente tenía las dos ediciones de Durero, probablemente comprados a Cano, tanto *Hierin sind begriffen vier Bucher von menschlicher Proportion*, editada en alemán en Nuremberg, *I quattro libri della proporzione umana* la traducción italiana de Galucci y la *Historia de la composición del cuerpo humano* de Valverde de Hamusco.⁶¹

En cuanto a las fuentes fisiognómicas que se propone que debió consultar para la elaboración de la cartilla, en el inventario consta que poseía la

Historia general de aves y animales de Aristóteles, pero no *De anima* y tampoco aparece el ejemplar de Della Porta *Della fisiognomia dell'huomo* ni los textos de San Isidoro o Polemon.⁶²

Por último, y respecto a la hipótesis de la utilización de la obra de Miguel Escoto o de Jerónimo Cortés como fuente fundamental para la parte relativa a la fisiognomía de su cartilla, esta idea vendría a ser corroborada por la presencia en el inventario de la biblioteca de un volumen titulado *Secretos de la naturaleza* (en 8º). En el trabajo de Salort, López y Navarrete se sugiere que podría tratarse del *Abecedario Virginal de Excelencias del Santísimo nombre de María y propiedades naturales de piedras preciosas, aves, animales, fuentes, árboles y otros secretos de la naturaleza*, Madrid, 1604, pero que, siguiendo el planteamiento establecido en el presente trabajo, desde aquí se propone que podría tratarse directamente del texto *Secretos de la naturaleza* de Miguel Escoto o su versión recogida en *Fisonomía y varios secretos de naturaleza* publicada por Jerónimo Cortés, en cualquier caso, fuente fundamental para la elaboración de la cartilla de dibujo de Vicente Salvador Gómez.

Conclusiones

Como conclusión se puede afirmar que el pintor valenciano Vicente Salvador Gómez, Académico Mayor del Aula de Dibujo de Santo Domingo de Valencia en 1670, compartiendo lo postulado por los grandes teóricos de las artes, mostró una gran preocupación por la formación de sus alumnos en la disciplina del dibujo, entendiéndolo como una herramienta básica y fundamental para alcanzar la excelencia en la pintura.

Artista con un gran afán de conocimiento, llegó a poseer la que quizás sea la biblioteca más importante conocida de un pintor del siglo XVII español, superando la cantidad de más de cuatrocientos libros y seiscientas estampas.

Ambas circunstancias motivarían que en 1674 el pintor decidiese iniciar la composición de una cartilla para la formación de sus alumnos. Su fin, esencialmente didáctico y académico fue el esta-

⁶⁰ NAVARRETE PRIETO, Benito, 1998, pp. 70-71, n. 261. Para el testamento de Cano, en el que declara la existencia de estos bienes y su presencia en el convento de Granada *vid.* WETHEY, Harold, 1953, p. 119. Archivo del Reino de Valencia, Notario Francisco Sebil, año de 1673, Protocolo 4519, folios 44v-45v. Documento publicado por NAVARRETE PRIETO, Benito, 1995, pp. 135-140.

⁶¹ NAVARRETE PRIETO, Benito, y SALORT PONS, Salvador, 2002, pp. 129-151.

⁶² Aún así, ello no debe entenderse como que no fueron de su propiedad o no fueron consultados en algún momento de su vida ya que, en el caso de Della Porta tenemos la constancia de que así fue, si no que en el momento de su muerte no se hallaban en su poder.

blecer unas reglas que ordenasen los conocimientos básicos de simetría, perspectiva, geometría y fisiognomía para la instrucción en la pintura, disciplinas que habían sido recogidas previamente en tratados teóricos. Para su composición, siguiendo el sentido clásico que inspiraba a todo tratado artístico, Vicente Salvador estudió los principales tratados que circulaban en el panorama español y europeo, extrayendo sus fundamentos y ofreciéndolos de forma ordenada, con un lenguaje y sintaxis claros y en castellano. A ello hay que sumar su visión pedagógica al componer sus hojas de una manera sistematizada, combinando dibujos y aforismos descriptivos, a modo de ejercicios memorísticos fáciles de retener en la memoria por los jóvenes alumnos. Pero, por motivos que hoy se desconocen, quizás una gran demanda de su obra pictórica, la falta de financiación o su temprana muerte cinco años después, su publicación se vio truncada quedando la cartilla inconclusa y sin llegar a ver la imprenta.

Conocer qué partes de las cuatro inicialmente proyectadas llegaron a realizarse es hoy por hoy un ejercicio de elucubración. Pero lo que se puede afirmar es que, salvando las hojas introductorias y una dedicada a la simetría, los restos de la primera cartilla de dibujo realizada en España en el siglo XVII, cuyo original se conserva, se corresponden exactamente con la parte dedicada a las teorías fisiognómicas. El amplio conocimiento de sus fuentes se evidencia no solo en sus dibujos, sino sobre todo en sus textos inspirados en los tratados clásicos, otorgando el pintor un lugar preeminente a la fisiognomía entre las enseñanzas en las que debían ejercitarse los alumnos de academias y talleres artísticos si pretendían alcanzar la categoría de "muy ducho pintor".

Bibliografía

- ALBERO MUÑOZ, María del Mar. "La fisiognomía y la expresión de las pasiones en algunas bibliotecas de artistas españoles en el siglo XVII". *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, vol. 42, 2011, pp. 37-51.
- ALBERO MUÑOZ, María del Mar. "Fisiognomía en las primeras cartillas de dibujo del siglo XVII en España". En: RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria y TAÍN GUZMÁN, Miguel (eds.). *Teoría y literatura artística en España. Revisión historiográfica y estudios contemporáneos*. Madrid: Real Academia de BBAA de San Fernando, 2016, pp. 140-165.
- ALBERTI, Romano. *Origine et Progresso dell' Accademia del Disegno de pittori, scultori, ed architetti di Roma: dove si contengano molti discorsi et ragionamenti appartenenti alle sudette professioni*. Pavia: Pietro Bartoli, 1604.
- ALLORI, Alessandro. *Il primo libro de' ragionamenti delle regole del disegno d'Alessandro Allori con M. Agnolo Bronzino*. En: BAROCCHI, P. (ed.). *Scritti d'Arte del Cinquecento*, 3 vols. Milán y Nápoles: R. Ricciardi, 1971-1977, vol 2. pp. 1941-1981.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *A corpus of Spanish drawings*, vol. IV. Londres: Harvey Miller, 1975-1988.
- ARFE Y VILLAFANE, Juan. *De varia commensuración para la escultura y architectura*. Sevilla: Andrea Pescioni, Juan de Leon, 1585. Reed. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1974.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Studi e note dal Bramante al Canova*. Roma: M. Bulzoni, 1970.
- ARISTÓTELES. *Acerca del alma*. CALVO MARTÍNEZ, T. (ed.). Madrid: Gredos, 2014.
- ARMENINI, Giovanni Battista. *De veri precetti della pittura, Libri tre*. Bolonia: Francesco Tebaldini, 1587. Reed. Turín: G. Einaudi, 1988.
- BAROCCHI, Paola. *Scritti d'arte del Cinquecento*. Milán: G. Einaudi, 1971, vol. 2, pp. 1941-1981.
- BELDA NAVARRO, Cristóbal. "Alonso Cano. Reflexiones sobre escultura". En: HENARES CUÉLLAR, I. (coord.) *Alonso Cano y su época*. Granada: Edit. Comares, 2002, pp. 48-50.
- BELDA NAVARRO, Cristóbal. "Literatura artística y escultura". En: *Actas del XV Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA). Modelos, intercambios y recepción artísticas (de las rutas marítimas a la navegación en red)*. Mallorca: Universidad de las Islas Baleares, 2008, pp. 211-222.
- BOLTEN, Jaap. *Method and practice: Dutch and Flemish drawing books, 1600-1750*. Landau: Pfalz, 1985.
- BONET CORREA, Antonio. *Figuras modelos e imágenes*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- BORDES, Juan. "Teorías de la figura humana". En: GÓMEZ MOLINA, J.J. (ed.). *El dibujo, belleza, razón, orden y artificio*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 1992.
- CACHO CASAL, Marta. *Francisco Pacheco y su Libro de retratos*. Sevilla: Fundación Focus-Abengoa y Madrid: Marcial Pons Historia, 2011.
- CALVO SERRALLER, Francisco. "La biblioteca de Carducho". En: CARDUCHO, V. *Diálogos de la pintura*. Madrid, 1633, Reed. Madrid: Turner, 1979, pp. XX-XXV.
- CALVO SERRALLER, Francisco. *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid, 1633. Reed. CALVO SERRALLER, F. Madrid: Turner, 1979.
- CALVO SERRALLER, Francisco. *Teoría de la pintura del siglo de oro*. Madrid: Cátedra, 1981.
- CARDUCHO, Vicente. *Diálogos de la pintura, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid, 1633; CALVO SERRALLER, Francisco (ed.). Madrid: Turner, 1979.
- CARO BAROJA, Julio. *Historia de la Fisiognómica: el rostro y el carácter*. Madrid: Istmo, 1988.
- CARRACCI, Annibale. *Scuola perfetta para imparare a disegnare tutto il corpo humano*. Roma: P. Stefanone, 1599.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid: Real Academia de BBAA de San Fernando, 1800. Reed. MORÁN TURINA, M. Madrid: Akal, 2001.
- CORTÉS, Valeria. *Anatomía, Academia y Dibujo clásico*. Madrid: Cátedra, 1994.
- DA VINCI, Leonardo. *Traitté de la peinture*. Trans. Roland Fréart de Chambray. Paris, 1651. Reed. París: Michel de L'Ormeriaie, 1977.

- DE ORELLANA, Marcos Antonio. *Biografía Pictórica Valencina. Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Ed. SALAS, X. Madrid: París-Valencia, 1930.
- DELGADO MARTÍNEZ, Natalia. "Fisiognomía y expresión en la literatura artística española de los siglos XVII y XVIII". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 14 (2002), pp. 205-229.
- DELLA PORTA, Giambattista. *De Humana Physiognomonia*, Sorrento, 1586, 4 libros.
- DELLA PORTA, Giambattista. *Della fisonomia dell'uomo*. Nápoles: 1610, Ed. CICOGNANI, M. Parma: Guanda, 1971.
- DELLA PORTA, Giambattista. *Della Fisonomia dell'Uomo*. Padua, 1627, 6 libros, ed. París: Aux amateurs de Lives, 1990.
- DELLA PORTA, Giambattista. *Fisiognomía*. Ed. MANJARRÉS GONZÁLEZ, Miguel Ángel. Madrid: Asociación Española de Neuro Psiquiatría, 2007, 2 vol.
- DESJARDINS, Lucie. *Le corps parlant. Savoirs et représentation des passions au XVIIe siècle*. París: L'Harmattan, 2000.
- DÍAZ MARROQUÍN, Lucía. *La retórica de los afectos*. Kassel: Reichenberger, 2008.
- DURERO, Alberto. *Della simmetria dei corpi humani. Libri Quattro. Nuovamente tradotti dalla lingua Latina nella Italiana, da Gio. Paolo Gallucci Salodiano*. Venecia, 1591.
- DURERO, Alberto. *Della simmetria dei corpi humani. Libri Quattro. Nuovamente tradotti dalla lingua Latina nella Italiana, da Gio. Paolo Gallucci Salodiano*. Venecia: Roberto Meitetti, 1591.
- ESPINÓS DÍAZ, Adela (com.). *Dibujos valencianos del siglo XVII*. (Celebrado en el Museo de Bellas Artes de Valencia, 1994). Valencia: Museo de BBAA, 1994.
- FIALETTI, Odoardo. *De excellentis y nobilitate delineatoris libri duo*. Venecia, 1611.
- FIALETTI, Odoardo. *Il vero modo et ordine per disegnar le parti et membra del corpo humano*. Venecia, 1608.
- FOERSTER, Richard. *Scriptores physiognomonicí Graeci et Latini*. Leipzig: In aedibus B.G. Teubneri, 1893.
- FUMAROLI, Marc. "Visions et extases. Figures du ravissement". En: FUMAROLI, M. *Visioni ed Estasi. Capolavori dell'arte europea tra seicento e settecento*. Milán: Skira, 2003, pp. 185-190.
- GÁLLEGO, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*. Madrid: Cátedra, 1987.
- GARCÍA HIDALGO, José. *Principios para estudiar el nobilísimo arte de la pintura*. Madrid, 1693.
- GARCÍA MAHIQUES, Rafael. "Vicente Salvador Gómez y la iconografía en la Casa Profesa de Valencia". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. Zaragoza, 1996, LXIII, pp. 57-78.
- GUERCINO, o BARBIERI, Giovan Francesco, *Livre de portraiture*. París, 1642.
- GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael. "Sol que da vida y prudencia de todas las habilidades: Teoría y práctica del dibujo en la España del barroco". En: ANSÓN NAVARRO, A. y CENTELLAS SALAMERO, R. *Dibujo español del renacimiento a Goya; La colección de la Reina María Cristina de Borbón*. Zaragoza: Diputación, 2008, pp. 37-51.
- LECOAT, Gerard. "Comparative aspects of the theory of the expression in Baroque age". *Eighteenth-Century Studies*, vol. 5, 1972, nº 2, pp. 207-223.
- LEFORT, Paul. *Catalogue de la collection de dessins anciens des maitres Espagnols, Flamands, Français, Hollandais et Italiens*. París: Hotel des commissaires-prieurs, 1869.
- LOMAZZO, Giovanni Paolo. *Trattato dell'arte della pittura di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore. Diuiso in sette libri. Ne' quali si contiene tutta la theorica, & la prattica d'essa pittura*. Milán, 1584.
- MAHON, Denis. *Studies in Seicento Art and Theory*. Londres: Instituto Warburg, 1937.
- MARCO GARCÍA, Víctor. *El pintor Vicente Salvador Gómez* (Valencia, 1637-1678). Valencia: Diputació, 2006.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1984.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *El escultor en el siglo de oro*. Madrid: Real Academia de BBAA de San Fernando, 1985.
- MARTÍNEZ, Jusepe. *Discursos practicables del arte de la pintura* (Madrid c. 1675), ed. M. E. Manrique Ara, Madrid: Cátedra, 2006.
- MATILLA, José Manuel. "Las disciplinas en la formación del Artista". En: VEGA, Jesusa (coor.). *La formación del artista. De Leonardo a Picasso*. Madrid: Real Academia de BBAA de San Fernando, 1989.
- MCDONALD, Mark P. *Renaissance to Goya. Prints and drawings from Spain*. Londres: British Museum, 2012.
- MENA MARQUÉS, Manuela. *Catálogo de Dibujos Españoles, XV-XVI-XVII*, vol. I. Madrid: Museo del Prado, 1972.
- MOFFITT, John F. "'Ut Picturae Sermones' Homiletic Reflections of Velázquez's Religious Imagery". *Arte Cristiana*, vol. 75 (1987), pp. 295-306.
- MOLANUS, Johannes. *De picturis et imaginibus sacris liber unus, tractans de vitandis circa eas abusibus, et de earundem significationibus*. Lovaina, 1570.
- NAVARRETE PRIETO, Benito. "Sobre Vicente Salvador Gómez y Alonso Cano: Nuevos documentos y fuentes formales". *Ars Longa: cuadernos de arte*, nº 6, 1995, pp. 135-140.
- NAVARRETE PRIETO, Benito. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de apoyo a la historia del arte hispánico, 1998.
- NAVARRETE PRIETO, Benito y SALORT PONS, Salvador. "El saber de un artista: fuentes formales y literarias en la obra de Alonso Cano". EN: HENARES CUÉLLAR, Ignacio, et al. *Alonso Cano. Espiritualidad y Modernidad Artística*. Granada: Junta de Andalucía, 2002, pp. 129-151.
- NAVARRETE PRIETO, Benito. *El papel del dibujo en España*. Madrid: Caylus, 2006.
- OCAÑA MARTÍNEZ, José Antonio. *Principios antropométricos, anatómicos y otros métodos para la representación de la figura humana según los tratadistas de artes españoles (el siglo XVII, deudas e influencias)*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2001.
- PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura*, 1649; BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura (ed.). Madrid: Cátedra, 1990.
- PALEOTTI, Gabriele. *Discorso intorno alle imagine sacre et profane*. Bolonia, 1582.
- PALOMINO, Antonio. *Museo Pictórico y Escala Óptica*. Madrid, 1715-1724. Reed. CEÁN Y BERMÚDEZ, J. A. Madrid: Aguilar, 1947.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *El dibujo español de los siglos de oro*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1980.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. "Vicente Salvador Gómez: A propósito de una obra adquirida para el Prado". *Boletín del Museo del Prado*, 1, 1980, pp. 69-78.

- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya*. Madrid: Cátedra, 1986.
- PINAULT, Madeleine. "L'expression des passions à travers quelques exemples de dessins du XVII^e siècle". *La Peinture des Passions de la Renaissance à l'âge classique*. Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, 1995, pp. 317-319.
- PONZ, Antonio. *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*. Madrid, 1789. Reed. Madrid: Aguilar, 1947.
- PRODI, Paolo. "Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica". *Archivio Italiano per la storia della pietà*, 4, 1962, pp. 123-212.
- PSEUDO-ARISTÓTELES. *Fisiognomía* (ed.). MARTÍNEZ MANZANO T. y CALVO DELCÁN, C. Madrid: Gredos, 1999.
- RICCI, Fray Juan. *Tratado de la pintura sabia*. Madrid, c. 1650. Reed. TORMO, E. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1930.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, "Introducción". En: GARCÍA HIDALGO, J. *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*. Madrid, 1691. Reed. Madrid: Instituto de España, 1965.
- ROSAND, David. "Rubens's Munich Lion Hunt: Its Sources and Significance". *The Art Bulletin*, Vol. 51, No. 1. (Mar. 1969), pp. 29-40.
- RUBIN, Laurie et al. *Children of Mercury. The Education of Artist in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Providence, Rhode Island: Dept. de Art, Brown University, 1984.
- RUIZ ORTEGA, Manuel. *La escuela gratuita de diseño de Barcelona, 1774-1808*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1999.
- SALORT PONS, Salvador; LÓPEZ AZORÍN, María José y NAVARRETE PRIETO, Benito. "Vicente Salvador Gómez, Alonso Cano y la pintura valenciana de la segunda mitad del siglo XVII". *Archivo Español de Arte*, 74, nº 296, 2001, pp. 393-424.
- SALVADOR GÓMEZ, Vicente. *Cartilla y fundamentales reglas de pintura*. Valencia: 1674 (BPR II/3727).
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. "La librería de Velázquez". En: *Homenaje a Menéndez Pidal*. Madrid: Hernando, 1925, Vol. 3, pp. 379-406.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Dibujos españoles: material reunido por el Centro de estudios históricos*. 5 vols. Madrid: Hauser y Menet, 1930.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*. Madrid: Bermejo impresor, 1934.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1). "Los libros españoles que poseyó Velázquez". En: *Varia Velazqueña*. Madrid: CSIC, 1960, Vol. 1, pp. 640-648.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (2). "Biblioteca de Velázquez". En: *Varia Velazqueña*. Madrid: CSIC, 1960, Vol. 2, pp. 391-400.
- SARRÍA, G. "El doctor Gerónimo Cortés". *Cuadernos de historia*, nº 7, 1997, pp. 215-248.
- THORNDIKE, Lynn. *A history of magic and experimental science*. Nueva York: Columbia University Press, 1923.
- THORNDIKE, Lynn. *Michael Scott*. Londres: Nelson, 1965.
- TORRINI, Maurizio et al. *Giovanni Battista della Porta nell'Europa del suo tempo: atti del convegno Giovan Battista della Porta*. Nápoles: Guida editori, 1990.
- VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*. Florencia, 1568.
- VEGA, Jesusa. "Los inicios del Artista. El dibujo base de las artes". En: *La formación del artista*. Madrid: Real Academia de BBAA de San Fernando, 1989.
- VEGA, Jesusa, et al. *La formación del artista. De Leonardo a Picasso, de Leonardo a Picasso: aproximación al estudio de la enseñanza y el aprendizaje de las Bellas Artes*. Madrid: Real Academia de BBAA de San Fernando, 1989.
- WETHEY, Harold. "El testamento de Alonso Cano". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LVII, 1953, pp. 117-127.
- ZERI, Federico. *Pittura e controriforma*. Turín: Einaudi, 1957.

L A COLECCIÓN ARTÍSTICA DEL III DUQUE DE ALCALÁ: NUEVOS DOCUMENTOS¹

DAVID MALLÉN HERRÁIZ

Universidad Complutense de Madrid
damallen@ucm.es

Resumen: En 1987 los profesores Jonathan Brown y Richard L. Kagan publicaban el inventario de bienes de don Fernando Afán Enríquez de Ribera, III duque de Alcalá de los Gazules, quien albergó en su palacio sevillano una de las colecciones artísticas más importantes del Siglo de Oro español. Sin embargo, seguía sin despejarse la incógnita sobre el paradero de la mayor parte de las piezas. Ahora, y gracias al hallazgo de nueva documentación conservada en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla, podemos seguir sus pasos constatando la adquisición de un alto porcentaje del fondo artístico por parte del VII duque de Medinaceli y la gradual dispersión de las obras a través de diferentes envíos, dos almonedas y varios hurtos.

Palabras clave: almoneda / colección / duque de Alcalá / duque de Medinaceli / Sevilla.

Abstract: In 1987 the professors J. Brown and R. L. Kagan published the inventory of Fernando Afán Enríquez de Ribera, 3rd duke of Alcalá de los Gazules, who harboured in his Sevillian palace one of the most important art collections of the Spanish Golden Age. Nevertheless, the mystery for the most part of piece's location remained unsolved. Currently, due to a new documental discovery in the Archivo Histórico Provincial de Sevilla, we can follow their steps proving the acquisition of a big percentage by the VIIth duke of Medinaceli, and the gradual dispersion of the artworks through consecutive shipments, two auctions and several robberies.

Key words: Auction / Collection / Duke of Alcalá / Duke of Medinaceli / Seville.

A finales del siglo XVII el célebre historiador sevillano Diego Ortiz de Zúñiga nos ofrecía una de las leyendas más hermosas y recurrentes sobre la Casa de Pilatos. En ella se narraba el incidente causado por una criada, que siendo descubierta tras haber robado una urna que contenía las cenizas de Trajano, no tuvo más remedio que confesar que había arrojado los milenarios restos por un balcón que daba al jardín,² quedando unido para siempre el nombre del emperador romano a aquel pintoresco lugar.

A pesar de la naturaleza mitómana del relato, éste se sustentaba sobre un escenario real: la sirvienta había sustraído la urna aprovechando la celebración de la almoneda de bienes del III duque de Alcalá,³ un dato que escapaba a la ingenuidad de sus difusores, quienes ignoraban la ejecución de dicha venta. De hecho, la subasta sevillana era casi una obviedad en el proceso de desintegración de la colección ducal que, sin embargo, no podía ir más allá de las simples conjeturas debido a la enorme laguna documental existente

* Fecha de recepción: 15 de abril de 2017 / Fecha de aceptación: 10 de julio de 2017.

¹ El presente artículo es producto de la investigación que estoy llevando a cabo en la preparación de mi tesis doctoral sobre la colección artística y literaria del III duque de Alcalá de los Gazules (1583-1637).

² En una copia de los *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla* de Diego Ortiz de Zúñiga conservada en el Archivo de la Catedral de Sevilla se incluye un pequeño dibujo de la referida urna. (LLEÓ CAÑAL, Vicente, 2017, p. 14).

³ "Sucedió que en el año delante de 636 con la muerte del duque de Alcalá, haziéndose almoneda de los bienes sueltos que en el [palacio] había...". (*Ibidem*, p. 14).

tras la muerte del duque en 1637 –año en que se fecha la memoria general publicada por Jonathan Brown y Richard L. Kagan–⁴ hasta mediados del siglo XVIII, cuando se envían varias piezas a Madrid⁵ y se redacta el inventario de 1751.⁶

Durante estos dos últimos años he estado reflexionando sobre dicha cuestión, intentando hallar infructuosamente alguna pista que aportase información verídica sobre la almoneda sevillana. En mi propósito de búsqueda cometí el error de ignorar el fondo de la Real Audiencia custodiado en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla,⁷ como tantas veces ocurre por la obcecación de los investigadores de limitar su búsqueda en el enmarañado corpus de los denominados protocolos notariales.⁸ La sorpresa fue descubrir que en tal fondo se conservaba el extensísimo concurso de acreedores contra los bienes libres de don Fernando Afán Enríquez de Ribera, III duque de Alcalá de los Gazules, el cual está formado por más de siete voluminosos legajos con diversos procesos judiciales fechados entre 1637 y 1729.

Estos extensos pleitos vienen acompañados de traslados y copias notariales de gran interés para el estudio de la Casa de Alcalá como libros de cuentas, rentas, propiedades, dotes e inventarios. De hecho, uno de los principales litigios iniciados por los acreedores responde a la colección de pinturas, esculturas y librería contenida en el palacio del barrio de San Esteban –como se conocía por aquel entonces a la Casa de Pilatos– el cual incluye gran cantidad de documentación inédita. Sin embargo, antes de dar a conocer esta información es necesario reconstruir y entender el origen del

propio proceso judicial remontándonos al momento posterior a la muerte del duque en la ciudad de Villach en 1637.

Don Fernando, nacido en Sevilla en 1583, pertenecía a uno de los linajes nobiliarios más potentes de Andalucía, cuya distinción no sólo provenía de su acaudalada fortuna y extensas propiedades, sino por haber contribuido a la protección y promoción de la ciudad, ligando a su apellido un intrínseco perfil como benefactores y mecenas del Renacimiento.⁹ Educado y formado en el refinado círculo de humanistas y poetas cercanos a su familia, Alcalá mostró precozmente una desmesurada pasión por la especulación artística y literaria, aptitud que se fraguaría con la organización de sus propias tertulias de eruditos en su residencia,¹⁰ y con la confección de una exquisita colección pictórica y escultórica que reflejaría los gustos y criterios artísticos adquiridos durante el desempeño de su carrera política en Italia, fundamentalmente como embajador extraordinario en Roma en 1625, virrey de Nápoles entre 1629 y 1631, y virrey de Sicilia desde 1632 hasta su fallecimiento.¹¹

Así, nuestro protagonista murió a los 53 años de camino a la que debía ser su última misión diplomática como embajador plenipotenciario en el Congreso de Colonia. Desde aquel momento los Enríquez de Ribera se enfrentarían a una delicadísima situación económica, pues el óbito suponía pagar una deuda superior a 300.000 ducados.¹² La duquesa viuda, doña Beatriz de Moura y Corte-Real, que esperaba inútilmente en Génova el regreso del marido, se vio obligada a vender en almoneda el ajuar y equipaje que éste le había con-

⁴ Este detallado inventario –al que nos referiremos como *Memoria de 1637* [en adelante *M.1637*]– incluye los bienes que el duque acumuló en la planta alta de su palacio de Sevilla desde su establecimiento en él hacia 1600, hasta su partida a Nápoles como virrey en 1629. También se incluyen las obras que trajo a su vuelta de Italia en 24 cajones, y que fueron entregadas a su mayordomo, don Juan de Arroyo, el año 1632. No aparecen, en cambio, las piezas adquiridas durante el virreinato de Sicilia por ser posteriores a esa fecha. El documento es en realidad una copia notarial fechada el 17 de noviembre de 1637, procedente de la contaduría del duque de Alcalá, y hoy conservada en la Biblioteca de Francisco Zabáburu [en adelante B.F.Z.], Altimira, 215, D.1/ 1-41. Véase: BROWN, Jonathan y KAGAN, Richard L., 1987, pp. 231-255.

⁵ Se trata de una escueta memoria dieciochesca en la que se citan varias obras enviadas desde la Casa de Pilatos al Palacio Medinaceli de Madrid. Véase: LLEÓ CAÑAL, Vicente, 1989, pp. 108-116.

⁶ Se trata del inventario de bienes del XI duque de Medinaceli, el cual incluye un buen número de pinturas maltratadas y abandonadas en la desaparecida biblioteca del palacio. Véase: ENGEL, Arthur, 1903, pp. 259-271.

⁷ El menor empleo de los fondos de la Real Audiencia se debe a la desaparición de gran parte del archivo en un incendio en 1918, además del periplo de sus volúmenes por varias sedes, lo que también ha contribuido a la merma de su contenido original.

⁸ Agradezco enormemente a los doctorandos Alejandro Domínguez Díaz y Miguel Royano Cabrera el aconsejarme la búsqueda documental en dicho fondo.

⁹ LLEÓ CAÑAL, Vicente, 2012, pp. 142-147.

¹⁰ BROWN, Jonathan, 1980, p. 50.

¹¹ BROWN, Jonathan y KAGAN, Richard L., 1987, pp. 231-255.

¹² HERRERA, Juan Antonio, 1886, p. 340.

fiado. Desaparecía así la colección artística que el duque había ido reuniendo desde su última estancia en Italia en 1632,¹³ y con la que se pagaron sus mandas testamentarias y el viaje de retorno de la esposa a Palermo, donde su hija y yerno sustituían temporalmente al malogrado duque en el virreinato de Sicilia.

Desgraciadamente sus posesiones en España pasaban por unas condiciones aún peores, pues ante la incapacidad de hacer frente a las deudas contraídas durante los más de treinta y cinco años que había durado el gobierno ducal, los demandantes habían iniciado en la Real Audiencia un concurso de acreedores contra los bienes libres de don Fernando. Además, el alcaide y mayordomo del palacio de Sevilla, don Juan de Arroyo, había sido encarcelado tras ser acusado de apropiación indebida y ocultación de las pertenencias de su señor. Ante semejante caos burocrático donde el número de acreedores iba en ascenso y se sucedían los pleitos entre sí, se hizo necesario reclamar al recluso alcaide toda la información existente sobre la colección de pinturas, esculturas y libros con el fin de confiscarla, evaluarla y satisfacer las deudas contraídas a través de su venta en almoneda. Debido a la cantidad y calidad de la información contenida, este hallazgo resulta, por lo tanto, determinante para conocer el destino de las obras, permitiéndonos clasificar esta colección nobiliaria como uno de los conjuntos pictóricos mejor documentados de la España de la Edad Moderna.

El embargo de la colección del III duque de Alcalá

El 9 de mayo de 1637, tan sólo un mes después del fallecimiento del duque, los comisarios designados por la Real Audiencia acudieron al palacio de San Esteban para confiscar los objetos que estaban a cargo de don Juan de Arroyo, obligándole a abrir las puertas de la casa. Durante la visita se redactó un documento que recoge las piezas expuestas en cada sala y que tiene como resultado una declaración¹⁴ a manera de escueto inventario del mobiliario, estatuas y

pinturas que decoraban las plantas baja y alta del palacio.

Muy a nuestro pesar, la sencillez de las descripciones y la poca cantidad de piezas contenidas hace pensar que en esta relación no se inventaría la totalidad de las obras artísticas, posiblemente, y como se verá más adelante, porque Arroyo había escondido parte de las mismas. Esta ausencia se hace evidente si comparamos los 108 asientos aquí recogidos frente a los 499 registrados en la *M.1637*, aunque independientemente de ello, el hallazgo supone un interesante descubrimiento, pues es el único inventario datado en el siglo XVII que incluye la planta baja del palacio.

En esta zona se describen al menos cinco estancias diferentes situadas en el Patio Principal y en el Jardín Grande. La primera podría corresponder al Salón del Pretorio o al Salón Dorado, donde se disponía una mesa de piedras embutidas de jaspes de colores, un banco de caoba con respaldo, una arquilla de coche y una cama de madera en la que se había colocado una escultura en piedra de *Venus con Cupido en brazos*, posiblemente la misma que actualmente se expone en el Salón Dorado (Fig. 1); mientras que en el jardín y sus logias se encontraba una fuente desmontada, probablemente de forma octogonal como la del Jardín Grande y el actual Gabinete de Pilatos –donde queda rastro de otra que pudo ser la que se menciona– y de la que quedaban desmontados ocho paños lisos, una Madre de Dios y tres estatuas viejas, todas de marfil, aparte de varias columnas de jaspe de colores y otras tantas blancas y varias figuras rotas.

Más extensa es la sección que recoge las pinturas de la planta alta dispuestas a lo largo de nueve estancias. De ellas sólo son identificables la Sala del Torreón,¹⁵ el corredor o galería, el Camarín Grande, un retrete y la biblioteca. Curiosamente en la visita no aparece registrado el oratorio privado, pero sí se inventarían dos cuadros procedentes del mismo: la copia de la *Madonna de Loreto* de Caravaggio¹⁶ y un cuadro de “N[uest]ra S[eñ]ora con san Joseph con guarnición dorada y leonada” identificable con una copia realizada en

¹³ Para un breve estudio sobre la almoneda genovesa de 1637, véase: BOCCARDO, Piero, 2003, pp. 313-333.

¹⁴ **Documento 1.** También existe otra declaración de pinturas prácticamente idéntica pero fechada en 14 de agosto de 1638. (Archivo Histórico Provincial de Sevilla [en adelante A.H.P.S.], Real Audiencia, 29337, s.f.).

¹⁵ Esta es identificable con la estancia que en la *M.1637* se menciona como “VI. Quadra grande donde está el candil de bola y es rzezevimi[en]to”. (BROWN, Jonathan y KAGAN, Richard L., 1987, p. 252).

¹⁶ En la *M.1637* este cuadro se encontraba en el oratorio: “I.5. Un lienzo grande de N[uest]ra. S[eñ]ora con su hijo en los brazos y unos peregrinos que es copia de Michael Angel Carabacho q esta en San Agustín de Roma sin guarnición” (*Ibidem*, 1987, p. 248).



Fig. 1. *Venus con Cupido*, Casa de Pilatos, Sevilla.

Madrid por Diego de Rómulo sobre el original que tenía la duquesa del Infantado,¹⁷ por lo que es evidente que Arroyo había cambiado los cuadros de lugar. Este cambio de obras queda más claro cuando constatamos que en esa primera estancia de la planta alta “de la abitación del s[eñor] duque de Alcalá” se enumeran muchos otros que en la *M.1637* se localizan en otras habitaciones. Para nuestra sorpresa en la declaración también se contienen otras piezas que no aparecían en inventarios anteriores como el retrato del beato valenciano Nicolás Factor, o “tres pinturas por acavar de mano de su ex[celencia], pequeños”, cuadros que confirman objetivamente la afición de Alcalá por la práctica pictórica.¹⁸

Pero la información más novedosa es, sin duda, la referente a la biblioteca. Ésta se componía de 6.500 cuerpos de libros¹⁹ de diversas materias, tamaños y encuadernaciones colocados en 260 divisiones; además estaba decorada por una gran mesa de taracea con dos atriles y enormes estanterías con cerámicas, antiguallas y pinturas. Infortunadamente, son pocos los datos que hasta hoy nos han llegado sobre este insigne aposento, donde supuestamente tenía lugar una de las “academias” literarias más importantes de la época patrocinada por el propio Alcalá.

Sería de gran interés poder analizar los fondos de

dicha librería en relación al estudio de los asuntos tratados en las tertulias, pues sus integrantes consultaban supuestamente este corpus literario. En el documento se hace constar que la cantidad de libros era tal que no se pudo inventariar, sin embargo, dos años después Arroyo declara –tras negar varias veces la existencia del inventario– que el registro bibliográfico estaba en poder del contador mayor Diego Cruzado Caballero, y que se componía de más de 200 hojas escritas en latín.²⁰ Por desgracia, en el concurso no se incluye el documento, por lo que deberemos continuar la búsqueda hasta encontrar nuevas noticias.

Memorias de envíos, robos y pérdida de piezas

Desde que la noticia del deceso había llegado a Sevilla los acreedores no quitaban ojo a la colección ducal, pues pensaban que con su liquidación se podría subsanar la totalidad de la deuda. En este proceso la Real Audiencia nombró a Andrés de Sandoval como administrador de los bienes, quien reclamó a Juan de Arroyo toda la documentación pertinente sobre las piezas. De esta forma se adjuntan en el pleito cuatro curiosos informes fechados en 1641 aunque compilados algunos años antes:

El primero es una memoria²¹ que incluye los objetos que habían sido regalados por el duque tras su retorno de Nápoles en 1632, además de otras piezas entregadas con posterioridad. En él se recogen los obsequios hechos a dos de sus hijos naturales, don Fernando de Ribera, comendador de Socuéllamos y doña María Raimunda de Ribera,²² monja del convento sevillano de Santa Inés. Por último, se añade un conjunto de objetos regalados a sor Bernarda de la Corona, sacristana del convento de dominicas descalzas.²³

Al comendador le envió dos bufetes pequeños de caoba o roble que se llevaron a Bornos y varios

¹⁷ *Ibidem*, 1987, p. 248, l. 13.

¹⁸ No se conoce ninguna de las obras pictóricas del duque salvo unos mediocres dibujos. Sin embargo, las fuentes dejan constancia de su afición en ese campo, como afirma Fernández de Navarrete: “Las artes liberales le ocuparon útilmente; y entre ellas tuvo particular inclinación por el pincel y la paleta, en que llegó a tener bastante destreza” (GONZÁLEZ MORENO, Joaquín, 1969, p. 87).

¹⁹ Aproximadamente 5.000 de estos libros procedían de la biblioteca del canónigo y arcediano Luciano de Negrón, que el duque de Alcalá compró en 1606 por 3.000 ducados de oro (*Ibidem*, p. 89).

²⁰ A.H.P.S., Real Audiencia, 29339, f. 37.

²¹ Documento 4.

²² Ambos eran fruto de la unión ilícita entre el duque de Alcalá y doña Leonor de Anguiano supuestamente antes de que éste contrajese matrimonio en 1598 (GONZÁLEZ MORENO, Joaquín, 1969, pp. 92-93).

²³ Probablemente se trate del convento sevillano de Madre de Dios. La sacristana envió el recibo a don Juan de Arroyo en Sevilla el 20 de diciembre de 1632 (A.H.P.S., Real Audiencia, 29339, f. 461).

instrumentos matemáticos para medir fortificaciones,²⁴ los cuales declara haber recibido en 1635.²⁵ A su hija, envió un escritorio de ébano y marfil, un juego de ajedrez y unas cajitas con unos pájaros originarios de Flandes. Éstos últimos son sin duda los objetos que aparecen contenidos en el cajón nº 54 de *M.1637*,²⁶ el cual fue entregado a la joven en 1633.²⁷ Aparte le regaló un curioso cuadrito de *Santa Inés*, que se describe como un retrato de su patrona, el cual fue ejecutado por un desconocido pintor de Barcelona.²⁸ A sor Bernarda mandó cuatro pequeños ángeles de madera que, a manera de candeleros, servían para poner velas en el altar, además de una silla con las armas de los Ribera para que se sentase el preste.²⁹

En la lista también se incluyen otras piezas que habían salido de la colección después de 1632. Por ejemplo, aparece la imagen de la Virgen con el Niño sentada sobre unas nubes y la luna que se envió por orden testamentaria³⁰ a la V marquesa de Priego, hermana de don Fernando, y que probablemente representaba a *Nuestra Señora del Buen Consejo*.³¹

Curiosamente, también aparece un gran lienzo incautado por el Tribunal de la Inquisición. Se trata del retrato de *Sor Luisa de la Ascensión*, conocida

popularmente como la monja de Carrión,³² una clarisa milagrera, famosa por sus estigmas, que en 1635 fue acusada de fraude, por lo que el Santo Oficio mandó confiscar todos los objetos personales, reliquias y retratos que circulaban entre sus numerosos seguidores.³³

Las piezas de mayor valor se recogen al final del texto: al parecer el padre Pedro Ángel, sargento de la Compañía de Jesús, hizo valorar y envió a Madrid una imagen ovalada realizada por el pintor boloñés Guido Reni, y de la que existía un recibo. Esta obra no es otra que la *Virgen adorando al Niño* regalada por el cardenal Ludovico Ludovisi al duque en 1625 durante su estancia en Roma como embajador extraordinario ante la Santa Sede.³⁴ El artista ejecutó varias réplicas de la composición, siendo la más notoria la conservada en el Kunsthistorisches Museum de Viena (Fig. 2).³⁵ Desgraciadamente, no se adjunta la tasación ni el mencionado documento de recepción, por lo que desconocemos su paradero.

Finalmente, la memoria también constata la dispersión de otras obras. Un hecho bastante significativo atiene a la pequeña serie de figuras en bronce del Camarín Grande.³⁶ Da cuenta que en 1632 el duque mandó sacar varios vaciados de estas esculturas, prestándoselas al oidor Sancho

²⁴ Estas son las mismas piezas que aparecen en la *M.1637* en el Camarín Grande y en la Armería: "IX. 160. Un anullo astronómico con su caxa" (BROWN, Joaquín y KAGAN, Richard L., 1987, p. 254) y "X. 15. Una caxa de tres quartas de largo con un radio astronómico" (B.F.Z., Altamira, 215, D.1/ 39).

²⁵ A.H.P.S., Real Audiencia, 29339, f. 460.

²⁶ "VII. 59. En este camarín está el caxón nº 54, con... una caxa de unas piezas de axedrez labradas. (Nota: estas faltan)... Dos caxuelas de aquellos páxaros de francia" (BROWN, Jonathan y KAGAN, Richard L., 1987, p. 252).

²⁷ Doña María firma el recibo en Bornos el 20 de enero de 1633 (A.H.P.S., Real Audiencia, 29339, f. 459).

²⁸ En la *M.1637* se identifica como "VII. 26. Santa Ynés, pequeño de mano de un pintor de Barcelona, vino en el enrollado 3º del caxón nº 7" (BROWN, Jonathan y KAGAN, Richard L., 1987, p. 252).

²⁹ En la *M.1637* aparecen como "IV. 26. Dos muchachos de madera con unos candeleros de madera en la caveças. Están ençima de la cornisa de la chimenea de piedra negra" y "IX. 89. Una [silla] berde bordada con las armas de R[ibera]" (*Ibidem*, 1987, pp. 250 y 254).

³⁰ La pieza aparece registrada en la *M.1637* como "I. 9. Una ymagen de Nra Señora sentada sobre unas nuves y la luna con su hijo abraços con guarn[ic]ión dorada" (*Ibidem*, 1987, p. 248). Según el testamento del duque de Alcalá: "Yten, mando que a mi señora, la marquessa de Priego, mi hermana, se dé una ymagen de Nuestra Señora de pintura, sobre unas nuves, que está en el oratorio de mi cassa de Sevilla, en memoria de lo que la e amado y para que la tenga de encomendarme a Dios" (Archivo General de Andalucía [en adelante A.G.A.], Archivo Ducal de Medinaceli, Fondo Ducado de Alcalá, 1191/069-084).

³¹ Seguramente sea el mismo cuadro que aparece en el inventario de bienes de la V marquesa de Priego como "Otro lienço de N[uest]ra S[eño]ra del Buen Consejo" (A.G.A., Medinaceli, Priego, 1145/171-185).

³² En la *M.1637* se menciona como "III. 20. La madre Luissa de la Asunción, monja en Carrión; vino en el caxón nº 8 (Nota: di-ze se llebó a la Ynquisición)". (BROWN, Jonathan y KAGAN, Richard L., 1987, p. 249).

³³ MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, 2003, p. 674.

³⁴ Identificable en la *M.1637* con "I. 18. Una ymagen de Nra S^a, puestas las manos adorando a su hijo, con guarn^{on} obada dorada, de mano de Guido boloñés, diolo a su Ex^a el cardenal Ludovico el año de 1625" (BROWN, Jonathan y KAGAN, Richard L., 1987, p. 248).

³⁵ Brown y Kagan apuntan a una posible copia de la versión de la Galleria Doria Pamphili muy conocida gracias a una estampa de Bloemart (*Ibidem*, p. 239).

³⁶ Sobre la colección de esculturas en bronce véase: MALLÉN HERRÁIZ, David, 2016, pp. 295-313.



Fig. 2. Guido Reni, *Virgen adorando al Niño*, 1640-1642, Kunsthistorisches Museum, Viena.



Fig. 3. Caravaggio, *Jugadores de cartas*, 1594, Kimbell Art Museum, Fort Worth (Texas).

Hurtado de la Puente, entre ellas *El rapto de la Sabina* del escultor flamenco Giambologna,³⁷ la cual no devolvió. Esta noticia confirma la voluntad de difundir nuevos modelos figurativos a través de las adquisiciones italianas de don Fernando, además de evidenciar la presencia de otras copias en la capital hispalense.

El segundo informe es un elenco de las obras hurtadas desde la partida de Alcalá a Nápoles en 1629, y cuyas pérdidas se valoraron por un total de 450 reales,³⁸ documento que viene acompañado de dos cartas de excomunión expedidas en 1633 y en 1641.³⁹ Son en su mayoría armas y objetos –o parte de ellos– y casi todos de metal como espadas, dagas, estribos, un salero, un clavo procedente del Panteón de Agripa, un ídolo de plata precolombino con un pescado al hombro, un candil, dos cántaros chatos y un vaciado de un Cristo puesto en una cruz de madera de un tercio de vara, que bien po-

dría ser el *Crucificado* regalado por Giambologna al pintor Giovanni Battista Paggi⁴⁰ y del que se afirma que fue adquirido tras la muerte de este último por el duque cuando estuvo en Génova después de 1627. También fueron sustraídas varias pinturas: dos cuadros flamencos de una vara –uno del rico avariento y otro de un concierto musical–⁴¹ seis paisajes, y un retrato inconcluso de una labradora.⁴²

El tercer informe da constancia de las piezas perdidas a causa del deterioro y el abandono del palacio, objetos a los cuales se quitaron los marcos y restos salvables para venderlos.⁴³ La mayoría son piezas frágiles como recipientes de vidrio y espejos, y algunas esculturillas como una culebra, un caracol y un conjunto de cuatro frutas de barro, todos procedentes del Camarín Grande. También se perdieron dos pinturas a causa de las goteras: un paisaje en tabla y un lienzo de unos fulleros. Este último era seguramente copia de los *Jugadores de cartas*, cuadro pintado por Caravaggio hacia 1594⁴⁴

³⁷ Identificable con "IX. 119. Dos figuras de bronce abrassadas, con su peana, que es una rretrato de las savinas, también de Jua[n] de Bolonia" (BROWN, Jonathan y KAGAN, Richard L., 1987, p. 254). Debía medir unos 19 cm.

³⁸ **Documento 5.**

³⁹ A.H.P.S., Real Audiencia, 29339, ff. 453-453v.

⁴⁰ En la *M.1637* se refieren a él como "IV. 25. Un bufete de caoba y encima un [Chris]to de bronce, de mano de Joan de Bolonia que el embio a Genoba a un pintor famosso llamado el Paggi y por su muerte le ubo agora el duque, mi s[eñ]or, quando passó por Génoba; vino en caixa en forma de cruz" (BROWN, Jonathan y KAGAN, Richard L., 1987, p. 250).

⁴¹ Aparecen en la *M.1637* como "III. 31. Un lienço donde está una dama tañendo con un clavicordio y unos dançando con g[uarnición] dorada y leonada" y "III. 32. Otro del rico avariento de el mesmo tamaño" (*Ibidem*, 1987, p. 250).

⁴² En la *M.1637* se describe como "IV. 24. Un lienço pequeño de una muchacha con un sayuelo colorado, no quedó inventariado" (*Ibidem*, p. 250). Podríamos relacionar este cuadro con *La gallega* dudosamente atribuida a Velázquez, que presenta unas características bastante similares, tanto por estar inacabada como por el color del vestido, si bien estilísticamente parece ser posterior a la cronología de la colección ducal.

⁴³ **Documento 6.** Como los objetos del Documento 5, la mayoría aparecen en la *M.1637* en la sala IX.

⁴⁴ La pieza se encontraba recogida en la *M.1637* en la sala de la chimenea: "IV. 16. Un lienço en que están jugando dos moços y un fullero mirándolo, sin g[uarnición]" (*Ibidem*, 1987, p. 250).

(Fig. 3) del que en Italia circulaban numerosas copias y versiones. Es muy probable que Alcalá hubiese adquirido la pieza durante su estancia en Roma en 1625, pues parece que en ese momento se interesó por la producción del maestro lombardo.

El último documento de la serie lo compone una declaración del secretario don Juan Antonio de Herrera sobre algunas piezas que había sacado de la colección en 1641.⁴⁵ En su mayoría se trata de mobiliario, aunque también aparecen ocho estampas de paisajes flamencos, dos figurillas de barro, y una escultura en cera de *María Magdalena*. Esta última es una de las piezas ejecutadas por el escultor Giulio de Grazia, el cual trabajó para el duque durante los virreinos de Nápoles y Sicilia.⁴⁶

La justificación de Herrera en la adquisición de las piezas no era exclusivamente personal. Como albacea testamentario de don Fernando tenía la orden de trasladar el féretro desde el convento de capuchinos de Villach hasta la sala capitular de la Cartuja de Sevilla,⁴⁷ por lo que para pagar los gastos de su exhumación y entierro tuvo que vender cuatro pinturas de la colección. Éstas tenían un valor mucho mayor que las piezas que se sacaron en venta alrededor de esa fecha, lo que quiere decir que se seguía un cierto criterio de desprenderse tan sólo de lo estrictamente necesario. Las piezas son de asunto religioso: *El prendimiento de Cristo* de Giuseppe de Arpino, obra adquirida en Roma y una de las más emblemáticas de la colección;⁴⁸ un *Ecce Homo* en tabla del pintor italiano Scipione Pulzone;⁴⁹ una *Adoración de los Reyes* en tabla;⁵⁰ y un cuadro roto de la *Magdalena despojándose de las vestiduras*, que podría tratarse—debido a un error en la identificación del tema iconográfico— de la *Magdalena dormida* de Artemi-



Fig. 4. Artemisia Gentileschi, *Magdalena dormida*, 1625, Catedral de Sevilla.

sia Gentileschi (Fig. 4), pues ningún otro cuadro de la colección coincide con el tomado por Herrera.

En definitiva, esta documentación que va surgiendo vinculada a los bienes mientras éstos estuvieron a cargo del mayordomo Juan de Arroyo y durante la ausencia del duque de Alcalá, es fruto de las continuas revisiones e informes realizados sobre la misma por voluntad del duque.⁵¹ Durante el proceso de la Real Audiencia, el nuevo administrador debió de notar la falta de algunas piezas, para cuya justificación se entregaron los informes.

⁴⁵ Documento 7.

⁴⁶ Las piezas son identificables con las que se inventarían en la *M.1637* en el camarín pequeño, donde el duque recibía visitas y son: VII. 27. "Quatro países pequeñas con las minas [láminas] y guarniciones doradas y leonadas"; "VII. 28. Seis países pequeños con guarniciones de evano"; "VII. 39. Dos figuras de Ju[an] Bernardino de greda cocida con sus cornisas y vedrieras la una es s[an] Sebastián y la otra una sancta, vino en el caxon nº 6"; "VII. 40. Una conversion de la Mag[dale]na de cera en su caxa del evano de Tillio de Gra[zi]a en caxon nº 6". Sobre la producción del escultor y medallista Giulio de Grazia, véase: FERNÁNDEZ, Gabriele, 1994, pp. 3-9.

⁴⁷ En su testamento, el duque ordena enviar junto al suyo los féretros de su hijo y nieto, depositados en Génova, a la cripta familiar en la Cartuja de Sevilla (A.G.A. Medinaceli, Alcalá, 1191/069-084).

⁴⁸ En la *M.1637* se recoge como: "I. 4. Una tabla del prendimiento de [Chris]to de mano de Joseph de Arpino, con g[uar]nición dorada" (BROWN, Jonathan y KAGAN, Richard L., 1987, p. 248).

⁴⁹ En la *M.1637* aparece como: "III. 44. Un Ecce Homo de Cipión Gaietano, en ttabla, con g[uar]nición de évano, era de la princessa Desquilache. Vino en el caxon nº 6" (*Ibidem*, p. 250).

⁵⁰ En la *M.1637* se inventaría como: "IX. 207. Una ymagen de N[uest]ra S[eñor]a antigua con el Niño en las faldas, adorándole los reyes y san Joseph, con guarnición dorada y blanca" (*Ibidem*, p. 255).

⁵¹ Por ejemplo en 1635, mientras don Fernando era virrey de Sicilia, mandó realizar una memoria de las piezas de la colección aprovechando una de las restauraciones del jardín (Biblioteca Nacional de España, Mss. 9883, f. 326).

La existencia de los hurtos –la mayoría acaecidos en el Camarín Grande– pone en evidencia la anécdota relatada por Ortiz de Zúñiga, al igual que el recelo de Alcalá por salvaguardar su colección ante la amenaza de las sustracciones, pues en 1625 ya se toma una decisión similar cuando el papa Urbano VIII otorga una bula de excomunión contra todo aquel que sacase libros de la biblioteca;⁵² hechos que son testimonio del abandono del palacio, tanto por su mal estado como por la falta de vigilancia.

La compra de la colección por el VII duque de Medinaceli en 1639

Tras el reencuentro de la duquesa viuda de Alcalá con su hija en Palermo, éstas deciden volver a España. Las únicas esperanzas de la familia eran instalarse en Sevilla, donde la heredera y su marido, don Luis Guillermo de Moncada y de la Cerda, VII duque de Montalto y V príncipe de Paternò, tomarían posesión de sus estados y mayorazgos andaluces, teniendo otra oportunidad para tomar el control de su hacienda y regenerar el linaje. Sin embargo, la suerte no estaba de parte de los Enríquez de Ribera, pues la IV duquesa de Alcalá falleció inesperadamente embarcando en Gaeta el 27 de abril de 1639. Al no tener herederos directos los títulos de la Casa recayeron en su prima hermana doña Ana María Luisa Enríquez de Ribera, esposa del VII duque de Medinaceli, quien no tardó en hacerse con la propiedad del palacio.⁵³

Desde Madrid los Medinaceli debieron de tener noticia de la valiosa colección de pinturas, esculturas y biblioteca que don Fernando había dejado en Sevilla –seguramente obteniendo una copia de la memoria de 1637–⁵⁴ y del interminable concurso de acreedores que planeaba malvenderla en almoneda. En noviembre de 1639 el duque consorte reclamó su derecho a comprar parte de la colección pictórica y la totalidad de la colección de esculturas y librería redactando para ello una lista y enviándola a la Real Audiencia. Don Antonio defendía su postura principalmente en dos argumentos: el primero decía que si los cuadros se subastaban públicamente sería probable que los de

menor calidad no se vendieran, por lo que interesaba a los acreedores liquidar la colección entera y no por piezas. El segundo, que en la puja los precios tirarían por lo bajo y no se alcanzaría la cantidad estimada para sufragar las deudas. De esta forma Medinaceli presionaba para que se aceptase su petición comprometiéndose a comprar todas las piezas de la lista según los aprecio que se establecieran.

Seguidamente se exige a la Real Audiencia el nombramiento de los tasadores oportunos, por lo que la institución solicitó a varios artistas que valoraran las obras. Así, los maestros pintores Francisco de Zurbarán y Francisco de Herrera el Viejo fueron solicitados para tasar los cuadros y estampas; el maestro escultor Juan Martínez Montañés fue requerido para hacer lo mismo con las esculturas, y, por último, el licenciado Rodrigo Caro fue llamado para estimar el precio de medallas y monedas antiguas, realizando todos ellos las tasaciones en marzo de 1641.⁵⁵

Parece que la idea no debió agradar a los acreedores, quienes veían en esta estrategia un obstáculo de demora en el proceso de venta y el posible impago por parte de Medinaceli. Finalmente y tras varias negativas, la petición del de La Cerda fue satisfecha y la colección y biblioteca le fueron reservadas, aunque pasó tanto tiempo hasta la toma de posesión de las piezas que algunas de ellas acabaron desapareciendo, si bien no sería hasta la celebración de dos almonedas cuando una parte significativa de la colección saliera del palacio.

De la lista entregada en la Real Audiencia⁵⁶ se deduce un criterio de adquisición que no responde a un gusto particular sino al propio valor de las obras según su autor y estado de conservación, pues probablemente Medinaceli no había visto los cuadros. En ella aparecen casi todas las piezas atribuidas a los grandes maestros como Perugino, Durero, Tiziano, Bassano, Ribera o Gentileschi, mientras que apenas se recoge alguna pintura española salvo los retratos familiares, un par de obras de Alonso Vázquez y “un bodegonçillo de Diego Belasquez”. Es probable que Medinaceli hi-

⁵² A.G.A., Medinaceli, Alcalá, 1225/345-348.

⁵³ La V duquesa de Alcalá toma posesión de la Casa de Pilatos el 5 de julio de 1639, iniciándose un pleito con su tía, la V duquesa de Priego, quien reclamaba el derecho de su primogénito a heredar el título (A.G.A., Medinaceli, Alcalá, 1294/032).

⁵⁴ Sabemos que en la época se realizaron varios traslados de ese inventario, pues en el concurso también se incluye una copia idéntica fechada el 16 de junio de 1641 (A.H.P.S., Real Audiencia, Legajo. 29339, ff. 433-449v).

⁵⁵ Debido a la extensión de las tasaciones y los numerosos datos y noticias que ofrecen sobre la colección, remito su estudio a otros tres artículos, actualmente en prensa, y que se publicarán próximamente.

⁵⁶ Documento 2.

ciase una selección de las mejores pinturas que Alcalá había adquirido en Italia para transmitirle el legado artístico a su hijo don Juan Francisco de la Cerda –quien heredó con tan sólo ocho años el título y posesiones del ducado tras la muerte de su madre en 1645– por lo que se justificaría la venta del resto de piezas.

Las almonedas sevillanas de 1640 y 1642

Debido a la continua presión que los acreedores ejercían sobre los comisarios de la Real Audiencia, el 9 de noviembre de 1640 se celebró a las puertas de la Casa de Pilatos una almoneda de bienes que duraría cinco días consecutivos.⁵⁷ En ella se vendieron los objetos –armas, pinturas en mal estado, estampas, piedras y mobiliario– que el duque de Medinaceli no había incluido en su lista, aunque la somera descripción de las obras dificulta bastante su identificación, por lo que no son pocos los casos en que no podemos determinar de cuál se trata.

Lamentablemente sólo hemos identificado a tres de los veinticuatro tanteadores presentes: el primero es Andrés Laredo, racionero de la catedral de Sevilla,⁵⁸ quien realiza una escueta compra de un mapa, cuatro pinturas rotas de venecianas,⁵⁹ y dos copias de los retratos de *Heráclito* y *Demócrito*.⁶⁰ Del segundo no se indica el nombre pero sí su cargo como sochantre de la Iglesia del Salvador, por lo que se trataba de Juan Machado quien ocupaba tal oficio en aquel año.⁶¹ Éste muestra un

interés más explícito por la adquisición de obras pictóricas de las que adquiere un considerable número: siete paisajes, una escena de cacería,⁶² un cuadro redondo de la *Magdalena*,⁶³ un lienzo de una batalla,⁶⁴ una lámina de *Acteón*⁶⁵ y un cuadro de *Santo Domingo en Soriano*,⁶⁶ por lo que es probable que el sochantre estuviese creando su propia colección. El tercero es Rodrigo de Guzmán, personaje vinculado con la Real Audiencia, quien adquirió el retrato de un pontífice,⁶⁷ una carnicería en lienzo, seis paisajes y una copia del cuadro de *San Juan Evangelista* que el duque de Alcalá había enviado a la Cartuja.⁶⁸

Sin embargo, podemos establecer un perfil de los compradores de la almoneda según el tipo de objetos que adquieren, ya que es probable que entre ellos se encontrase algún agente artístico o coleccionista aficionado, pues la celebración de estas subastas suponía una buena oportunidad para conseguir piezas artísticas a un precio mucho menor que en el mercado. El postor que adquirió más piezas, y de mayor valor, fue Bartolomé Belarde, quien gastó 656 reales –una cantidad que triplicaba a la del resto de compradores–, adquiriendo, además de varios muebles y un espejo, una *Sagrada Familia*, ocho retratos de venecianas, un *Desposorio místico de santa Catalina*,⁶⁹ dos retratos de la *Virgen y Cristo*, una lámina de la *Asunción* y una *Nuestra Señora de la Concepción* en piedra y enmarcada.⁷⁰

57 Documento 3.

⁵⁸ Este religioso ocupó dicho cargo desde 1633 hasta su fallecimiento en el verano de 1657 (Archivo de la Catedral de Sevilla, Fondo Capitular, secretaría, personal, libro de entradas, libro 7434, fol. 73-86).

⁵⁹ Según la *M.1637* el duque tenía al menos catorce retratos con este sujeto.

⁶⁰ "IX. 71. Quattro rretratos pequeños embastidor, una del duque de Osuna, mi s[eño]r, abuelo de su ex[celenci]a, de mano de (en blanco) y otra copia del y los ottros dos copia de Eráclito y Demócrito de allá adentro" (BROWN, Jonathan y KAGAN, Richard L., 1987, p. 253).

⁶¹ Juan Machado era ya sochantre de la Colegiata del Salvador en 1633, cargo que ocupó hasta su muerte en 1643 (Archivo General del Arzobispado de Sevilla, Fondo Colegiata del Salvador, Secretaría, Acuerdos Capitulares, libros 4º y 5º).

⁶² En la *M.1637* se identifica como "V. 4. Un pais de un bosque y unos caçadores con g[uarnici]ón dorada" (BROWN, J. y KAGAN, R. L., 1987, p. 251).

⁶³ En la *M.1637* se registra como "IX. 208. Un quadro en tabla que tiene me[di]a buelta redonda de la Mag[dale]na con g[uarnici]ón dorada" (*Ibidem*, p. 255).

⁶⁴ Este cuadro se corresponde en la *M.1637* con "VII. 10. Un lienzo de la batalla de Loberto con guar[nici]ón negra, quedó por inventariar" (*Ibidem*, p. 251).

⁶⁵ En la *M.1637* se registra como "IX. 98. Una lámina pequeña de una fábula de Antteón" (*Ibidem*, p. 254).

⁶⁶ "V. 6. Sancto Domingo Soriana de la horden dominica, vino en el caxón nº 8" (*Ibidem*, p. 251).

⁶⁷ Éste no se trataba el retrato de Urbano VIII ejecutado por Diego de Rómulo en 1625.

⁶⁸ "I. 10. Ottro lienço de san Joan Evangelista, sin guarn[ici]ón, copia de ottro q[ue] dio su ex[celenci]a a la Cartuxa" (*Ibidem*, 1987, p. 248).

⁶⁹ En la *M.1637* se registra "III. 13. Una sancta Cathalina haziendo oración delante de una ymagen de Nuestra S[eñor]a de rrodillas sobre una almohada de terciopelo sin g[uarnici]ón" (BROWN, Jonathan y KAGAN, Richard L., 1987, p. 249).

⁷⁰ En la *M.1637* se inventaría "VII. 20. Una ymagen de la Concepción en piedra con g[uarnici]ón negra, vino en el caxón nº 6" (*Ibidem*, p. 252).



Fig. 5. Artemisia Gentileschi, *Siniste Parvulos o El Salvador bendiciendo a los niños*, 1625, Arciconfraternità dei Santi Ambrogio e Carlo in Roma.

Juan Martín también compró en su mayoría pinturas, entre las que se encontraba un *Santo Tomás de Villanueva*,⁷¹ una *Venus*, un paisaje, una vaca,⁷² una perspectiva en tabla, y un *Bodegón de dos hombres con una olla*;⁷³ aunque la imagen más interesante representaba al *Salvador bendiciendo a*

los niños, el cual se identifica en la memoria de 1637 como copia del original de Artemisia Gentileschi (Fig. 5) que el duque había destinado a decorar su panteón en la Cartuja.⁷⁴

Otro posible agente artístico es Luis de Figueroa, pues en 1642 vuelve a aparecer como comprador de un gran lote de pinturas, aunque en esta ocasión apenas adquiere dos tablas atribuidas a Antonio Solario, más conocido como el Cíngaro⁷⁵ y un cuadro de san Benito.⁷⁶ El resto de pinturas son compradas individualmente por otros particulares de identidad desconocida, y entre ellas solamente es reconocible un cuadro pequeño de la *Sala del Senado de Venecia*,⁷⁷ seguramente una de las pequeñas réplicas de Pietro Malombra que circulaban por la ciudad y del que existe un ejemplar de gran tamaño en el Museo del Prado (Fig. 6); aunque muchas de ellas aparecen en la *M.1637* como los dos lienzos flamencos de *San Pedro* y *San Jerónimo*,⁷⁸ el cuadro de *San Francisco de Borja*,⁷⁹ la lámina de seda con la *Fábula de Píramo y Tisbe*⁸⁰ y las dos tablas de navíos atribuidas a Brueghel.⁸¹ Esta primera almoneda –cuya función principal era deshacerse de los objetos peor conservados y rechazados por el VII duque de Medinaceli– permitió reunir 2.899 reales, una cantidad muy baja que no contentó a los acreedores, quienes continuaron en su empeño de vender el resto de piezas.

De hecho, el 6 de agosto de 1642 se organizó otra almoneda.⁸² Esta es particularmente interesante al tratarse exclusivamente de una venta de pinturas que no respeta la lista de Medinaceli, es decir, que

⁷¹ En la *M.1637* se apunta "IX. 76. Un lienço de S[an]to Thomás de V[ill]anueva, sin bastidor, apolillado" (*Ibidem*, p. 253).

⁷² En la *M.1637* se registra "IX. 79. Otro rretrato de una baca" (*Ibidem*, p. 253).

⁷³ En la *M.1637* aparece "IX. 81. Otro rretrato de dos hombres con una olla" (*Ibidem*, p. 253).

⁷⁴ El cuadro original ha sido localizado recientemente por Gianni Papi en la Arciconfraternità dei Santi Ambrogio e Carlo a Roma (BALDASSARI, Francesca (coor.) et al., 2016, p. 222).

⁷⁵ En la *M.1637* se registran "I. 19. Unas tablas de unas figuras de Cíngaro de un milagro de Sanct Bernardo curando una maga que se compró de un labrador, en el caxón nº 5" (BROWN, Jonathan y KAGAN, Richard L., 1987, p. 248).

⁷⁶ En la *M.1637* se inventaría "III. 25. San Benito de mano de un fraile de su horden y vino en el enrollado tercero del caxón nº 7" (*Ibidem*, p. 249).

⁷⁷ En la *M.1637* aparece "III. 46. Un lienço en que está pintado la Sala del Senado de Venecia con el dux y los senadores, comprólo su ex[celencia] en Venecia el año del 1626" (*Ibidem*, p. 250).

⁷⁸ En la *M.1637* se anota "VII. 32. Un s[an] Ger[óni]mo que viene del príncipe de Carpiñano, vino en el caxón nº 6" y "VII. 33. Otro que dio del mesmo tamaño y mano de s[an] P[edr]oy en la mem[ori]a viene por s[an] Ger[óni]mo en el caxón nº 6" (*Ibidem*, p. 252).

⁷⁹ "I. 21. Un san Fran[cis]co de Borja que es de los del enrollado segundo q vino en el caxón nº 7", la pintura aparece repetida en III. 6 (*Ibidem*, p. 248).

⁸⁰ Se pueden identificar con la obra citada en la *M.1637*, "IX. 183. Una Historia de Píramo y Tisbe labrada de seda con g[uar]nición de hévano" (*Ibidem*, p. 252).

⁸¹ Parece que corresponden en la *M.1637* a "VII. 35. Dos tablas con unos naves, una con borrasca y otra en bonança con g[uar]niciones de nogal de mano de Burque" (*Ibidem*, p. 252).

⁸² Documento 8.



Fig. 6. Pietro Malombra, *Sala del Colegio de Venecia*, 1606-1618, Museo Nacional del Prado, Madrid.

incluye algunas obras que éste pretendía conservar. Curiosamente, y a pesar de la buena calidad de las pinturas, tan sólo participaron tres personas, dos de ellas presentes en la almoneda de 1640: Luis de Figueroa, que adquirió catorce lienzos por la suma de 4.050 reales, entre ellos una *Asunción de la Virgen* de Peter Paul Rubens que costó 1.000 reales, tres pinturas de *Jacob y las ovejas* –dos de ellas pintadas por Pedro de Orrente y la otra por Blas Orliens,⁸³ pintor del duque de Alcalá en Nápoles– junto a una copia de la *Venus recreándose en la Música* de Tiziano, y tres naturalezas muertas de frutas y caza realizadas por un pintor napolitano; además de la copia de la *Madonna de Loreto* de Caravaggio de la que existe una versión en el Museo Lázaro Galdiano (Fig. 7), dos filósofos de José de Ribera, un cuadro de *San Gerónimo penitente* de Vicente Carducho y dos pinturas de Jacopo Bassano, que debían ser originales al rematarse en 1.200 reales.

El siguiente comprador, Toribio del Rosal, adquirió por 680 reales un cuadro viejo de *El rapto de Europa*, una pintura de *Venus*, un lienzo de *Las Artes Liberales*, un cuadro de *La huida a Egipto*, una tabla atribuida a Correggio y un cuadro del *Rapto de Andrómeda*, en su mayoría cuadros de asunto clásico, de una calidad y valor muy inferiores a los comprados por Figueroa.

El último adjudicatario de algunos bienes de la almoneda, es Gerónimo Laredo, maestresala de la Casa del duque que en 1640 aparecía comprando una arquilla. En esta ocasión adquirió dos cuadros por 200 reales aunque de identificación relevante.



Fig. 7. Copia del original de Caravaggio, *Madonna de Loreto o Virgen de los Peregrinos*, d.1604, Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

Éstos son una escena de una pescadería donde aparecía un niño llorando por la picadura de un cangrejo –motivo tardomanierista recurrente en las escenas de género– y una escena de cocina, la cual no podía ser otra más que el cuadro de Diego Velázquez que representa a una mujer majando unos ajos en una cocina y que ha sido relacionada con el cuadro de *Cristo en casa de Marta y María* de la National Gallery de Londres (Fig. 8), aunque también ha sido parangonada con *La Mulata* de la National Gallery de Dublín o con una versión perdida de ambos cuadros.⁸⁴

Por desgracia, tras esta venta perdemos el rastro a las obras. Tampoco sabemos en qué fecha le fue otorgada finalmente la colección a Medinaceli ni cuántas piezas le fueron cedidas, pues es muy probable que hasta ese momento se sucediesen otras almonedas, pues en septiembre de 1642 se vuelve

⁸³ Sobre este pintor de origen valenciano, también identificado como Blas Orliens o Blas Orhend, véase: GIL SAURA, Yolanda, 2016, pp. 215-224.

⁸⁴ LLEÓ CAÑAL, Vicente, 2017, p. 174.



Fig. 8. Diego Velázquez, *Cristo en casa de Marta y María*, h.1618, The National Gallery, Londres.

a pregonar en la plaza de san Francisco la venta de la totalidad de la colección de pinturas, esculturas, biblioteca y un carruaje bordado de oro y forrado de terciopelo carmesí por un total de 86.196 reales,⁸⁵ si bien, no apareció ningún interesado.

Conclusiones

Haciendo un seguimiento del conjunto documental se determina una serie de porcentajes que delatan una dispersión repentina y discontinua de la colección iniciada incluso antes del deceso del III duque de Alcalá, aunque es a partir de este momento cuando se hace más evidente, pues en 1642 ya había desaparecido al menos un treinta por ciento de las piezas. A partir de ese año los duques de Medinaceli se apoderan prácticamente de la cantidad restante, si bien continuará la disgregación de las piezas, como es el caso de la *Preparación para la Crucifixión* de José de Ribera enviada a Cogolludo.⁸⁶

No será hasta bien entrado el siglo XVIII cuando volvamos a tener alguna referencia sobre la colección, cuando en un informe relativo a los bienes del IX duque de Medinaceli, algunas de las pinturas y esculturas son enviadas al Palacio ducal de Madrid.⁸⁷ En el inventario de 1751 tan sólo se registran en la Casa de Pilatos treinta y cinco asientos procedentes de los bienes de don Fernando, lo que supone que en cien años había desaparecido del palacio más del noventa por ciento de la colección de la planta alta. Estas pocas obras se encontraban amontonadas y rotas dentro de la anti-

gua biblioteca, cuyo techo se vino abajo tras el arrasador terremoto de Lisboa que tuvo lugar en 1755,⁸⁸ siendo probable que acabasen destruidas.

Ciertamente, este hallazgo nos permite reunir un buen acervo informativo con el que perfilar el destino más temprano de la colección y sus obras, así como revelarnos nuevas pistas con las que seguir los pasos de las piezas en posesión de otros interesantes compradores sevillanos. Tal vez, la importancia de este conjunto artístico no resida tanto en la búsqueda de los originales sino en el análisis del papel que ésta pudo jugar en la producción sevillana y en la formación del criterio del duque como coleccionista y mecenas, pero queda claro que la propia existencia de este rico conjunto documental delata un cuidadoso proceso formativo que constituye todo un paradigma en la historia del coleccionismo español y que, de momento, nos permitirá plantearnos unas nuevas bases para su estudio.

Apéndice Documental

Documento 1. 09/V/1637, Sevilla. Embargo de los bienes muebles del III duque de Alcalá, al mayordomo don Juan de Arroyo. (A.H.P.S., Real Audiencia, 29337, s.f.).

En la ciudad de Sevilla en nueve días del mes de mayo de mill seiscientos y treinta y siete años en virtud del mandato de ejecución dado por el señor Manuel Pantoja y Alpuche, cavallero de la horden de Calatrava, administrador general de los reales servicios de millones desta dicha ciudad de Sevilla, su provincia y r.do y de Gaspar de Torres secretario de la dha comissión en virtud del dho mandamiento fue a las cassas del duque de Alcalá que son en la plaçuela que va a la puerta de Carmona y por bienes del dho señor duque de Alcalá y por la contra en el dho mandamiento de ejecución se embargaron los bienes y entrando en el patio de la dha cassa en la primera sala a mano derecha de él, el dho Diego de Morales en virtud del dho mandato requirió a don Juan de Arroyo, alcaide de la dha cassa, abriese las salas y piezas della para embargar y embentariar los bienes que en ella se allasen y cunpliendo con lo que se le manda abrió la sala que queda referida y en medio della se halló:

—Un vufete de piedra de jaspe de diferentes colores, guarnesçido del mismo xaspe blanco las cantoneras y

⁸⁵ A.H.P.S., Real Audiencia, Legajo. 29339, fols. 561-561v.

⁸⁶ Sobre la historia de esta pintura véase: PÉREZ ARRIBAS, Juan Luis, 2008.

⁸⁷ Nos referimos al desaparecido Palacio Medinaceli situado en la Carrera de San Jerónimo, el cual fue mandado construir por el duque de Lerma. Lamentablemente, no existe ningún estudio que aborde de manera pormenorizada la historia ni contenido del edificio.

⁸⁸ GONZÁLEZ MORENO, J., 1969, p. 76.

rivetes de los lados y la armaçón de los piez de madera tosca.

–Y en la en la dha sala un banco espaldar de caoba hordi[nari]o y en el remate de la dha sala de parte derecha una figura de piedra que llaman Venus con un Cupido en los braços en una cama de madera hecha para el dho efecto. Y así mismo una arquilla de coche biexo quebrado.

–Y así mismo entrando en un jardín de la dha cassa se halló en él tres estatuas de marfil biexas, y así mismo en un aposento del dho xardín se halló quatro columnas de color y una fuente de colores y otra media columna de color todo de jaspe, otras çinco columnas blancas y entrellas ocho pieças de figuras quebradas. Un carrión pequeño de bronce y un troço de columna de color. Y así mismo en el dho xardín ocho paños lisos de una fuente quebrada y una hechura de una madre de Dios de marfil.

–Y así mismo en otra sala baxa grande de la mano izquierda se halló dos arcas grandes de madera con dos candados cada una, questán en un retrete o aposento de la dha sala las quales dhas dos arcas tiene cada una dellas tres barras de hierro y cada una de las dhas dos arcas están puestos dos candados de hierro que dijo el dho don Juan de Arroyo que del uno de cada uno de las dho arcas tiene una llave de uno de los candados y que la otra la tiene don Juan de Rivera, governador deste estado por cuya (ilegible) no se pudieron abrir las dhas arcas y para dar quenta a su m[er]ced del dho s[eñor] adm[nistrado]r general el dho alguaçil mayor pidió las llaves al dho don Juan de Arroyo y las entregó una de cada arca las quales abrió y cerró con ellas y se las llevó en su poder el dho alg[uaci]l para entregarlas a su m[er]ced.

–Y en el dho aposento se halló un cofre pequeño de hierro, baçío, al parecer porque se le dio buelta por estar çerrado y dijo el dho don Juan de Arroyo que es del depósito de don Pedro, triunfo de sus bienes.

–Y así mismo en el dho aposento una messa con sus pies de contar din[er]o. Una silla hordi[nari]a de baqueta de Moscobia.

Y luego se subió a los quartos altos de la abitación del s[eñor] duque de Alcalá y en una quadra dellos se hallaron las pinturas siguientes:

–Onçe lienços de enperadores grandes puestos a cavallo.

–Un quadro con la guarnición dorada de un filósofo grande.

–Un retrato del duq[ue] don Pedro, birrey de Nápoles.

–Un quadro de N[uest]ra señora en tabla, un Niño y un san Joseph con guarnición negra.

–Una ymagen de N[uest]ra Señora con su Niño sin guarnición.

–Dos retratos de dos Beneçianas.

–Un retrato de don [Chr]istoval de Mora.

–Una país pequeño biejo.

–Una ymagen de N[uest]ra señora antigua, sin guarnición.

–Tres quadros pequeños de retratos en bastidor de madera.

–Dos retratos de enanos en vastidor de madera.

–Una país pequeño.

–Otro retrato pequeño del Ariosto.

–Un quadro de un apostol.

–Un quadro grande de un toro con tres quernos.

–Una país en una tabla biejo pequeño.

–Dos retratos s[eñor]es marqueses y marquesa de Priego grandes.

–Quatro retratos pequeños en su bastidor.

–Una país en una tabla, biejo, sin guarnición.

–Un retrato pequeño en su bastidor.

–Tres quadros de ruyna medianos de Roma.

–Otro retrato pequeño de un niño en su vastidor.

–Un mapa de Sevilla.

–Un retrato del duq[ue] en pie.

–Dos filósofos en un quadro con una esfera en la mano.

–En un quadro tres fulleros.

–Una Herodías.

–Un retrato en pie del patriarca de Balençia con guarnición dorada.

–Un mapa del reyno de España.

–Un retrato de Felipe segundo con guarnición dorada.

–Ocho retratos grandes en pie de señoras desta cassa.

–Un retrato pequeño del duq[ue], sin guarnición, quando niño.

–V[ein]te y un retratos pequeños sin guarnición de beneçianas y de onbres particulares eminentes.

–Tres retratos pequeños con guarnición leonada.

–Tres pinturas por acavar de mano de su ex[celenci]a pequeños.

–Otro quadro pequeño sin guarnición del senado de Beneçia.

–Un país de Flandes con guarnición y perfiles de oro.

–Un quadro de medio cuerpo de Xacob con las obejas.

–Un quadro en bastidor de una carnicería.

–Un país de Flandes de bara y media de guarnición dorada y negra.

–Un retrato de un pie de una mug[e]r.

–Un quadro de Benus en tabla con guarnición dorada.

–Un quadro de una cabaña con guarnición negra y dorada.

–Un quadro de N[uest]ra S[eñor]a con san Joseph con guarnición dorada y leonada.

–Un paisillo biejo en su bastidor.

–Dos quadros biexos pequeños en tabla.

–Una santa Catalina yncada de rodillas delante de N[uest]ra Señora con su niño.

–Un retrato en pie de un fraile agustino.

–Un retrato del marq[ue]s de Tarifa a medio acavar, en pie.

–Un quadro de una lámpara.

–Un quadro grande con una ymagen y dos pobres, en bastidor.

–Un país grande de Cataluña.

-Un quadro de san Sevastián quitándole las saetas.
 -Un quadro grande un bodegón.
 -Un quadro grande de una prespetiva de Nápoles.
 -Un quadro de Adán, gr[an]de, con guarnición dorada y leonada.
 -Un mapa del reyno de Nápoles, grande, con guarnición negra.
 -Un quadro de Benus y Marte con guarnición dorada y leonada y dorada.
 -Un quadro gr[an]de con tres perros.
 Y así mismo en otra quadra alta:
 -Un quadro grande de san Jenaro, con guarnición dorada, con una N[uest]ra Señora en él.
 -Un quadro grande de una Leda con guarnición dorada y negra.
 -Una Berónica pequeña.
 -Un quadro grande de unas ninfas bañándose.
 -Otro de otra ninfa con un país g[ran]de con guarnición dorada y negra.
 -Otro quadro del arca de Noé con guarnición dorada y negra.
 -Otro quadro grande de bodegón con guarnición dorada.
 -Un país grande con guarnición dorada.
 -Dos retratos pequeños.
 -Otra Erodías con una cabeça en las manos.
 -Otro quadro del arca de Noé con guarnición negra y dorada.
 -Un quadro de san Nicolás factor.
 -Un país grande de Flandes con guarnición dorada.
 -Otro del mismo tamaño.
 -Un quadro de unas diossas.
 -Un mapa pequeño con guarnición negra y dorada.
 -Siete retratos pequeños.
 -Un escritorio pintado, de madera, contrahecho de ébano y marfil con la guarnición dorada y su messa de la misma manera, baçío.
 Y así mismo en otra quadra alta:
 -Tres pies de contadorsillos sin tablas con unas cabeças de mármol ensima.
 -Un retrato de piedra con la guarnición negra.
 -Otro retrato de piedra con la guarnición negra de una Madre de Dios en bastidor de madera blanca.
 -Una alcarraça de piedra.
 -Una piedra de yesso contrahecha de xaspe y en medio della unas armas del duque.
 Y así mismo en otra quadra alta de la dha cassa:
 -Quatro bufetillos de raises.
 -Un reloj con una figura de madera con una campanilla en la mano con un estante donde se recoxen las llaves.
 -Un caxón de madera tosco y dentro del un escriptorillo de ébano con dies y seis gavetillas y en cada una de ellas algunas monedas la mayor parte dellas asentadas en guarnición de ébano y otras sin ella y las dhas monedas son de bronce y otros metales q[ue] se pudieron reconoçer, solo se reconoçió un _ a el pareçer forma de en medio Jastón de Portugal.
 -Y en el dho caxón otro escriptorillo aforado en quero arxentado con unos perfiles de oro y en seis gave-

tillas parece ay otras medallas como las que quedan referidas y diferentes hechuras y metales.
 -Otro escriptorillo de ébano con perfiles, baçío.
 -Otro escriptorillo de nogal, bacío.
 -Dos bidrios a manera de borqueles colgados en la pared que se miran.
 -Otro escriptorillo a manera de escribanía de ébano con otras monedas.
 -Una caxetilla de madera blanca pequeña con otras monedas como las que quedan dhas arriba.
 -Una medalla grande de piedra de medio relieve con guarnición negra con pie de los mismo.
 Y así mismo en otra quadra alta:
 -Un quadro grande de las artes liberales, roto.
 -Un quadro grande de una Europa, biejo.
 -Otro quadro grande, biejo, de Venus y Cupido.
 -Un calentador de comida de cobre.
 -Dos morillos de bronze con morillos labrados.
 -Y así mismo en la galería alta de la dha cassa:
 -Un reloj de bronce con diferentes canpanillas
 -Quatro loças pequeñas de piedra de letreros anti-guos.
 Y así mismo en otra quadra alta de la dha cassa en un camarín della:
 -Un espejo grande guarnesido de marfil.
 -Diez y nueve medallitas doradas de vronçe y algunas frutas contrahechas de jaspes y en lo alto un pedestal de bronce. Todo esto en un estante de madera dorada.
 Y así mismo en otra sala alta:
 -Un bufete de nogal con una gaveta vaçía.
 -Otro bufete de évano y marfil y ensima de él un escriptorio con las gavetas guarnesidas de bronce, baçío.
 -Un quadro grande con molduras doradas y negras del convinte del rico abariento.
 -Un quadro grande con una guarnición grande dorada de figuras antiguas.
 -Otro bufetillo de évano y marfil.
 -Ensima del un globo de bronce.
 -Un tiro pequeño de bronce ensima de un carretón con ruedas.
 Así mismo entró en la cassa librería del dho señor duque, y en ella en los estantes en que ay duçientas y sesenta divisiones para que ubo seis mill y quinientos cuerpos de libros grandes y pequeños, de diferentes xeneros y materias y diferentes enquadernaciones que por no tener muchos dellos los títulos sacados a fuera y la grande prolixidad no se pusieron a fuera. Solo se declara que aviéndose requerido los duçientos y sesenta divisiones que tiene en los dhos estantes están todos llenos de libros q[ue] tan apretados q[ue] no cave uno entre los demás que en ellos están con lo qual se dexó de ynbentariar cada cuerpo de libro de por sí.
 Y así mismo en la dha librería ensima de los estantes della ay algunos basos de diferentes calidades y hechuras y barros y en ellos algunas pinturas y lavores.

–Y en medio de la dha sala estava un bufete de jaspado grande y ensima del dos atriles de madera.

Todos los quales dhos bienes de suso referidos, el dho alguacil Diego de Morales dejó depositados en poder de don Juan de Arroyo, v[ecino] desta ciudad en la collación de San Estevan, en las cassa del dho señor duque de Alcalá, el qual se obligó de tenerlos de manifiesto en su poder y de no entregarlos a pers[on]a ninguna sin lizençia y mandado del dho señor Manuel Pantoja y Alpuestre donde no pagará como depositario el valor de los dhos bienes además de yncluir en las penas en que yncurrer los depositarios que se entregan en los depósitos y no dar quenta dellos y a ello obligó su pers[on]a y vienes avidos y por aver. Y otorgó depósito en forma y lo firmó de su n[ombr]e siendo testigos Diego Cruzado Cav[aller]o, cont[ador] m[ay]or del dho s[eñor] duq[ue] de Alcalá, y Gonzalo de Castro, oficial m[ay]or y Apolinario Alvorg, esc[ri]van[os] desta ciu[dad]. Diego de Morales. Don Juan de Arroyo. Ma[nue]l de Quintana, esc[ri]van[os].

Según que todo lo susodho más largam[en]te consta y parece del dho pto. ynventario que está entre los papeles desta adm[inistración] a que me refiero y p[ar]a q[ue] dello conste en v[irtu]d de la d[ic]h[a] Re[a]l Audiencia y por m[anda]do del dho s[eñor] M[anue]l Pantoja y Alpuche di el pres[ente] en Sevi[lla] a v[ein]te días del mes de sep[tiembre] de mill seis[ciento]s y tr[eint]a y ocho años.

Documento 2. 08/XI/1639, Madrid. Relación de las piezas tomadas de la almoneda del III duque de Alcalá por parte del VII duque de Medinaceli. (A.H.P.S., Real Audiencia, 29339, fols. 216-218v).

Memoria de las cossas q[ue] se an de tomar para el serviçio del duque, mi s[eñor] de la almoneda de vienes libres que dejó por su muerte, el duque, mi s[eñor], don Fernando.

- Un lienço grande de un [Chr]isto quando le desnudan para ponerle en la cruz.
- Una ymagen grande de dos pelegrinos.
- Una magdalena de medio cuerpo despojándose las galas.
- Un [Chr]isto pequeño con la cruz a cuestras.
- Un quadro en que juegan la vestidura de [Chr]isto.
- El desposorio de N[uest]ra S[eñor]a a la puerta del templo.
- Un lienço de [Chr]isto con la caña en la mano.
- Un san Gerónimo con guarnición dorada.
- Un prendimiento de [Chr]isto en tabla.
- Una ymagen de N[uest]ra S[eñor]a la subida a los çielos.
- Un David de medio cuerpo.
- Todos los retratos de los señores de la cassa y de personas particulares.
- Un quadro grande de San Genaro con guar[ni]ción dorada.
- Un quadro grande del santo rey don Fer[nan]do.
- Dos quadros del arca de Noé.

- Un San Juan Baupista.
- El retrato de Micael Ángel en tabla.
- Un Exçe Omo en tabla.
- Un [Chr]isto pequeño con la cruz a cuestras.
- Una N[uest]ra S[eñor]a del mismo tamaño.
- Un retrato en tabla de Carlos Quinto.
- Dos retratos de filosofos.
- Un retrato de Cleopatra de m[edi]o cuerpo.
- Un retrato de Venus y cupido en tabla con guarnición dorada.
- Una ymagen de N[uest]ra S[eñor]a de Pedro Peruçino.
- El cavallo de bronçe con el duque, mi s[eñor].
- Nueve quadros de las muças.
- Un quadro de N[uest]ra S[eñor]a de los Ynoçentes.
- Un baço de p[ó]rfido con unos grifos de plata por asas.
- Un quadro grande del rico abariento.
- Un lienço de los desposorios de los romanos.
- Dos quadros de mano de don Blas, pintor de su e[x]celencia].
- Los dos ramilleteros de luminación.
- Çinco luminaciones pequeñas de las pasión.
- Otra de la torre de Vavilonia.
- Dos quadros grandes de las Ledas.
- Un quadro de tres perros que el duque, mi señor, trujo a Madrid.
- Un quadro de un toro de tres quernos que el duque, mi s[eñor] trujo a Madrid.
- Una ymagen de N[uest]ra S[eñor]a, antigua, maltrada.
- Un [Chr]isto que viene de Micael Ángel questá en tabla con cortina verde.
- Un retrato de un tuerto en tabla.
- Una N[uest]ra S[eñor]a de la manera de Pedro Peruçino.
- Una imagen de [Chr]isto crucificado en tabla con guarnición de ébano.
- Seis papeles de pintura del Vaçán.
- Un quadro de N[uest]ra S[eñor]a, san Joseph y un Niño de mano de Palma el moço.
- Un retrato de Phelipe 2º de Antonio Moro.
- Un lienço de N[uest]ra S[eñor]a, pequeño.
- Un lienço del Vaçán, que parece un cortijo.
- Una ymagen de N[uest]ra S[eñor]a, san Joseph, con Un Niño, san Juan, con canastillo y unas palomas.
- Una perdís de luminación.
- Una adoración de los reyes, pequeña de bronçe.
- Un retrato pequeñito de un clérigo.
- Una ymagen de N[uest]ra S[eñor]a con un niño, san Joseph y dos figuras del tamaño de medio pliego.
- Dos figuritas de greda en sus caxas.
- Dos piedras negras pintadas, una batalla y el rovo de Proçerpina.
- Una lámina de una echiçera.
- Una Erodías con la caveza de san Juan.
- Otra lámina con guarnición de ébano.
- Un cuerno grande para pólvora.
- Una batalla con guarnición dorada.
- Un mapa de Cataluña.
- Cinco ymágenes de sera de las ánimas.
- Una bola de ágata con su bolsa de terçopelo.

- Un anulo astronómico con su caja.
- Un bidro redondo combustorio.
- Un espejo que representa tres figuras.
- Una bolsa de ormesí verde con unas estanpas del enperador Carlos 5°.
- Un tiro de artillería de bronce pequeño con su carretón.
- Una caxa de tres quartas de largo con un radio astronómico.
- Una adoraçión de los reyes con moldura blanca y dorada.
- Un nacimiento de mano de Alverto Durero en tabla con guarnición de ébano.
- Un bodegonçillo de mano de Di[eg]o Belasq[ue]s.
- Dos retratos de hijo y nuera de Alverto.
- Una muger barbuda y su marido.
- Otro retrato de la muger de Alberto Durero.
- Otro de su amiga hecho con pluma.
- Un retrato de San Bernardo.
- Un relas de pirámide q[ue] hiço Juanelo.
- Un quadro de Orente de una obejas.
- Otro de Jacob.
- Once enperadores a cavallo.
- Un quadro grande de Adán y Eva, Cayn y Avel en tabla.
- Un quadro del sacrificio de Abrahan en tabla.
- Un retrato del França con bonetillo.
- Una Benus y Marte en tabla.
- Una prespetiva en tabla.
- Un [Chr]isto de marfil en un colchonçillo.
- Un espejo grande, se quebró.
- Seis paiçillos en lámina con guarniciones de ébano.
- Quatro guarniciones leonadas.
- Un san Fran[cis]co en piedra a lo musayco.
- Una lámina de piedra enbutido un papagaio y frutas.
- Dos tablillas de unas naves.
- Un quadro con un conejito.
- Dos retratos pequeños de dos filósofos, uno con unos anteojos y otro con unos guantes en la mano.
- Dos morillos de bronce.
- Un calentador grande de la comida.
- Una ymagen de N[uest]ra S[eñor]a con un conejito.
- Todas las cosas de medallas de figuras de bronce y estatuas y otras cosas que están en [ilegible]
- Todas las urnas de piedra, de bronce y de barro, y todas las excrpciones antiguas.
- Todos los libros magnoescriptos y papeles de la librería.
- Toda la librería con los estantes y [ilegible] que tuviere y adorno de los libros.

Todo lo contenido en esta memoria se compre y tome por mi quenta desde luego avisándome de lo que monta y tasaciones que estubieren hechas para que dé satisfacción a los acreedores. Madrid a ocho de noviembre de 1639.

Esto que digo se tome por mi quenta y quede en poder de don Juan de Aroyo. F[ec]ha ut supra. El duque de Medinaceli y Alcalá.

La qual dha memoria queda original en poder de don Jua[n] de Royo, a quien su e[excelencia] le remitió. Juan de Aroyo (rúbrica).

Documento 3. 09/IX/1640. Almoneda de algunos de los bienes que don Fernando Afán Enríquez de Ribera, III duque de Alcalá de los Gazules, había dejado en la Casa de Pilatos. (A.H.P.S., Real Audiencia, 29338/1, s.f.).

Almoneda de alg[un]os vienes, del duq[ue] de Alcalá, d[on] F[ernan]do Enríquez de Ribera, libres. En la ciu[da]d de Sevi[lla], domingo nueve de sep[tiembr]e de mill y seis[cient]os y q[uaren]ta años, estando en las casas del duq[ue] de Alcalá q[ue] son como se ba a la puerta de Carmona desta ciu[da]d p[ar]a efecto de vender y rematar en almoneda p[úbli]ca alg[un]os de los vienes libres y pinturas q[ue] quedaron por fin y muerte del duq[ue] don F[ernan]do Enríquez de Rivera, a que ay p[ar]te de concurso de acreedores en la R[ea]l Au[diencia] desta ciu[da]d en el ofi[ci]o de Fran[cis]co Carrión de la Serna, es[criva]no della y estando pres[en]te el liz[encia]do don Andrés de Sandobal, clérigo presvitero adm[inistrador] de los dhos vienes libres q[ue] quedaron del dho duq[ue] nombrados por los dhos s[eñor]es y en ex[ecuci]ón y cumplim[en]to del auto proveído por los d[os] s[eñor]es de la dha R[ea]l Au[diencia] a pedim[en]to del dho adm[inistrador] en tres deste pres[en]te mes en q[ue] se manda hacer la dha almoneda por boz de Ju[an] Gómez, pregon[er]o del q[ue] desta ciu[da]d y por ante mí el pre[sen]te es[criva]no se pregonaron en altas, e inteligibles bozes algunos de los vienes y pinturas q[ue] q[ue]daron del dho duq[ue] y dellos se hizo almoneda y se remataron en las pers[ona]s y cantidades y en la forma y manera sigui[en]te:

- Primeram[en]te en don Andrés Laredo, raçion[er]o de la s[an]ta yg[lesi]a desta ciu[da]d se remató como en m[ay]or ponedor un mapa en v[ein]te y seis rs. 026.
- Yten, en el dho raçionero quatro beneçianas alg[un]as rotas y maltratadas a quatro r[ea]les cada una que monta veinte rs. 020.
- Yten, en Bar[tolomé] Belarde otras ocho veneçianas en tr[ein]ta y dos r[ea]les. 032.
- Yten, en el dho racion[er]o don Andrés Laredo un bufete de ébano y marfil en tr[eint]a y ocho r[ea]les. 038.
- En el dho racion[er]o dos copias de dos filósofos d'Eráclito y Demócrito en v[ein]te y dos r[ea]les. 022.
- Yten, en el sochantre de la yg[lesi]a colegial de s[eñor] Sant Salvador desta ciu[da]d la batalla de Roverto en v[ein]te r[ea]les. 020.
- En el dho sochantre çinco países viexos en q[uaren]ta y dos rs. 042.
- En el dho sochantre una estampa en papel en seis rs. 006.
- En el dho sochantre quatro bolas de jaspe en ocho rs. 008.
- En el dho sochantre un almarada con su baina en dos rs. 002.

–En el dho sochantre una lámina de Anteón en sesenta rs. 060.

–En el dho sochantre un quadro de s[an]to Domi[n]go Soriano en ocho r[eal]es. 008.

Y en este estado se quedó este día la dha almoneda p[ar]a la proseguir y a ella se hallaron pre[sent]es muchas pers[ona]s.

En Sevi[ll]a en lunes diez del dho mes prosiguiendo en la dha almoneda se remataron los bienes sigui[en]tes en las pers[ona]s y cantidades q[ue] irá declarado:

–En el dho sochantre tres payses en tabla sin guarnición en siento y diez r[eal]es. 110.

–En don Luís de Figueroa un quadro de San Benito. 031.

–En el dho seis ojas de daga en veinte y quatro rs. 024.

–En Baltasar de Cárdenas una Diana desnuda. 100.

–En Luís Antonio Coronado un quadro de San Fran[cis]co de Borja en catorse r[eal]es. 014.

–En el dho un escritorrillo de Alemania biejo. 024.

–En Joseph Martín una lámina de seda bieja desluçida en dose r[eal]es. 012.

–En Miguel de Balensuela un lienso roto de San Nicolás en dos rs. 002.

–En el dho una espada bieja en doze rs. 012.

–En d. Pedro Tribino quatro alfanjes cortos biejos. 060.

–En Miguel Hortís la sala del senado en 12 rs. 012.

–En R[odrigo] de Gusmán un retrato del pontífice. 004.

–En d. Bar[tolom]é Belarde un quadro de Santa Cat[alin]a. 060.

–En el dho R[odrigo] de Gusmán dos espadas biejas mohosa en veinte rs. 020.

–En el dho un quadro de una carnisería en 66 rs. 066.

–En Her[nan]do Maldonado una tablilla de una prespetiva en catorse r[eal]es. 014.

–En Miguel Ortís una lámina pequeña de una batalla en quarenta r[eal]es. 040.

–En R[odrigo] de Abreu una cavesa de Nuestra Señora en 006.

–En el dho dos ymájes de pluma en 6 rs. 006.

–En d. Luis de Figueroa un cuerno p[ar]a pólvora en 002.

Y en este estado se quedó este día la dha almoneda.

En Sevi[ll]a, martes onse del dho mes prosiguiendo en la dha almoneda por boz del dho pregonero se pregonaron y remataron los bienes y en las personas y cantidades siguientes:

–En d. Ger[óni]mo Laredo una arquilla de unos bidrios. 040.

–En el sochantre de la yg[lesi]a de San Salv[ado]r tres liensos en jerga en 6 rs. 006.

–En d. Bar[tolom]é Belarde un escritorrillo biejo aforado en baqueta en v[ein]te y dos rs. 022.

–En d. Luis de Figueroa una tabla del úngaro borada, en dose rs. 012.

–En el dho otra del mesmo tamaño de un milagro de San Ber[nar]do en doze rs. 012.

–En el dho sochantre un quadro pequeño de la Madag[le]na redondo en 24 r[eal]es. 024.

–En el dho un país de un bosque biejo y roto. 020.

–En d. Bar[tolom]é Belarde un quadro de Nuestra S[eñor]a, san Joseph y un Niño en 66 rs. 066.

–En R[odrigo] de Gusmán quatro países en lienso con molduras a quatro du[cad]os cada uno, que son. 176.

–En el dho otros dos pequeños biejos y el uno borado en 048.

–En el dho un lienso de San Juan Ebanjelista sin guarnición en quarenta y quatro r[eal]es. 044.

–En d. Bar[tolom]é Belarde un escritorrillo y otro como escribanía de ébano con mandas de bronse y cobre en ochenta rs. 080.

–Y en este estado se quedó la este día la dha almoneda.

En miércoles doze del dho mes prosiguiendo en la dha almoneda por bos del dho pregonero se pregonaron y remataron en las personas y cantidades los bienes siguientes:

–En d. Phelipe de Haro un lienso de N[uest]ra S[eñor]a y san Joseph dorado todo en dose rs. 012.

–En el sochantre de la dha yg[lesi]a de san Salvador ocho bolas de jaspe desiguales y dos piedras de papeles en v[ein]te rs. 020.

–En d. Juan de Bilchez un quadro de una mug[e]r con una cavesa de san Juan en la mano en. 036.

–En el dho d. Juan un apostol con una cruz en lienso en veinte y seis r[eal]es. 026.

–En el dho una lámina de una batalla flamenca en. 044.

–En Juan Ruis un quadro de san Pedro y san Jer[óni]mo pequeños flamencos en 60 rs. 060.

–En d. Bar[tolom]é Belarde una piedra con un serco negro de Nuestra S[eñor]a en 36 rs. 036.

–En el dho d. Bar[tolom]é una lámina dorada de la Asunción en 66 rs. 066.

–En el dho otra de ¿Jacobo? rajada, flamenca en. 044.

–En el dho dos cavesas de N[uest]ro S[eñor] antigüas en lienso en 20 rs. 020.

Y en este estado se quedó este día la dha almoneda.

En jueves trese del dho mes prosiguiendo en la almoneda estando en la plaza de san Fran[cis]co, por bos del pregonero se pregonaron y remataron en las personas y cantidades y los bienes siguientes:

–En Fran[cis]co Martínez un bufete de ébano y marfil en 100 rs. 100.

–En don Bar[tolom]é Belarde otro del mesmo modo, viejo y saltado todo en 50 rs. 050.

–En el dho una ymajen tres figuras desluçidas. 030.

–En d. Pedro de Abauça dos pares de armas, dos armaduras de silla y frente de cavallos y otras armas desiguales y diez y seis adargas en. 400.

–En Juan Martín un escritorio de palo señido con alguna mandas con un bufete en. 200.

–En don Bar[tolom]é Belarde un espejo con su guarnición de ébano en 150.

–En R[odrigo] Ruis unos pedasos de bufete de nogal quebrado en. 008.

-En Joseph Martín un contador de borne en. 008.
 -En Juan Martín un retrato de una baca en lienso pequeño. 008.
 -En el dho un lienso saltado y biejo de unos hombres con una olla en. 012.
 -En el dho una tabla de prespetiva pequeña con guarnisión leonada en. 008.
 -En el dho un lienso de una Benus todo saltado y roto en. 006.
 -En Juan Martín un Salvador en lienso con la mano sobre unos muchachos en. 030.
 -En Juan de Tores dos pares destribos biejos en. 016.
 -En el dho Ju[an] Martín un quadro de Santo Thomás de V[ill]anueba polillado en 008.
 -En Juan Martín otro país en tabla, pequeño, biejo, casi borado en. 020.
 -En D[ie]go Ruis dos tablillas de unas naves en. 004.
 -En el dho Juan M[art]ín un escritorillo de papel des-trasa? y de naypez la gabeta en 004.
 -En el dho una bola de bronse p[ar]a persumar los aposentos en. 008.
 Joseph Romero [e]scri[van]o (rúbrica).

Documento 4. 1641. Memoria de las piezas que en-vió desde Madrid el duque de Alcalá a sus hijos en 1632 y de otras que se habían regalado. (A.H.P.S., Real Audiencia, Legajo. 29339, fol. 458).

Memoria de las cosas que el duque, mi s[eñ]or mandó dar estando su eselensia en la billa de Madrid el año de 1632 de lo que abía dejado a cargo de don Ju[an] de Arroyo, es como se sigue de que ay reca-dos:

-A don Fernando de Ribera, su hijo, un radio astro-nónico para tomar medidas de una fortificación.
 -Al dicho un anulo astronómico para lo mesmo.
 -Al dicho una daga que serbía de ystrumento para tomar medidas de una fortificación.
 -Al dicho dos bufetillos pequeños de caoba o sedro que se llebó a Bornos.
 -A la señora doña María de Ribera, su hija, un retra-to de Santa Ynés, de media bara, retrato de su seño-ra.
 -A la dicha una caxa con unos pájaros de pluma de los que traen de Flandes en unas caxuelas.
 -A la dicha un escritorio de ébano y marfil con una barandilla de bronse por arriba, maltratado.
 -A la dicha unas pienesillas de alhedrés en una caxe-ta por mano de don Fran[cis]co de Lara quando bi-no.
 -A las monjas descalsas dominicas cuatro ánjeles de madera, pequeños, para poner belas en el altar, por dorar.
 -A las dichas una silla bieja de tela con las armas de Ribera para que se sentase el preste.
 -A la señora marquesa de Pliego, se le entregó el cuadro de la ymagen sentada sobre las nubes y la lu-na que en su testamento mandó se le diese y se le remitió por mano de don Bernardo de Ribera.
 -Una ymagen bordada de una cuarta, se entregó aquí en el ynbentario dise por aber benido por yero.

-Una ymajen del óbalo orihinal de Guido, boloñés, hiso el padre P[edr]o Anjel que se llebase a Madrid, ay tasasión y resibo.
 -El dicho padre P[edr]o Anjel, dio siendo goberna-dor de los estados del abad de Granada un bufete de caoba con un caxón y una silla de tersiopelo y otra muy maltratada.
 -El dicho padre dio una espada bieja a un criado lla-mado Ju[an] Gallardo y a un criado suyo otra.

Y todo lo contenido en la memoria desta otra parte se entregó en la forma que se declara y así lo juro a Dios y a la crus.
 Don Ju[an] de Arroyo (rúbrica).

-Un lienso grande de la madre Luysa de Carrión, se entregó en la ynquisición.
 -El año de treynta y dos, mandó el s[eñ]or duque se le prestase al oydor Sancho Urtado de la Puente unas figuras de bronse pequeñas para basiarlas y en-tre ellas se le dio una del robo de las sabinas de poco menos de una cuarta, la qual no bolbió.
 Don Ju[an] de Arroyo (rúbrica).

Documento 5. 20/I/1641. Relación de las piezas de la colección del III duque de Alcalá que se habían ro-bado después de la partida a Nápoles como virrey en 1629. (A.H.P.S., Real Audiencia, 29339, fol. 542).

Relación de las pinturas y demás cossas que an esta-do a cargo de don Ju[an] de Arroyo, alcayde del pa-lasio del duque de Alcalá, mi señor, después que sa-llió para Nápoles que a dose años y en ellos los an hurtado, llebado y quedradose las cosas siguientes de que ay recaudos de todo:

-Un salero pequeño de bronse dorado biejo en su caxa.
 -Dos cántaros chatos con sus tapaderas de cobre que pesavan dose libras de cobre, abollados.
 -Un clabo de bronse antiguo que abrá sido del techo de la rotunda de Roma que pesaría seys libras.
 -Un ydolo de plata con un pescado al onbro que pe-saba seys reales, era tapador de algún pomo.
 -Doze pares de bolas de jaspes pequeñas costó cada par a dos reales.
 -Cuatro espadas biejas francesas anchas pasadas.
 -Cuatro dagas biejas mohosas sin guarnisiones.
 -Dos pares de estribos biejos de hineta.
 -Dos pinturas de a bara, flamencas, la una de un rico abariento y la otra tañiendo un laud, saltadas.
 -Cuatro paysillos de a cuarta con moldura dorada y que costaron a ocho reales.
 -Un candil antiguo de bronse pequeñico quebrado.
 -Dos paysillos de menos de a bara, flamencos, con moldura dorada y leonada, saltados.
 -Un Cristo basiado de una tersia en una crus ordina-ria.
 Un retrato de una labradora con un sayuelo colora-do, por acabar, de menos de media bara.

Todo lo qual balía quatosientos y sincuenta reales y se sacaron cartas de descomunió y se buscaron

otras dilihensias y así lo juró a Dios y a la crus. F[ec]ha en Sevilla a 20 de enero de 1641 años. Don Ju[an] de Arroyo (rúbrica).

Documento 6. 20/VIII/1641. Relación de las piezas de la colección del III duque de Alcalá que se habían roto. (A.H.P.S., Real Audiencia, 29339, fol. 456).

Lo quebrado y maltratado con el tiempo:

–Un pays en tabla podrido, el cordel se calló y se quebró.

–Un lienso de unos fulleros jugando se pudrió con una gotera.

–Una redomilla de agua del río Jordán se consumió con el tiempo.

–Sinco lacrimatorios de bidro se quebraron.

–Dos cabezas de alanbique de bidro se quebrado.

–Una botijuela de madera de las de Roma, se abrió con las calores.

–Una fuentesilla de oja de lata, se pudrió con el agua que le quedó dentro.

–Un caracolillo de marfil se quebró.

–Un bidro como antojo que se llama combustorio se quebró.

–Un bidro redondo para mirar a lo largo se quebró.

–Dos güebos de abestrus se quebraron.

–Cuatro frutas de baro se quebraron.

–Una culebra de piedra se quebró.

–El espejo grande que se calló y quebró.

Se entregaron los cascos y la guarnición para que se bendiesse en el almoneda.

Sertifico y juro en forma de derecho q[ue] lo contenido en esta relación es sierto y berdadero y por ser así lo firmé. F[ec]ha a 20 de agosto de 1641 años.

Don Ju[an] de Arroyo (rúbrica).

Documento 7. 20/VIII/1641. Relación de las piezas tomadas por el secretario Juan Antonio de Herrera de la colección del III duque de Alcalá. (A.H.P.S., Real Audiencia, 29339, fol. 475).

Las cosas que tengo en mi poder que me ha entregado el s[eño]r don Ju[an] de Arroyo de los bienes libres del duque, mi s[eño]r, difunto.

–Un estante pequeño dorado i negro, biejo.

–Dos figuras pequeñas de barro.

–Un lienço de la Madalena desnudándose, mui roto.

–Una tabla del prendimi[en]to de Christo, Nuestro S[eño]r, de Jusepe de Arpino.

–Una cabeça de pintura, imagen de Chisto, Nuestro S[eño]r, en tabla, de Scipión Gaetano.

–Una pintura de la Adoración de los Reyes en tabla.

–Estas quatro pinturas vendí por los aprecio como albacea de su e[xc]elencia p[ar]a su entierro en la Cartuxa, ofrenda y paño de terciopelo i abrir i cerrar la sepultura.

–Una Madalena pequeña de cera.

–Un bufete de ébano i marfil maltratado.

–Dos bufetes de raices i encina.

–Nueve pies de escritorios quebrados.

–Quatro sillas biejas de baqueta.

–Un bufete de vaqueta maltratado.

–Quatro paisillos flamencos en láminas con guarnición de nogal, doradas i otros quatro con guarnición de ébano.

–Dos taburetes de madera biejos.

–Dos escritorillos de ébano chicos.

–La madera de dos sillas biejas.

–Un alfante corto con empuñadura de hierro.

–Dos espadas anchas passadas biejas.

Esto he tomado por los aprecio. Sevi[ll]a 20 de ag[ost]o de 1641.

Juan Antonio de Herrera (rúbrica).

Documento 8. 06/VIII/1642, Sevilla. Remate de algunas de las pinturas pertenecientes al III duque de Alcalá, vendidas en Sevilla en almoneda pública. (A.H.P.S., Real Audiencia, 29338/1, s.f.).

En Sev[ill]a en seis de ag[ost]o de mill y seis[cient]os y q[ua]ren]ta y dos a[ño]s estando en las casas del du[que] de Alcalá, delante de mucha gente por boz de Juan Gómez, pre[gone]ro del qº desta ciu[da]d en altas e intelegibles boçes fueron pregonadas las pintura sig[uien]tes:

–Una imagen de N[uest]ra S[eño]ra q[ue] dizen de Rubens.

–Dos quadros de unas obejuelas q[ue] dizen de Orente.

–Otro de Jacob de mano de don Blas.

–Otro de Venus y marte del Tiçiano.

–Otros tres de fructas y caças de un pintor napolitano.

–Uno de N[uest]ra S[eño]ra con unos peregrinos al natural.

–Dos filósofos q[ue] diçen de Joseph de Rivera.

–Un sant Ger[óni]mo del Carducho.

–Dos quadros del Baçán q[ue] tenía el uno don

–Ber[nar]do de R[iver]a.

Q[ue] se vendían por man[da]do de los s[eño]res desta R[ea]l Au[diencia] por vienes del du[que] de Alcalá, difunto, don Fer[nan]do Enriquez Afán de R[iber]a a pedim[en]to del liz[encia]do don Andrés de Sandoval, adm[inistrador] de los vienes libres del dho du[que] p[ar]a hazer pago a sus acreedores del proçedido y se avían de rematar luego en quién más por las dhas pinturas diesse, las cuales se avían separado de las q[ue] estaban apreçiadas p[ar]a entregar al du[que] de Medinazeli y Alcalá y aviéndose pregon[a]do paresció don Luis de Fig[ue]roa vez[in]o desta ciu[da]d a q[ui]en doi fe conozco, y puso:

–El quadro de N[uest]ra S[eño]ra de Rubens en mill rs.

–Y los dos de las obejuelas en tresçientos r[eale]s.

–Y el de Jacob en çiento y cinq[uen]ta.

–Y el de Venus y Marte en duçientos.

–Y los de fructas y cazas en tresçientos.

–Y el de los peregrinos en quatroçientos.

–Y el de los filósofos en duçientos.

–Y el de s[an]t Ger[óni]mo en tresçientos.

–Y los del Bazán q[ue] tenía don Ber[nar]do de R[iver]ja en mill y duçientos.

Q[ue] todo m[on]ta quatro mill y cinq[uen]ta rs y aunque la dha postura fue pregon[na]da y en ella se hicieron muchos aprezevim[ien]tos de remate, no pareçió n[ingu]nd ponedor por lo q[ue] el dho adm[nistrad]or q[ue] está pres[esen]te se los remató diz[ien]do el dho pregonero tres bezes buena prole le haga el dho don Luís lo açeptó y se obligó con su pers[on]ja bienes havidos y por haver de pagar la cant[ida]d al dho adm[nistrad]or (ilegible) por los dhos s[eñor]es u otro juez competente entregándole las dhas pinturas rematadas y doy poder cump[li]do a las just[i]zas q[ue] de sus causas puedan y devan (ilegible) y la q[ue] defiende la gen[er]al renun[ci]ación y lo otorgó así y firmó de su n[ombr]e siendo t[estig]os Juan de Arroyo y Torivio del Rosal, vez[in]os de Sevi[lla] y otras muchas pers[on]jas. Luis de Arroyo y Figueroa (rúbrica). Fran[cis]co Carrión de la Serna (rúbrica).

En Sevi[lla] en este dho día, mes y año por boz del dho pregonero fueron pregonadas por el dho efecto y en la mis[m]a forma las pinturas sig[ui]entes:

- Un quadro de la Europa, viexo.
- Otra de Benus.
- Otro de las artes, grande.
- Otro de huyda a Exipto.
- Otro de la tabla del Coreçio?
- Otro de Andrómeda.

Los q[ua]les puso Torivio del Rosal, vez[in]o desta ciu[da]d a q[ui]en doy fe conozco:

- El de la Europa en çien r[eale]s.
- El de Benus en tresçientos.
- El de las artes en duçientos y cin[quen]ta.
- El de la huyda a Exipto en ochenta.
- El de la tabla en çinq[uen]ta.
- Y el de la Andrómeda en duçientos.

Y así mi[sm]o puso don Ger[óni]mo de Laredo:

- Dos quadros de cocina y pescadería en duçientos r[eale]s.

Y por no aver mayores ponedores aunq[ue] se pregonaron y hiçieron muchos aperzivimi[en]tos les fueron rematados diz[ien]do el dho preg[on]ero tres bezes buena prole le haga en los dhos Torivio del Rosal y don Ger[óni]mo de Laredo lo açetaron y se obliga[r]on con su pers[on]jas y bienes havidos y por aver a dar y pagar al adm[nistrad]or o a quien le fuere man[da]do por los s[eñor]es desta R[e]al Audiencia u otro juez competente el dho Ger[óni]mo los duçientos r[eale]s y el dho Torivio del Rosal los seisc[ien]tos y ochenta r[eale]s q[ue] montan las dhas pinturas q[ue] le fueron rematadas dándoselas y entregándoselas y por su fineza dieron poder cumplido a los jue[ze]s de su mag[esta]d p[ar]a q[ue] las apremien a la paga y cump[li]miento de los susodho y re-

nunziaron a las leyes de su favor i la general renun[ci]ación y lo otorg[ar]on y firm[ar]on de sus n[ombr]es siendo t[estig]os los dhos Luís de Fig[ue]roa y don Juan de Arroyo, vez[in]os de Sevilla.

Bibliografía

- BALDASSARI, Francesca (coord.) *et al. Artemisia Gentileschi e il suo tempo* (Museo de Roma, Roma. Del 30 septiembre 2016 al 7 de mayo de 2017). Milano, Skira, 2016.
- BOCCARDO, Piero. "Finanza, collezionismo e diplomazia tra la Spagna e Genova". En: COLOMER, José Luis. *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVIII*. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2003, pp. 313-333.
- BROWN, Jonathan, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- BROWN, Jonathan y KAGAN, Richard L. "The Duke of Alcalá: His Collection and Its Evolution". *The Art Bulletin*, vol. 69, nº 2 (Jun. 1987), pp. 231-255.
- ENGEL, Arthur. "Inventaire de la 'Casa de Pilatos' en 1752". *Bulletin Hispanique*, tomo 5, nº 3, 1903, pp. 259-271.
- FINALDI, Gabriele. "Giulio de Grazia, Medallist to the Spanish Viceroy of Naples". *The Medal*, nº 24, 1994, pp. 3-9.
- GIL SAURA, Yolanda. "Sobre el enigmático pintor 'don Blas' al servicio de los duques de Alcalá y Montalto". En: PASOLINI, Alessandra; PILO GALLISAI, Rafaella (coord.). *Cagliari and Valencia during the baroque age*. Valencia: Albatros Ediciones, 2016, pp. 215-224.
- GONZÁLEZ MORENO, Joaquín. *Don Fernando Enríquez de Ribera. Tercer duque de Alcalá de los Gazules (1583-1637)*. Sevilla: Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1969.
- HERRERA, Juan Antonio. "Carta que escribió Juan Antonio de Herrera, secretario de Su Magestad i de estado y guerra de Nápoles i Sicilia i Milán a el ex.mo conde de Olivares, a la ora en que acabó de espirar el ex.mo s.or duque de Alcalá en la ciu.d de Bilaco dándole cuenta de su muerte i la causa". *Archivo Hispalense*, nº 1, 1886, pp. 338-342.
- LLEÓ CAÑAL, Vicente. *La Casa de Pilatos. Biografía de un palacio sevillano*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2017.
- LLEÓ CAÑAL, Vicente. *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento Sevillano*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012.
- LLEÓ CAÑAL, Vicente. "The Art Collection of The Ninth Duke of Medinaceli". *The Burlington Magazine*, vol. 131, nº 1031 (Feb., 1989), pp. 108-116.
- MALLÉN HERRÁIZ, David. "Las esculturas de Giambologna en la colección del III duque de Alcalá de los Gazules". En: DE LOS REYES AGUILAR, Esperanza, *et al. El legado hispánico: manifestaciones culturales y sus protagonistas*. León: Universidad de León, 2016, pp. 295-313.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. *Historia de los heterodoxos españoles*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.
- PÉREZ ARRIBAS, Juan Luis. *El Palacio de Cogolludo*. Guadalajara: Gea Patrimonio, 2008.

E L PLATERO VALENCIANO JACINTO FUENTES ESBRÍ Y EL CONFLICTO CON EL GREMIO DE PLATEROS DE MURCIA

IGNACIO JOSÉ GARCÍA ZAPATA¹

Universidad de Murcia
ignaciojose.garcia@um.es

Resumen: El continuo movimiento de artistas en la España del siglo XVIII también se dejó sentir en los maestros dedicados al arte de la platería. Estas migraciones fueron bien notorias en el Reino de Murcia, a donde llegaron un nutrido número de plateros procedentes del vecino Reino de Valencia, entre otras localidades de Xàtiva. Dichos plateros, para poder ejercer su profesión en Murcia, debían cumplir y documentar una serie de requisitos, un proceso, que como documenta el caso de Jacinto Fuentes Esbrí, no estaba exento de polémica.

Palabras clave: Platería / Murcia / Xàtiva / Ordenanzas / Pleito.

Abstract: The continuous movement of artists in the eighteenth-century Spain was also felt in the artisans dedicated to the art of silversmithing. These migrations were well noticeable in the Kingdom of Murcia, where they arrived a large number of silversmiths from neighboring Kingdom of Valencia, among other locations of Xàtiva. These silversmiths, in order to practice their profession in Murcia, must fulfill certain requirements, a process that documents the case of Jacinto Fuentes Esbrí and was not exempt of controversy.

Key words: Silversmiths / Murcia / Xàtiva / Ordinances / Litigation.

La entrada al gremio de plateros de la ciudad de Murcia, y por tanto, el acceso a la libertad para poder ejercer el oficio, no estaba exento de problemas, cuando algún forastero intentaba entrar en el mismo.² Los artistas de otros reinos despertaban un excesivo recelo entre los plateros murcianos,³ a pesar de que muchos de los mismos provenían de otros lugares. Es por ello que se les sometía a un control mucho más riguroso para permitirles trabajar en la ciudad. El capítulo veintiséis de las ordenanzas de 1738 dejaba claramente estipulado que aquellos artífices forasteros que quisieran poner tienda en Murcia debían de presentarse ante los

veedores y examinarse.⁴ Sin embargo, el conflicto que Jacinto Fuentes Esbrí mantuvo a partir de 1734 con el gremio de plateros de Murcia, representados en los fieles contrastes Vicente Gálvez y José Grao, se desarrolló antes de la publicación de las ordenanzas, por lo que los criterios que dominaban la reglamentación eran los de 1717, mucho más ambiguos para esta cuestión. Este suceso constituye un perfecto ejemplo de ese control hacia los plateros que querían instalarse en Murcia, en especial para aquellos llegados de fuera del reino. Al tiempo, la abundante documentación generada por el pleito representa con gran detalle el amplio proce-

* Fecha de recepción: 15 de enero de 2017 / Fecha de aceptación: 13 de abril de 2017.

¹ Este estudio se ha llevado a cabo bajo la realización de la beca FPU otorgada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España. Referencia: FPU014/00855.

² Sobre la situación de los gremios de la ciudad de Murcia, ver: GARCÍA ABELLÁN, Juan. *Organización de los gremios en la Murcia del siglo XVIII y recopilación de ordenanzas*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1976.

³ Está bien documentada la serie de dispuestas que los plateros murcianos mantuvieron con los plateros cordobeses a lo largo del siglo XVII, cuando los primeros demandaron al Concejo una mayor protección frente a la entrada de piezas cordobesas, llegando a abogar por la prohibición de que los plateros cordobeses pudieran ejercer y vender en la ciudad de Murcia. A.H.P.M. Not. 1368, fols. 48r-49v. AGÜERA ROS, José Carlos. *Platería y Plateros seiscientistas en Murcia*. Murcia: Universidad de Murcia, 2005, p. 42.

⁴ Las ordenanzas del gremio de plateros de Murcia de 1738 han sido abordadas por el profesor Belda, ver: BELDA NAVARRO, Cristóbal. "Las ordenanzas de plateros del Reino de Murcia". *Boletín de Arte*, 1995, nº 16, pp. 7-22.



Fig. 1. Domingo Ximénez, San Eloy (1756), Estampa de las Reales Ordenanzas del Colegio y Congregación del Arte de Platero... de Murcia y su Reyno. Archivo Municipal de Murcia.

so vivido durante dos años, ante la negativa del gremio de que se examinara, derivando todo ello en un litigio de gran trascendencia para el arte de la platería española (Fig. 1).

En diciembre de 1734, Jacinto Fuentes Esbrí, natural de Xàtiva, y por tanto uno de los primeros miembros de la conocida y extensa saga de los Esbrí que se instaló en Murcia, solicitó ante el gremio de plateros ser examinado de maestro para poder instalar tienda en la ciudad.⁵ Con la petición adjuntó un extenso documento, fechado en 1730, dato importante a no olvidar, en el que se recogía la información necesaria para demostrar su limpieza de sangre.⁶ Las ordenanzas previas a 1738, las de 1717, solo se conocen a consecuencia de este pleito, dado que a lo largo del mismo algunos

de sus capítulos fueron la base para todo el conflicto. El joven platero, hizo de éstas los fundamentos de su defensa, valiéndose del tercer capítulo de las mismas, en el cual se indicaba que aquellos forasteros que quisieran poner tienda primero tenían que justificar ser cristiano viejo. Para cumplir debidamente con este requisito, Esbrí presentó un documento en el que incluía cuatro testimonios de personas vinculadas a él, entre familiares y vecinos. El primero de ellos era el de su padre, Vicente Fuentes, quien aseguraba que tanto él como su difunta esposa, Elena Esbrí, habían contraído matrimonio por la Santa Madre Iglesia Católica, y que los antepasados de ambos eran también cristianos limpios, sin vínculos judíos ni moros hasta donde él conocía. En su declaración afirmaba también que de su unión con Elena Esbrí habían nacido varios hijos, entre ellos un tal Vicente que recibió los hábitos de clérigo regular en Madrid, lo que confirmaba la limpieza.⁷ El platero de Xàtiva llamado Ignacio Juan, amigo de la familia, refrendaba los datos señalados por el padre, y añadía que dicha familia no había practicado nunca oficios viles, lo que demuestra cómo los plateros consideraban su oficio como un arte noble.⁸ Por último, el platero y alcalde mayor de Xàtiva, Constantino Fossar, y el vecino y amigo de la familia Francisco Capari, avalaban igualmente lo dicho.⁹

Jacinto Fuentes fue apoyado por tres plateros de la propia ciudad de Murcia,¹⁰ los cuáles, a través de su declaración jurada del dieciséis de diciembre de 1734, venían a respaldar con sus palabras el capítulo primero de las ordenanzas de 1717, el que expresaba literalmente que aquel en disposición de poner tienda debía haber practicado el arte por siete años, cinco como aprendiz y dos como oficial, todos ellos en casas de maestros ya aprobados, y después de ello debía hacer el examen conforme a lo indicado por los fieles de la platería, establecido por aquel entonces en la ejecución de una pieza de oro de cuatro onzas.¹¹ El primer platero que lo amparó fue Pedro Martínez, quien dijo que lo había tenido en su taller como oficial durante un año y medio, y que lo había vis-

⁵ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fol. 11r.

⁶ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fols. 1r-10r.

⁷ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fols. 1r-2v.

⁸ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fols. 2v-3r.

⁹ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fols. 5r-9r.

¹⁰ Acerca de los plateros murcianos del siglo XVIII, ver: SÁNCHEZ JARA, Diego. *Orfebrería murciana*. Madrid: Editora Nacional, 1950; CANDEL CRESPO, Francisco. *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*. Murcia, 1999.

¹¹ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fol. 21r.

to al menos otros dos años empleado en otros obradores de la ciudad, especialmente en el del platero, también setabense, Andrés Donate. Por último, y aunque no era testigo de ello, había oído que Fuentes ejerció tanto en la villa de Xàtiva como en Madrid, y que en todos los lugares demostró una adecuada habilidad para el desempeño del quehacer artístico.¹² Miguel Morote, platero de reconocido prestigio, precisó que le constaba que Jacinto había trabajado como oficial en Murcia durante cuatro años. Un año y medio tanto con Donate como con Martínez, lo que hacía un total de tres años, que se completaban con otro año que había estado en diferentes partes. Asimismo, le constaba que el referido había trabajado en su ciudad natal y en Madrid, y que era ducho en su oficio.¹³ Finalmente, Blas de Aguilar repitió lo mismo que los anteriores y verificaba que había estado cinco años como aprendiz en Xàtiva.¹⁴ A pesar de este aval de los plateros murcianos, el testimonio más contundente lo proporcionó Francisco Quinza, platero de Xàtiva,¹⁵ con quien Jacinto se había formado como aprendiz durante un periodo de cinco años, manifestando que durante ese tiempo había alcanzado las aptitudes necesarias para trabajar como maestro.¹⁶

Hasta este momento todo parecía que iba bien, sin embargo, como se desprende de la nueva solicitud de Jacinto Fuentes, los responsables del gremio no atendieron sus demandas, por lo que éste tuvo que enviar un nuevo escrito:

Jacinto Fuentes vezino de la Ciu^d de Sⁿ Phelipe; en la forma que mas aya Lugar = Digo que yo pedí se me Examinase del Arte de Plateros; a lo que semando Justificasse haver practicado dho Arte el tiempo que previene la Hordenanza, y Respecto de que e Estado trabajando Como Aprendiz y oficial por Espazio de Zinco años Con Fran^{co} quinza Maestro de Platero y Vezino de dha Ciu^d de Sⁿ Phelipe...¹⁷

La ausencia de una respuesta por parte de los fieles del arte llevó a intervenir al corregidor de la ciudad Diego de Velasco y Córdoba, quien valoró positivamente la documentación presentada por el aspirante, juzgando que cumplía con las orde-

nanzas de los plateros. Por esta razón notificaba a los fieles contrastes que lo admitiesen a examen y que si tuvieran motivos para no hacerlo que lo indicasen en el periodo máximo de tres días.¹⁸ Y así fue como, tras otorgar poder José Grao y Vicente Gálvez a Juan Serrano para que los defendiera y representara en la causa, los fieles expusieron los pretextos para impedir que se le examinase. El primero de ellos fue que no cumplía con lo dispuesto en las ordenanzas del buen gobierno del gremio, específicamente con el periodo de cinco años como aprendiz y dos como oficial, dado que para ejercer como aprendiz debió tener información acerca de su limpieza de sangre, exigida tanto en el caso del Reino de Valencia como en el de Murcia, lo cual no se había cumplido porque ésta fue presentada con fecha de 1730, y hasta 1734, data de solicitud de examen, no se alcanzaban ni tan siquiera los cinco años de aprendizaje, por lo que se ponía también en duda la veracidad de las palabras de Francisco Quinza. En lo que respecta al tiempo de oficial, los fieles estimaban que solo estaban probados unos veinte meses a lo sumo, por lo que tampoco satisfacía los dos años dispuestos en las ordenanzas. En última instancia, los maestros le requirieron un juramento claro y conciso en el que detallara el tiempo que estuvo como aprendiz y con qué artifices estuvo empleado en cada periodo, y si además era sabedor de que las ordenanzas valencianas no permitían que ningún mozo menor de doce años entrara de aprendiz, y que antes de entrar debía de presentar limpieza de sangre y el pago de la matrícula correspondiente, lo que servía para estar inscrito y por tanto legalizado, a la postre circunstancia transcendental que no se daba en el caso de Jacinto.¹⁹

...en atención a que por el espresado testimonio que llevo redarguido de falso no consta aunque fuese cierto haver sido algun tiempo aprendiz (...) combiene al dho de mis partes que dho Jacinto Fuentes Vajo de Juramento (...) Jure y declare clara y atentamente conforme a la Ley y Vajo supena que tiempo asido aprendiz y oficial de dho arte en que años lo asido y con que Maestros todo con claridad y distinción, y si sabe y le consta que según las ordenanzas

¹² A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fols. 11v-12r.

¹³ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fols. 12r-v.

¹⁴ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fol. 12v.

¹⁵ COTS MORATÓ, Francisco de Paula. *Los plateros valencianos en la Edad Moderna (siglos XVI-XIX) repertorio biográfico*. Valencia: Universidad de Valencia, 2004, p. 687.

¹⁶ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fols. 13r-v.

¹⁷ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fol. 15r.

¹⁸ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fol. 15v.

¹⁹ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fols. 18r-19r.

de la Ziu^d de Valencia que (...) ninguno puede entrar por aprendiz sin tener doze años de edad y hazer antes ynformazion de Limpiesa de Sangre, pagar cierta cantidad de peso y matricularse...²⁰

La respuesta de Jacinto Fuentes no se hizo esperar, y el veintidós de enero de 1735 envió la información solicitada para que una vez valorada se le procediera a examinar, o en eso confiaba él, inconsciente del error que iba a cometer. En su explicación precisó que estuvo de aprendiz desde 1723 hasta 1728 con Francisco Quinza en su localidad, y que de 1728 hasta la solicitud del examen, 1734, ejerció como oficial con varios maestros, primero con Donate y Martínez en Murcia, luego con Carlos Llombart en Madrid, y de vuelta nuevamente con los mismos artistas anteriores. De igual manera ignoraba que las ordenanzas valencianas exigieran esa serie de requisitos determinados.²¹ En relación con el pago de la matrícula, eventualidad de suma gravedad, se defendió indicando que su padre pagó al fiel de Valencia los diez pesos para matricularse, pero que éste los retuvo, motivo por el que no aparece matriculado.²²

Con posterioridad a esta respuesta, el Concejo incluyó en el auto los capítulos de las ordenanzas de 1717 que estaban relacionados con el caso. De este modo, José Royo, escribano del Rey y Mayor del Ayuntamiento, testificó que en el libro de ordenanzas del gobierno del arte de los plateros existían dos capítulos, el primero y el segundo, que por las indicaciones de los fieles eran necesarios ser observados en este asunto. Ambos capítulos eran un auténtico obstáculo a las aspiraciones de Jacinto Fuentes. El primero porque precisaba un periodo de tiempo, que vinculado con el segundo capítulo, él no había demostrado cumplir. Es decir, el hecho de haber presentado su expediente de limpieza de sangre con fecha de 1730, requisito previo para poder iniciarse en el proceso de aprendizaje como se indica en el segundo texto, imposibilitaba que en 1734 hubiera ejercido durante siete años. A tenor de estas contradicciones, Fuentes otorgó poderes al procurador José Vázquez para que lo defendiera.²³

Que qualquiera que pretenda poner tienda de platería en esta Ziudad a de haver practicado el Arte siete años los cinco de Aprendiz, y los dos de oficial en casa de Maestros aprovados y después ha deser examinado por los fieles....²⁴

Que no pueda exercer dho Arte por aprendiz ni oficial ni maestro ninguna persona que no sea Christiano Viejo (...) se prebiene que ningún Maestro reziba apreniz ni oficial sin veneplacito de todo el arte.²⁵

Para, de algún modo, dar cumplimiento con los siete años requeridos por las ordenanzas, Jacinto sumó un nuevo documento relacionado con su limpieza de sangre cuya fecha era de 1728, ganando así los dos años que le faltaban para alcanzar los siete indicados. En este nuevo texto, los se-tabenses Onofre Navarro, maestro de herrero, y Pedro Juan Canzor, maestro de carpintero, confirmaba la buena estirpe de los antepasados del protagonista.²⁶

A finales de enero, Vázquez en defensa de su representado, una vez vista y aportada la documentación por su cliente, instó a los fieles del arte de Murcia a que examinasen a Jacinto Fuentes por haber demostrado su ejercicio como oficial durante un tiempo superior al solicitado en las ordenanzas. Este requisito lo probó en razón del documento de limpieza de sangre que en 1728 presentó a Andrés Donate para poder ejercer en su tienda como oficial, y que el de 1730 solo se hizo para darle mayor formalidad. Por otro lado, la defensa consideraba que las acusaciones vertidas sobre Esbrí acerca de que no había estado cinco años como aprendiz eran despreciables, pues los testigos así lo atestiguaban. Por último, centró todos sus esfuerzos en el capítulo tercero de las ordenanzas, mediante el cual él intentó tener éxito en su propósito de examinarse. Este capítulo precisaba que si un oficial forastero –por ello hacía tanto hincapié en que había ejercido de oficial– quería poner tienda en la ciudad, solo tenía que presentar limpieza de sangre, por lo que consideraba ocioso el querer averiguar acerca de su aprendizaje. Cerraba la intervención el apoderado con una alusión un tanto desafiante, dado que si Jacinto quería ser examinado en Murcia, por qué se de-

²⁰ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fol. 19r.

²¹ Acerca de la organización y el desarrollo del gremio de platero de Valencia, ver: GARCÍA CANTÚS, Dolores. *El gremio de plateros de Valencia en los siglos XVIII y XIX*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1985.

²² A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fols. 19v-20v.

²³ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fol. 23r.

²⁴ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fol. 21r.

²⁵ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fol. 21v.

²⁶ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fols. 24r-25v.

bían de seguir las ordenanzas de Valencia.²⁷ En definitiva, lo que procuraba esta parte era centrar toda la atención en el tercer capítulo de las ordenanzas murcianas, el cual no decía nada de las fechas necesarias, solo de la limpieza de sangre y de haber sido oficial bajo el mandato de algún maestro, circunstancia que también demostraba con mucho ahínco. A su vez obviaba los requisitos de las valencianas, dado que la solicitud era por Murcia.

Que si hubiese algun oficial forastero y pretendiese poner tienda en esta Ciudad, a trabajar como tal oficial en casa del algun Maestro, no se le ha de permitir que la ejecute sin que primero Justifique ser christiano viejo (...) y después se ha de examinar...²⁸

A pesar de que a priori los argumentos de Fuentes parecían poderosos para no continuar con el litigio, sobre todo en lo que respecta a ese capítulo tercero de las ordenanzas murcianas, los fieles del gremio, quizás presionados, como se verá más adelante, no cesaron en su postura y volvieron a pronunciarse en contra de la nueva solicitud de examen. Juan Serrano, por parte de los fieles, volvió a dirigir las miradas hacia el título uno de la citada normativa, por el que cualquiera con intención de instalar tienda debía de cumplir con los requisitos de cinco años como aprendiz y dos como oficial, los cuales, sobre todo como aprendiz, no tenía Fuentes justificados, dado que los testigos ofrecidos por su parte no eran de crédito.²⁹ Además, contaban con un documento firmado por Francisco Antonio Ferriz, miembro de la Real Junta General de Comercio y Moneda con delegación en Valencia, quien dio fe y verdadero testimonio de dos aspectos vitales. El primero de ellos confirmaba que Jacinto Fuentes no aparecía en el libro de aprendices de Valencia junto a ningún maestro platero, ni tan siquiera con Francisco Quinza, con quien supuestamente había pasado cinco años. En segundo lugar, y mucho más importante, resultaba que Quinza se examinó en 1724, un año después de que supuestamente Esbrí entrara a trabajar en su taller, lo cual suponía una infracción dado que nadie podía admitir aprendiz

sin estar examinado y mucho menos tener tienda propia.³⁰ Este dato reducía, siempre que fuera verdad, a cuatro años el tiempo de aprendizaje de Jacinto, lo que se presentaba como un nuevo escollo para solicitar el examen.³¹ Además, los fieles, consideraron esta aportación suficiente como para que se dictase sentencia y se le obligara a correr con el pago de las costas.³²

Aunque el curso del proceso iba contra la voluntad de Fuentes, éste no se echó atrás y volvió a la carga recurriendo a nuevos argumentos que no hacían sino enredar más la situación, diluyéndola en el tiempo y volviéndola aún más complicada. Él era consciente de que su baza principal era recurrir e insistir en lo indicado en el tercer capítulo de las ordenanzas, lo que a su parecer le daba vía libre para examinarse, dado que como forasteros los dos primeros capítulos no le afectaban. Ante las denuncias de que las declaraciones aportadas por él eran extrajudiciales, Jacinto Fuentes indicó que no estaba estipulado cómo debían ser realizadas, de modo que tenían que ser consideradas óptimas. En relación con el dato ofrecido por la Junta de Comercio, solo pudo decir que él había empezado como aprendiz en torno a 1723, pero que no podía precisar un día y un mes. En definitiva, por todo ello, abogaba que se cumpliera con el dictamen del 14 de enero que veía razonables sus propósitos y le facultaba para examinarse.³³ Hasta aquí todo en líneas generales era una reiteración por su parte, sin embargo iba a abrir dos nuevas líneas de debate. La primera de ellas recriminaba que todo el conflicto estaba generado por su antiguo maestro Andrés Donate, quien no había aceptado que Jacinto Fuentes hubiera rechazado ejercer con él como oficial en su taller, y que por ello, como una clara venganza, estaba presionando para que no se le examinara. A esto añadió que a los maestros Andrés Donate, Nicolás Tarragón y Antonio Jiménez, todos ellos forasteros, solo se les solicitó la limpieza de sangre, y por tanto con ellos sí se aplicó el artículo tercero.³⁴

La extrema gravedad y las proporciones del conflicto conllevaron la realización de una junta del

²⁷ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fols. 26r-27v.

²⁸ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fol. 26r.

²⁹ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fols. 30r-31v.

³⁰ Sobre el examen para el acceso al arte de la platería en Valencia, ver: COTS MORATÓ, Francisco de Paula. *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882)*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004.

³¹ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fols. 32r-v.

³² A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fol. 33v.

³³ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fols. 38r-39r.

³⁴ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fols. 38r-v.

gremio el 17 de enero, en las que se dieron cita la mayoría de los plateros de la ciudad para debatir la postura de la congregación. En ella se respaldaron las actuaciones de los fieles, permitiéndoles financiar los gastos del proceso con el dinero del arca, dado que no estaba demostrado que hubiera estado cinco años de aprendiz.³⁵ Gracias a documentos posteriores se tiene constancia de que la junta fue problemática, en tanto que Nicolás Martínez salió en defensa de Esbrí, solicitando que a pesar de lo indicado por todo el mundo se le debía de examinar. Igualmente, aunque de forma más vehemente, intervino Pedro Martínez, que luego resultó ser el platero que daba cobijo a Jacinto Fuentes, quien se encaró con Alejandro Vígueras, a quien llegó a espetarle "...que siempre saltava como granizo en albarda, y que todavía avia de oler mal la dependencia..."³⁶ Sin embargo, y a pesar de la protesta de Nicolás Martínez, incluso con el abandono de la junta, y del grave incidente con el otro Martínez, ambos plateros, al parecer aconsejados, acabaron aceptando la resolución de la junta, a la que también dijeron no estar de acuerdo con que las costas se financiasen con dinero del caudal común.³⁷

Con el respaldo del gremio, Vicente Gálvez y José Grao, no se amilanaron ante la incansable postura de Fuentes, a quien recordaron el necesario cumplimiento del primer capítulo, dado que el tercero, del que se servía el aspirante, no derogaba ni entraba en contradicción con el primero. Volvieron a insistir en la obligación de cumplir con las ordenanzas y a recalcar que no estaba demostrado su periodo como aprendiz tanto por tiempo como por no estar matriculado. A este respecto incluyeron la documentación relativa a los procesos de examen de Agustín Martínez, de Murcia, y de Pascual Pacheco, natural de Orihuela que había pedido examinarse en Murcia, y por lo tanto en la misma situación que Jacinto Fuentes, aunque con toda la documentación en regla. Ante las graves acusaciones acerca de la influencia que sobre ellos estaba teniendo Donate, apuntaron que las insinuaciones vertidas eran falsas, dado que la ciudad cuenta con un amplio número de oficiales válidos que habrían podido cubrir las necesidades del dicho Donate. Finalmente, se volvió a pedir responsabilidades con el pago del proceso por faltar repetidamente a la verdad.³⁸

Después de unas semanas de reflexión, solicitadas por el apoderado de los fieles, éstos no se replantearon su posición sino que arremetieron con un mayor número de argumentos, en su mayoría procedentes de los maestros plateros de la propia ciudad natal de Jacinto Fuentes, lo que se presentaba como el golpe definitivo. Así, a finales de marzo, recibieron noticias acerca de Fuentes y su formación en los siguientes términos:

...y ahora nuevamente ha llegado a noticia de mis partes, y así lo puso en sus animas, el que dho Jacinto fuente, hijo de Vicente fuentes, dio principio a aprendiz de dho arte de platero como aprendiz en casa de Jacinto fozes en la Ciudad de Gandia de dho Reino, donde estuvo muy pocos días, y desde allí se paso a la de fran. Quinza en la de San Phelipe; y aviendole recombenido Ygnacio Juan (...) para que se matriculase en la de Valencia, porque sin estarlo no le podía permitir el que fuese tal aprenzi, ni reconocerle por tal, se ausento de la expresada de San Phelipe, y aunque después volvió a ella, lo mas del tiempo se estaba paseando sin asistir en Casa de Platero alguno; y aunque despues quiso continuar en casa de algunos maestros, haciendo la visita que haze el arte de dha Ciudad de Valencia, y dichole que Como pretendía aprender el arte sin estar matriculado por aprendiz en ellas, respondió que donde avia aprendido, como tal aprendiz, era en esta de Murcia, con cuio motivo le concedio la Visita dos meses de termino para que en ello lo pudiese justificar, lo que no hizo en manera alguno, y por ello, no se le ha tenido ni tienen en dha Ciudad de San Phelipe por tal aprendiz ni oficial del arte...³⁹

En vistas de todo ello, le dieron un tiempo para justificarlo con documentos, los cuáles nunca llegó a aportar. En conclusión, los fieles dijeron que ni en su ciudad natal se le tenía por aprendiz ni oficial de platero. Además solicitaron más interrogatorios con otros testigos tanto de Murcia como de la ciudad valenciana.

Con esta instrucción se procedió a interrogar a una serie de plateros murcianos, a los cuales se les sometía a cuatro preguntas. La primera acerca de si conocían el litigio y su desarrollo. La segunda sobre si sabían qué tiempo de oficio ha tenido Jacinto. La tercera, curiosamente, preguntaba sobre el conflicto vivido en la junta del mes de enero, y, finalmente, la cuarta era un trámite acerca de si decían la verdad y de si podían publicarse sus res-

³⁵ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fols. 40r-41v.

³⁶ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fol. 45v.

³⁷ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fols. 45v-46r.

³⁸ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fols. 42r-45r.

³⁹ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fols. 48r-v.

puestas.⁴⁰ Los elegidos fueron Nicolás Tarragón, Ignacio Casa, Alejandro y Alonso Viguera, Eugenio García Puerta, Francisco Martínez Cano, José Jiménez, Benito Franco, Juan Antonio Guerrero y Nicolás García Taybillá. A grandes rasgos, ninguno se salió de la ruta establecida por el gremio en la junta, dado que todos respondieron conocer el caso, haber visto a Jacinto Fuentes trabajar unos doce meses con Donate y otros ocho con Martínez, salvo pequeñas matizaciones. También narraron del mismo modo el incidente de la reunión y no temían a que sus respuestas se publicasen.⁴¹ Los interrogatorios fueron presentados ante Diego de Velasco y Córdoba, fiscal de justicia mayor, quien dio veinte días a la parte contraria para presentar alegaciones, a la vez que autorizaba nuevos interrogatorios a los plateros de Xàtiva, los cuales se llevaron a cabo en abril.⁴² A José Gosalbo le constaba que Jacinto Fuentes había iniciado su formación en Gandía, pasando después cuatro años con Quinza, salvo un periodo en el que se ausentó cuando Ignacio Juan le indicó que debía viajar a Valencia a matricularse. Después conocía que había sido oficial en el obrador de Francisco Sanmartín y en otros, todos de Xàtiva.⁴³ Uno de los interrogatorios más importantes fue el que se tuvo con Francisco Quinza, con quien Fuente decía haberse instruido cinco años. Éste respondió que ciertamente fueron cuatro, evidentemente no podía decir cinco, dado que si no incurría en una sanción por haberlo acogido antes de estar declarado maestro. Confirmó que el por entonces aprendiz marchó a Valencia para matricularse, y que él, al enterarse con el paso de los años de que no lo llegó a hacer, lo echó. Ratificó que tras un periodo en varios talleres de la villa, y después de no atender a las peticiones del gremio valenciano acerca de su formación, se marchó a Murcia. En fin, no le puso las cosas fáciles al pretendiente, lo que de algún modo intentó suavizar al final, alegando que el responsable de todo era el padre de Jacinto, Vicente Fuentes, quien no le había asistido.⁴⁴ Tanto Antonio como Jacinto Llaudens dije-

ron lo mismo, incluyendo el taller de Xàtiva de Constantino Fossar como otro donde el protagonista trabajó.⁴⁵

Los defensores de Fuentes intentaron contrarrestar todo lo que se cernía sobre él con nuevos testigos, a los cuales les formularon las siguientes preguntas. Primero el trámite de saber si estaban al tanto del litigio y su desarrollo, después si conocían cuánto tiempo estuvo el implicado en el taller de Quinza, así como en una tercera pregunta si sabían que hubiese sido oficial en otros negocios. En cuarto lugar se volvió a la carga con el trato desigual ofrecido tiempo antes a Donate, Tarragón y Jiménez, y se preguntaba a los testigos si corroboraban que a estos solo se les pidió cumplir con el tercer título de las ordenanzas. Para finalizar, y antes de preguntarles por la veracidad de sus respuestas, les pidieron que dieran su opinión acerca de si todo esto era propiciado por las presiones que Donate estaba ejerciendo sobre los fieles de Murcia.⁴⁶ El primero en intervenir fue Nicolás Martínez, platero cuñado de Pedro Martínez, con quien se hospedaba Jacinto Fuentes. Cinco años de aprendiz son los que había escuchado que el susodicho había estado, así como que de 1728 a 1734 trabajó como oficial con Donate y Martínez, viajando algún tiempo a Madrid. A la cuarta pregunta respondió que a dichos artistas forasteros solo se les exigió el cumplimiento del tercer artículo, limpieza de sangre y su tiempo de oficial. Finalmente, ante la cuestión de Donate, dijo que le constaba cómo éste iba mucho a casa de los fieles Vicente Gálvez y José Grao,⁴⁷ ¿quizás a presionarles? Agustín Pérez, maestro platero, además de ratificar lo dicho por Nicolás Martínez, aportó un nuevo dato, relativo a cómo Donate un día insistió mucho al artífice Blas de Aguilar para que éste actuara contra Esbrí.⁴⁸ Otra serie de personajes también intervinieron, como un tal Pablo de Xàtiva, vecino y amigo de Jacinto que avalaba las fechas dadas por su amigo.⁴⁹ Juan Bautista, torcedor de seda de origen setabense pero resi-

⁴⁰ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fols. 54r-v.

⁴¹ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fols. 55r-71r.

⁴² A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fols. 78r-79v.

⁴³ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fols. 80r-81r.

⁴⁴ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fols. 81r-83r.

⁴⁵ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fols. 83r-85r.

⁴⁶ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fols. 86r-v.

⁴⁷ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fols. 87r-89r.

⁴⁸ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fols. 89v-92r.

⁴⁹ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fols. 92v-93v.

dente en Murcia indicó lo mismo, al igual que Pedro Aledo y Salvador y Antonio Ramos, vecinos también de Murcia.⁵⁰

Después de unos meses, en noviembre del mismo año de 1735, los fieles volvieron a arremeter contra la falta de verdad con que había obrado Fuentes, en tanto que era imposible que ejerciera como aprendiz con Quinza si éste no era maestro hasta el 1724, como él mismo había precisado. Asimismo, restaban importancia a las opiniones de Nicolás y Pedro Martínez, pues se conocía que ambos eran sus íntimos amigos. Y con respecto a Donate, indicaron que no era cierto que éste ejerciera ningún tipo de presión, ya que ellos cumplían con las obligaciones que estaban escritas en las ordenanzas.⁵¹

Con todos estos datos, informes y testimonios, y tras la ausencia de respuesta por parte del aspirante, Juan Francisco de Luján y Arce, Corregidor de Justicia Mayor de Murcia, sentenció que Jacinto Fuentes Esbrí no había probado los requisitos necesarios para procedérsele a realizar el examen afín de adquirir la maestría de platero, mientras que los fieles del gremio de plateros de Murcia sí habían justificado sus alegatos en el incumplimiento de los requisitos de las ordenanzas. Por tanto, no había de ser examinado y además debía de correr con el pago de las costas de la causa.⁵² La sentencia fue apelada a mediados de diciembre, basando la reclamación en el agravio que había recibido Fuentes, de modo que solicitaban su subida a la Real Chancillería de Granada,⁵³ apelación que según los fieles era excesiva e inadecuada, dado que el asunto correspondía ser tratado en todo caso por la Real Junta de Comercio y Moneda, la misma que ya había intervenido en favor del gremio.⁵⁴ Durante las siguientes semanas no se volvió a saber nada de la parte de Fuentes, que no respondía a las notificaciones que le interpelaban a mejorar su apelación, de modo que a co-

mienzos de 1736, el Corregido dio la sentencia definitiva al pago de las costas, que fueron estipuladas en doscientos noventa y nueve reales.⁵⁵

Ahora sí que parecía que todo había finalizado, pero nada más lejos de la realidad, ya que Jacinto Fuentes desapareció de la ciudad, y no se le conocía el paradero, por lo que se solicitó el embargo de sus bienes para cubrir el pago al que había sido sentenciado.⁵⁶ En junio fue finalmente localizado y apresado, ingresando en la Cárcel Real de la ciudad.⁵⁷ Tras ser puesto bajo control del Alcaide, Fuentes hizo una declaración en la cual se lamentaba por estar preso, sin familia ni amigos que le ayudaran en la ciudad, y hacía un resumen de todo lo sucedido, hasta que se marchó de la ciudad sin saber que había sido condenado, y que al tener constancia volvió para cumplir sus obligaciones, pero que no tenía medios para enfrentarlas. Por ello, ofreció su trabajo para pagarlas, implorando a la vez su libertad por ser desproporcionado su encierro solo por no haber pagado. En última instancia, pedía que valorasen los bienes que aún le quedaban para que comprobasen si les servían para cubrir el pago, y así se le liberase.⁵⁸ El 28 de julio se dictó su libertad, y tras la decisión del gremio, Esbrí entró como oficial a servicio de Nicolás Martínez, quien debía retenerle todos los meses el sueldo hasta que satisficiera la cantidad estipulada por el proceso.⁵⁹

Tuvo que enderezar su rumbo el platero valenciano, puesto que en 1737 contrajo matrimonio con María Teresa, hija de Antonio Mariscotti, uno de los maestros más reconocidos del momento, con quien tuvo cinco hijos. En 1757, en el Catastro del Marqués de Ensenada, aparecía como maestro platero, casado y con cuarenta y cinco años, con tres hijos menores de dieciocho años y dos aprendices.⁶⁰ La muerte le llegó en 1762, enterrándose en la parroquia de los plateros, San Bartolomé.⁶¹

⁵⁰ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fols. 93v-102v.

⁵¹ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fols. 103r-105r.

⁵² A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fol. 109r.

⁵³ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fol. 110r.

⁵⁴ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fols. 111r-v.

⁵⁵ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fol. 116v.

⁵⁶ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fols. 118r-v.

⁵⁷ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fol. 120r.

⁵⁸ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fols. 121r-122r.

⁵⁹ A.M.M. Leg. 4056, Doc. 79, fols. 123r-124v.

⁶⁰ CANDEL CRESPO, Francisco. "Los plateros de Murcia en el Catastro del Marqués de la Ensenada (1756)". *Imafronte*, 1992-1993, n° 8-9, pp. 86-87.

⁶¹ A.P.S.B. Libro de defunciones, n° 10, fol. 22v.

El caso de Jacinto Fuentes no fue el único conflicto relacionado con el acceso a la maestría en la ciudad de Murcia. Poco después, Vicente Rovira, pidió que fuese confirmado maestro, presentando para ello testimonios otorgados por un escribano valenciano. En ellos se especificaba que había obtenido el título, en Valencia, en 1734, pasando posteriormente por Orihuela, su ciudad natal, donde fue fiel contraste. En Murcia, sus aspiraciones se vieron truncadas por la actuación de Antonio Jiménez y Nicolás Martínez, este último ahora en una situación inversa, con una postura muy distinta a la que había tenido con Fuentes. Ellos argumentaban que mientras no se aprobasen las nuevas ordenanzas no se debía de examinar a ninguna persona. Una opinión que fue contradicha por el regidor Manresa, quien dio conforme a lo establecido en las ordenanzas de 1717, concretamente en la tercera, los permisos para ser examinado. Una vez presentada la limpieza de sangre, se le aceptó el trámite, aunque su examen se retrasó hasta 1748, y a partir de entonces ejerció en la ciudad.⁶² En definitiva, el caso de Rovira puso de manifiesto la reticencia que había acerca de los plateros llegados de otras tierras, algo habitual en todas las ciudades, como también ocurrió con el murciano Antonio Morote, que le hicieron examinarse de nuevo los miembros del arte de la platería de Valencia.

Bibliografía:

- AGÜERA ROS, José Carlos. *Platería y Plateros seiscientos en Murcia*. Murcia: Universidad de Murcia, 2005.
- BELDA NAVARRO, Cristóbal. "Las ordenanzas de plateros del Reino de Murcia". *Boletín de Arte*, 1995, nº 16, pp. 7-22.
- CANDEL CRESPO, Francisco. "Los plateros de Murcia en el Catastro del Marqués de la Ensenada (1756)". *Imafrontera*, 1992-1993, nº 8-9, pp. 86-87.
- CANDEL CRESPO, Francisco. *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*. Murcia, 1999.
- COTS MORATÓ, Francisco de Paula. *Los plateros valencianos en la Edad Moderna (siglos XVI-XIX) repertorio biográfico*. Valencia: Universidad de Valencia, 2004.
- COTS MORATÓ, Francisco de Paula. *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882)*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004.
- GARCÍA ABELLÁN, Juan. *Organización de los gremios en la Murcia del siglo XVIII y recopilación de ordenanzas*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1976.
- GARCÍA CANTÚS, Dolores. *El gremio de plateros de Valencia en los siglos XVIII y XIX*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1985.
- PEÑA VELASCO, Concepción. "El platero Bernabé Vallejos, sus relaciones familiares con Francisco Salzillo y algunas incidencias del gremio a comienzos del siglo XVIII". En RIVAS CARMONA, Jesús (coord.). *Estudios de Platería: San Eloy 2001*. Murcia: Universidad de Murcia, 2001, pp. 183-198.
- SÁNCHEZ JARA, Diego. *Orfebrería murciana*. Madrid: Editora Nacional, 1950.

⁶² PEÑA VELASCO, Concepción. "El platero Bernabé Vallejos, sus relaciones familiares con Francisco Salzillo y algunas incidencias del gremio a comienzos del siglo XVIII". En RIVAS CARMONA, Jesús (coord.). *Estudios de Platería: San Eloy 2001*. Murcia: Universidad de Murcia, 2001, p. 189. A.M.M. Actas Capitulares 1737, fol. 223r y 1738, fols. 18v-19r.

R ECUPERANDO DEL OLVIDO A ARTISTAS VALENCIANOS: EL CASO DEL PINTOR ANTONIO VIVÓ NOGUERA (1772- ca. 1834)

MARÍA JOSÉ LÓPEZ TERRADA

Universitat de València
M.Jose.Lopez@uv.es

Resumen: Existen un buen número de diseñadores y pintores que estudiaron en la Sala y Escuela de Flores de la Academia de San Carlos de Valencia de los que apenas se tiene algunos datos documentales y cuya producción se desconoce casi por completo. Entre ellos se encuentra el artista Antonio Vivó Noguera (Valencia, 1772 – ca. 1834). En el presente artículo se analizan y dan a conocer varias obras inéditas del autor que demuestran que no solo fue un excelente pintor de flores, sino que también cultivó otros géneros pictóricos. Se dan asimismo a conocer obras del artista relacionadas, tanto con su proceso académico de formación y su participación en los Concursos Generales, como su labor artística posterior, lo que amplía la visión limitadísima y parcial que se ha tenido de este autor hasta el momento.

Palabras clave: Antonio Vivó / Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia / siglos XVIII y XIX / Pintura de Flores / Pintura religiosa / Obras inéditas / Mercado artístico.

Abstract: Many of the designers and painters who studied at the Sala y Escuela de Flores (School of Floral Painting) at the Academy of San Carlos in Valencia are almost completely unknown. Among these is Antonio Vivó Noguera (Valencia, 1772 – ca. 1834). This article brings to light a number of his previously unknown drawings and paintings; an analysis of these works demonstrates that Vivó Noguera was not only an excellent painter of floral still life, but also cultivated other genres. This article also examines the works of artists of the same circle, including their academic training and successes in painting competitions, as well as their subsequent artistic production. This article deepens our heretofore limited understanding of Vivó Noguera and his world.

Key words: Antonio Vivó / San Carlos Academy of Fine Arts (Valencia) / Eighteenth and Nineteenth Centuries / Floral still-life painting / Religious painting / Unknown Works / Art market.

El objetivo del presente artículo es contribuir al conocimiento de la producción de uno de los múltiples artistas valencianos que desarrollaron su actividad entre los años finales del siglo XVIII y principios del XIX. Hasta el momento, la historiografía tradicional solo había considerado a Antonio Vivó como uno de los múltiples artistas pertenecientes a la Escuela valenciana de Flores. En esta ocasión, no solo se analizan sus dibujos y un óleo de flores integrándolos en su trayectoria académica, sino que también se recogen o dan a conocer otras obras de Vivó pertenecientes tanto a su proceso de formación y a su participación en los Concursos Generales, como a su producción posterior. Con ello se pone de manifiesto que sus aspiraciones no

se limitaron únicamente a convertirse en pintor de flores –género por el que se le recordaría–, sino que fueron mucho más amplias.

Durante el último tercio del siglo XVIII hasta principios del siglo XIX, Valencia se convirtió en un importante centro de formación de diseñadores textiles y pintores de flores cuyo origen está directamente relacionado con la proyección económica que, desde comienzos de la centuria, había experimentado la industria valenciana de la seda. La llegada de los Borbones a España había supuesto un cambio en los gustos de la Corte y la imposición progresiva de la moda francesa e italiana. Este hecho, unido a la precaria situación en que se encontraba la industria textil española desde los

* Fecha de recepción: 15 de abril de 2017 / Fecha de aceptación: 20 de junio de 2017.

años finales del siglo XVII, motivó que para cubrir las necesidades del nuevo ambiente cortesano se recurriera a la importación de tejidos extranjeros procedentes principalmente de Lyon. La necesidad de formar diseñadores textiles capaces de crear modelos originales para los tejidos y fomentar la independencia de Valencia respecto a las sederías lionesas determinó la creación por parte de Carlos III de la Sala de "Flores, Ornatos y otros diseños adecuados para los Tejidos" en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en 1778. El establecimiento definitivo de la "Escuela de Flores y Ornatos aplicados a los tejidos" se produjo seis años más tarde, a partir de la Real Orden de 1784. En ella, el monarca equiparó oficialmente estos estudios en rango, dotación y dignidad a las restantes enseñanzas académicas y se nombró como Director al "Maestro de Flores" Benito Espinós (1748-1818), que sería el responsable de los mismos hasta su jubilación en 1815. A este período corresponde la época de mayor prestigio de la Escuela. Su actividad se prolongó hasta 1855, año en que la materia fue sustituida por los estudios de dibujo lineal y adornos.¹

El modelo educativo desarrollado desde su creación, que respondía en origen a un proyecto típico de la Ilustración, solo logró convertirse parcialmente en un estímulo para la industria textil y otras manufacturas valencianas.² Sin embargo, formó a un numeroso y excelente grupo de pintores de flores que, con el tiempo, se convirtieron en los artistas más personales e innovadores del género en España. En 1997, Pérez Sánchez ya señalaba que:

Puede hablarse, sin duda, de una escuela local de pintores especialistas que constituye un capítulo significativo en la historia del género, aunque la dispersión de sus obras en colecciones particulares de difícil acceso, la escasez de estimación que ha mostrado hacia ellos el "gusto moderno", y lo limitado de su presencia en las obras de carácter general,

consecuencia de los escasos ejemplos que podían verse en los museos públicos, han hecho de ellos verdaderos desconocidos que solo en estos últimos tiempos empiezan a descubrirse. [...] Solo el resurgir del interés por este tipo de pintura y la inteligente gestión de marchantes y anticuarios, podrán poner en circulación obras seguras, firmadas y datadas de estos artistas nada desdeñables, que muestran en su obra, decorativa y superficial si se quiere, pero evidentemente hábil y segura en su técnica y sorprendentemente, bien próxima a cuanto se hacía en los mismos años en Francia, Holanda y Austria, países en los que la pintura de flores de raíz dieciochesca mantuvo, como en Valencia, su vigencia y estimación hasta muy entrado el siglo XIX.³

El contacto con coleccionistas particulares y la aparición en el mercado artístico de composiciones autógrafas de estos artistas está contribuyendo efectivamente a ampliar poco a poco el conocimiento todavía insuficiente de la producción de la Escuela valenciana de Flores.⁴ Es el caso del lienzo de flores de Antonio Vivó Noguera que ahora se analiza, una obra de calidad y en estado óptimo de conservación y de la *Sagrada Familia*. No obstante, como se ha adelantado, el objetivo del presente artículo es más amplio, pues también se consideran otras obras de Vivó pertenecientes a su proceso académico de formación, a su participación en los Concursos Generales y a su producción posterior. Lamentablemente, la mayor parte de estos trabajos, mencionados en testimonios o documentos de la época no se han conservado.

La primera mención a Antonio Vivó como "pintor de flores y adornos" figuró en la obra de Vicente Boix *Noticias de los artistas valencianos del siglo XIX*, de 1877. En ella se indicaba que el artista, nacido en Valencia en 1772, participó en los concursos de la Academia de San Carlos durante los años 1789, 1792 y 1798, consiguiendo en los dos últimos "las medallas de segunda y primera clase por la pintura de flores y adornos" para tejidos. Añadía asimismo que en el actual Museo valenciano

¹ ALDANA, Salvador, 1970; LÓPEZ TERRADA, María José, 1998 y 2001, donde se recoge la bibliografía anterior. Entre las últimas aportaciones puede citarse la obra de SÁNCHEZ, Andrés, 2008, aunque su estudio solo llega hasta 1818.

² A pesar de la productiva relación de algunos diseños académicos con la industria sedera durante el siglo XVIII, una de las razones principales de "este estímulo parcial" fue que los académicos de San Carlos nunca llegaron a entender el alcance de la intención con la que Carlos III creó estos estudios, que podría haber convertido los talleres tradicionales en una industria moderna con profesionales especializados. Por otra parte, parece oportuno señalar que los numerosos artistas formados en esta Sala también contribuyeron a renovar los motivos de la azulejería seriada valenciana de las últimas décadas del siglo XVIII. Véase: PÉREZ GUILLÉN, Inocencio Vicente, 1996, pp. 181-182 y FELIU, Joan, 1998, que también menciona como fuente de inspiración los dibujos de Antonio Vivó en las pp. 178, 180 y 355.

³ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, 1997, pp. 36-37.

⁴ Véanse, por ejemplo, las aportaciones del mencionado estudio de SÁNCHEZ, Andrés, 2008; los artículos de LÓPEZ TERRADA, María José, 2000, sobre Francisco Michans (1777 – post 1837) o los de la misma autora de 2013 y 2016, sobre la pintura de flores de Miguel Parra (1780-1846).

de Bellas Artes se conservaban “dos floreros suyos”,⁵ hoy desaparecidos. Esta misma información fue fielmente recogida por Ossorio y Bernard en su *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX* (ed. 1883); por el Barón de Alcahalí, autor del *Diccionario biográfico de artistas valencianos* (1897), así como por el Conde de la Viñaza en sus *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres Profesores de Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez* (1889-1894).⁶ Estos escasos datos pasaron sin modificación al estudio y catálogo ilustrado de la gran exposición organizada por Cavestany en 1935 dedicada a la pintura de flores y bodegones españoles de los siglos XVII al XIX.⁷ Hubo que esperar al trabajo que Aldana realizó en 1970 sobre los pintores valencianos de flores a partir de las fuentes documentales de la Academia de San Carlos para que estas pocas referencias fueran ampliadas. Las noticias que proporciona, junto a otros datos que aparecen un tanto dispersos en su estudio,⁸ la recopilación de nuevas noticias y la revisión realizada de los dibujos que actualmente se conservan en el Museo de Bellas Artes de Valencia han permitido ir concretando las distintas etapas de la formación académica de Antonio Vivó.

El artista, cuyo nombre completo es Graciano Antonio Vivó Noguera, ingresó a los diez años, en decir, en 1782, en la Sala de Principios de la Academia de San Carlos.⁹ Como es sabido, el aprendizaje del dibujo llamado “de formación” comprendía tres niveles: la Sala de Principios; la del Yeso o del “modelo blanco” y, finalmente, la del Natural,

que el joven alumno debía ir superando de forma progresiva. Este sistema pone de manifiesto la importancia que, desde el Renacimiento, siempre se concedieron al dibujo y al estudio de la anatomía humana. Una vez que concluía toda esta fase de aprendizaje, podía pasar a una etapa más avanzada en la que debía enfrentarse con el llamado “dibujo histórico”, es decir, aquél donde tenía que desarrollar todos los recursos aprendidos: volúmenes, composición, perspectiva, etcétera.¹⁰

Los discípulos de la Academia comenzaban pues su aprendizaje con los llamados Estudios de Principios, que comprendían los “Estudios de perfiles”. Eran llamados de esta forma porque un trazo continuo servía para siluetear el contorno y la copia de partes aisladas del cuerpo humano, como manos, orejas, pies o cabezas. Durante esta etapa, utilizaban como modelos dibujos o estampas realizados por artistas ya consagrados destinados a este fin. El primer dibujo, desde el punto de vista cronológico, de Antonio Vivó que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia y que ahora se da a conocer, corresponde a esta fase de formación. Se trata de un *Estudio de pie con sandalia* realizado con lápiz negro sobre papel blanco de 395 x 300 mm. (fig. 1). Representa un pie izquierdo que descansa en la punta, dejando el talón al aire. Es muy probable que Vivó utilizara como modelo uno de los dibujos realizados por Luis Antonio Planes precisamente para la formación de los alumnos de la Sala de Principios.¹¹ Sabemos que, en esta Sala fue premiado en 1785 y 1787.¹²

⁵ BOIX, Vicente, 1877, p. 62.

⁶ OSSORIO Y BERNARD, Manuel (ed.), 1883-1884, p. 702; ALCAHALÍ, Barón de, 1897, p. 330 y VIÑAZA, Conde de la, 1889-1898, vol. IV, p. 58.

⁷ CAVESTANY, Julio, 1936-1940, p. 99.

⁸ ALDANA, Salvador, 1970, p. 209. Las referencias a Vivó que aparecen a lo largo de este estudio, fueron revisadas y recogidas en los trabajos de LÓPEZ TERRADA, María José, 1998, vol. II, pp. 553-557; 2001, pp. 265-266 y ALBA, Ester, 2004, vol. III, pp. 2153-2154.

⁹ Aunque firma como “Antonio Vivó”, en uno de los dibujos que se conservan en el Museo de Bellas valenciano a los que aludiré más adelante (Nº de Inv. 10072), figura al dorso, en tinta: “Graciano Antonio Vivó en 3 de mayo de 90”. La información sobre sus padres la proporcionó ALDANA, Salvador, 1970, p. 209, precisando que era “hijo de Vicente y Catalina Noguera”.

¹⁰ Para la importancia del dibujo en la formación del artista puede verse VEGA, Jesusa, 1989, pp. 1-29 y para el caso concreto de esta enseñanza en la Academia de Bellas Artes valenciana, ESPINÓS, Adela, 1984, vol. I, pp. 26-29.

¹¹ Nº Inv. 11667. El *Estudio de pie con sandalia* procede, como el resto de dibujos del artista que se conocen, de los fondos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Está firmado por la parte trasera a tinta. Por otra parte, como indicó ESPINÓS, Adela, 1984, vol. I, pp. 49-50, el Museo valenciano conserva una serie de treinta y tres dibujos de Luis Antonio Planes de diferentes fragmentos anatómicos (labios, narices, ojos, manos y pies), que tenían como finalidad servir de modelo en la Sala de Principios. El que posiblemente copiara Vivó de Planes se reproduce con el nº 397 en el catálogo de esta autora.

¹² La noticia de estos premios fue dada a conocer por ALDANA, Salvador, 1970, p. 209, que además señaló que en 1786 había opositado sin éxito a la 3ª clase de Pintura en el Concurso General celebrado aquel año. Este último dato, que hemos asumido todos los que hemos estudiado a Vivó, es un error, como he podido comprobar al consultar la *Continuación de las Actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos y relación de los premios que distribuyó en 9 de octubre de 1786* publicada en 1787. Los únicos opositores al premio fueron José Esteve, Luis Planes, Rafael Esteve, Jaime Baset, Pedro Vicente Rodríguez y Vicente González, que resultó ganador.



Fig. 1. Antonio Vivó, *Estudio de pie con sandalia*. Museo de Bellas Artes de Valencia.



Fig. 2. Antonio Vivó, *El Premio*. Museo de Bellas Artes de Valencia.

Lo que no puede asegurarse es que el dibujo que se reproduce sea el que le valió alguno de los mencionados reconocimientos, pues no hay indicaciones en él que lo corroboren.

La formación de Vivó continuó en la Sala de yeso o del "modelo blanco". En esta etapa de formación, el alumno debía aprender a representar el modelo tridimensional, reflejando, básicamente, los efectos de luces y sombras. Se copiaban aquí primero fragmentos anatómicos para pasar luego a dibujar partes y esculturas completas realizadas en yeso –de ahí su denominación de "modelo blanco"–, que habían sido ejecutadas obteniendo el vaciado de esculturas clásicas.¹³ A esta etapa corresponde el segundo dibujo que se da a conocer. Lleva como título *El Premio* y también se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia (fig. 2). Se

trata de una obra realizada con lápiz y carbón sobre papel verjurado de 546 x 481 mm.¹⁴ Creemos que el modelo utilizado fue la copia del vaciado en yeso de la obra realizada por el escultor francés Roberto Michel (1720-1786) en 1759.¹⁵ Esta figura fue regalada por el autor a Manuel Monfort (1763-1806), destacado miembro de las Academias de San Fernando y San Carlos y encargado entonces de los pensionados en Madrid, para que la enviase a la institución valenciana.¹⁶ La obra representa a un joven desnudo y alado que alza su mano derecha mientras reclina su cuerpo, apoyándose y abrazando con la diestra al torso del Belvedere. Debajo, entre un paño y una rama de laurel, se dispone el emblema de la Academia de San Fernando realizado por Tomás Francisco Prieto, Director de grabado de la institución. Aunque está

¹³ Como precisa ESPINÓS, Adela, 1984, vol. I, pp. 26-27, según el *Inventario de Yesos* de la Academia de San Carlos (1773-1821), la colección de la Institución comprendía un total de 206 piezas que eran empleadas indistintamente según los criterios fijados por el encargado de dirigir la Sala. La mayor parte de estos modelos habían sido regalados por los propios académicos o por otras Academias, especialmente la de San Fernando.

¹⁴ Nº Inv.: 10401. Está firmado en la parte inferior: "Antº Vivó".

¹⁵ Roberto Michel llegó a ocupar el cargo de Teniente Director de Escultura de la Academia de San Fernando desde 1763 y el de Director General en 1785, consiguiendo además el puesto de Escultor de Cámara de Fernando VI y Carlos III.

¹⁶ En el citado *Inventario de Yesos* de la Academia de San Carlos (1773-1821) que reproduce ESPINÓS, Adela, 1984, vol. III, pp. 331-339, se menciona el modelo con el nº 15: "Un baciado (sic) de la Figura del Premio con sus alas recostado sobre un torso, obra hecha para presentar a la Academia de S^o Fernando, y manifestar su mérito D^o Roberto Michel, el que regaló este baciado (sic) a D^o Manuel Monfort, y este remitió a esta academia". Al margen indica que no existía en 1815.

mucho más esbozado que el resto, en él vemos tres coronas entrelazadas sostenidas por una mano que sale de la parte superior. Bajo ella, sobre un plinto, aparecen entrecruzados los tres útiles que representan a la Arquitectura (compás), la Pintura (pincel) y la Escultura (cincel).¹⁷ Así mismo, podemos aportar que Antonio Vivó también recibió en esta Sala una gratificación. Concretamente, obtuvo por todos los votos, el premio mensual del “modelo blanco” en 1787.¹⁸ Finalmente, pasó a la Sala del Natural, la última etapa del sistema pedagógico del dibujo de formación en la que se realizaba el estudio ante el modelo vivo. Constituía una práctica imprescindible para que un principiante se familiarizara con la anatomía humana. Desgraciadamente no se ha conservado ninguna *Academia* de Vivó de esta etapa. No obstante, podemos proporcionar una nueva noticia: la recepción del premio mensual de “modelo vivo” el 5 de noviembre de 1790.¹⁹

Dos años antes, en 1788, siendo alumno de la Sala del Natural, pidió el ingreso a la Sala de Flores. Parece oportuno señalar que en la Real Orden de 1778 que establecía la organización y finalidad de los nuevos estudios de Flores y Ornatos, ya se indicaba claramente que no se admitiría en dicha Sala a ningún discípulo que no supiera ya diseñar las partes del cuerpo humano.²⁰ El paso a la Sala, dirigida por Benito Espinós, se hizo efectivo el 12 de octubre de 1778. Vivó fue, por tanto, compañero de generación de artistas como Pascual Soto Xi-

meno (1772 – post. 1840),²¹ Joaquín Bernardo Rubert (1772 – post. 1816),²² el catalán Salvador Molet (Barcelona, 1773-1836),²³ Francisco Michans (1777 – post. 1837)²⁴ o José Rosell (1778 – post. 1837).²⁵

La Real Orden de 1784 también reguló varios aspectos que merecen ser destacados. En primer lugar, delimitó claramente cuál era la misión y organización de la Escuela, estableciendo que: “Todos los días, a excepción de los festivos, ha de haber dos horas de estudio por la mañana desde el 1º de Abril hasta el último día de Julio, donde los discípulos estudien, dibujando unos de lápiz, y otros de colorido al pastel, aguadas o al óleo, las flores del natural que produce el tiempo en estos cuatro meses”, siendo “de cuenta de la Academia costear y tener prontas las flores que pidiese el mismo Director en dichos cuatro meses”.²⁶ En 1788, el turno de trabajo se alteró, estableciéndose el inicio de las clases en marzo y finalizándolas en julio. Este cambio se justificó por la variedad de flores que crecían durante estos meses, particularmente las de los árboles frutales, que se consideraron muy adecuadas para la finalidad de estos estudios. Durante la temporada del invierno se debían copiar “originales dibujados y coloridos”, siendo cargo y obligación del Director “ordenar y hacer por sí un estudio de flores, sacadas del natural, y ayudadas de los realces del buen gusto y de los adornos; para los cuales la Academia le facilitará las lochas (*sic*) de Rafael, y otros ejemplares de los

¹⁷ El tema del dibujo es el mismo que el realizado por Eliseo Camarón Meliá que, al dorso indica: “Se premió esta figura en 1 de Junio de 95; sin embargo de estar borrada la parte posterior de ella, juzgando haber sido maliciosamente hecho por un opositor”. Entre los dibujos anónimos del Museo también se conserva otro del mismo asunto, pero realizado desde un punto de vista diferente. Corresponden respectivamente a los números 214 y 1068 del catálogo de ESPINÓS, Adela, 1984.

¹⁸ ALDANA, Salvador, 1970, p. 81.

¹⁹ “Noticias particulares de Valencia. Nobles Artes”. *Diario de Valencia*, 6 de diciembre de 1790, pp. 267-268: “La Real Academia de San Carlos, en la Junta Ordinaria que celebró el 5 del corriente adjudicó a sus Discípulos los premios mensuales, perteneciente al mes de Noviembre, en la forma que sigue: El de modelo vivo à Antonio Vivó [...]”. Documento proporcionado por Ester Alba.

²⁰ 1784, enero 30. Valencia. Real Orden por la cual se establece en la Real Academia de San Carlos una Escuela para el estudio del dibujo de Flores y Ornatos. Archivo de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, *Colección de Reales Órdenes (1770-1828)*. En ALDANA, Salvador, 1970, doc. 4, pp. 267-27, aunque previamente había sido dado a conocer por CAVESTANY, Julio, 1936-1940, doc. VI, p. 140.

²¹ Sobre Pascual Soto, ver LÓPEZ TERRADA, María José, 1998, vol. II, pp. 532-541; 2001, pp. 258-259. ALBA, Ester, 2004, vol. III, pp. 2085-2089.

²² Sobre Joaquín Bernardo Rubert, ver LÓPEZ TERRADA, María José, 1998, vol. II, pp. 522-526; 2001, pp. 255-256. ALBA, Ester, vol. III, pp. 2070-2073.

²³ Sobre Salvador Molet, ver LÓPEZ TERRADA, María José, 1998, vol. II, pp. 430-438; 2001, pp. 236-237. SÁNCHEZ, Andrés, 2008, pp. 323, 349, 362-370, 568-576, 663-665.

²⁴ Sobre Francisco Michans, ver LÓPEZ TERRADA, María José, 1998, vol. II, pp. 422-429; 2000, pp. 39-44; 2001, pp. 234-235. ALBA, Ester, 2004, vol. III, pp. 1516-1529.

²⁵ Sobre José Rosell, ver LÓPEZ TERRADA, María José, 1998, vol. II, pp. 518-522; 2001, pp. 254-255. ALBA, Ester, 2004, vol. III, pp. 2060-2064.

²⁶ Real Orden, 1784 (ver nota 20).

preciosos restos de la Antigüedad que deberán servirle exclusivamente de norma, a fin de ir formando el gusto de los discípulos".²⁷ Entre estas últimas obras se encontraban el tomo primero de *La Pitture antiche d'Ercolano e contorni: incise con qualche spriegazione* (Nápoli, 1757) de Ottavio Antonio Baiardi, que el propio Carlos III regaló a la Academia y que posteriormente serían completados con otros volúmenes. La institución, por su parte, adquirió en 1791 varias obras que servirían para el diseño ornamental, en especial para los jarrones de las composiciones florales, como la *Suite de vases, dessinés par Petitot et gravés par Rossi* (1764) y *Raccolta de vasi diversi formati da illustri artefici e di varie targhe soprapposte alle fabbriche*, grabadas por Filippo de Rossi (Roma, 1713).²⁸ La Real Orden también reguló la concesión de premios y ayudas económicas en los siguientes términos:

Queriendo S. M. que esta facultad sea tratada con el mismo honor y decoro que todas las demás de la Academia, deberá ésta en los Concursos Generales de premios dar tres en todo iguales a los de la Pintura. [...] Estos premios serán votados por los mismos vocales que los de la clase de Pintura, y distribuidos de la misma forma. Con el fin de exercitar la aplicación de los discípulos de este Estudio dispondrá la Academia se den tres ayudas de costas al concluir la temporada de primavera, y otras tres al concluir la del invierno, de cantidad igual a las que da la Academia en el Natural, Yeso y Principios. [...] A los mismos discípulos a quienes todos los años se adjudiquen las tres ayudas de costa de la temporada de primavera, y las otras tres de la del invierno, se les asistirá con la pensión siguiente diaria: a los primeros de tres reales; a los segundos de dos; y los terceros de uno; sirviéndoles aquel ejercicio de oposición para obtener estas plazas, con la advertencia de que los que las ocupen no hayan de poder retener las pensiones respectivas más tiempo que el de un año, bien que los que gocen las segundas podrán pasar a las primeras, y progresivamente los de las terceras a las de otras si por su mérito y aplicación lo merecieran; pero jamás deberá verificarse que posea ninguna de estas pensiones más de un año un mismo sujeto. Por este medio circulará de unos a otros; y el deseo de obtenerla, y el de ascender los que ya tienen una inferior a otra mayor, como también el continuo ejercicio de las oposiciones, estimulará y tendrá en útil movimiento, y seguida aplicación a estos jóvenes.²⁹

Por último, la mencionada Real Orden también tenía en cuenta a los profesores dedicados a esta disciplina, disponiéndose que la Academia podía ir premiando y honrando con los grados de Académicos Supernumerarios y de Mérito a los que acreditasen una habilidad sobresaliente.

Las siguientes noticias inéditas relativas a las aspiraciones de Vivó corresponden al año 1789, en las que se presentó a dos convocatorias. La primera corresponde a un premio extraordinario para becar a los dos discípulos más destacados de la clase de Pintura, Escultura, Arquitectura o Grabado para estudiar en la Corte "por tiempo de tres años, instruyéndose en los buenos Originales de que hay tanta abundancia en aquella Corte", meta ansiada por todo aspirante a artista.³⁰ Como se dispuso en la Junta Ordinaria de la Academia del 2 de noviembre de 1788 que redactó la convocatoria del concurso, para optar a él los alumnos no debían tener más de veinte años. El concurso se abrió el 1 de diciembre, dándose de tiempo para firmar cuatro meses, y seis para realizar las obras. Los asuntos para la pintura, a los que opositaron Antonio Vivó, Luis Planes y Vicente López, consistieron en representar al óleo el tema "Tobías el Joven restablece la vista a su Padre", además de dibujar en doce noches un grupo "de Modelo vivo y Maniquí vestido dispuesto a este fin". Los tres artistas, a excepción de Luis Planes, que no pudo concluir sus obras a tiempo por motivos de salud, realizaron además en la Academia el ejercicio "de repente" durante dos horas. Tenía como asunto el "Ángel anuncia a Zacarías el nacimiento del Bautista". Entre los participantes en las distintas disciplinas, quedaron finalistas por la pintura Antonio Vivó y Vicente López, que acabaría consiguiendo la pensión por todos los votos, mientras que Rafael Esteve la obtuvo por el Grabado.

La segunda convocatoria a la que se presentó nuestro artista corresponde al Concurso General de 1789, es decir, al mismo año, en el que opositó sin éxito a la tercera Clase de Pintura.³¹ Como es sabido, las obras que los opositores debían presentar en este tipo de certámenes eran de dos tipos. Los primeros asuntos que se determinaban y hacían públicos seis meses antes constituían los ejercicios "de pensado". Tras ser examinados por la Junta General correspondiente se acordaban los temas para los ejercicios "de

²⁷ Real Orden, 1784 (ver nota 20).

²⁸ SÁNCHEZ, Andrés, 2008, pp. 322-323. Para un conocimiento más amplio de los fondos de la Biblioteca de San Carlos, resultan imprescindibles los capítulos de ALDANA, Salvador, 2004, pp. 33-51 y 2009, pp. 277-290.

²⁹ Real Orden 1784 (ver nota 20).

³⁰ Para los detalles de este premio y sus fuentes ver DÍEZ, José Luis, 1999, vol. I, pp. 40-42, nota 46.

³¹ CONTINUACIÓN, 1789, p. 14.

repente”, que debían llevarse a cabo en la Academia. Se disponía para ello de dos horas y los dibujos se realizaban en papeles iguales, rubricados por el secretario y no se firmaban. Los tres premios que correspondían a cada clase se adjudicaban a partir de los votos obtenidos y se entregaban en una Junta Pública convocada para ello.³² Vivó participó junto a Francisco Roda, Mariano Torra, Pedro Vicente Rodríguez y Rafael Esteve, que obtuvo este galardón y el de escultura de la misma categoría. Los ejercicios “de pensado” y “de repente” consistieron en dibujar, respectivamente, “la Estatua del Apolo Phitio Belvedere que está en la Academia” y “la figura del Pastor de la Cabra”, obras que no se conservan.³³

Como discípulo de la Sala de Flores tuvo más éxito, pues el 3 de mayo de 1790, consiguió la tercera pensión, noticia que ya se ha mencionado. Parece interesante integrar esta gratificación en el contexto en el que se produjo. Desde su creación, la Sala de Flores y Ornatos fue objeto de conflicto en numerosas ocasiones en el seno de la propia Academia. Los ataques de los profesores de pintura, que siempre consideraron el Estudio de flores como algo secundario frente a las restantes disciplinas académicas fueron constantes, temiendo también que sus enseñanzas se supeditasen a las directrices del Colegio del Arte Mayor de la Seda. En varios momentos, los propios discípulos fueron los que se negaron a seguir realizando dibujos adaptables a la industria sedera, pues preferían tratar la flor natural. En estas discusiones se mezclan no solo cuestiones artísticas, sino también sociales. Los pintores de flores, que iban adquiriendo un cierto prestigio y estimación entre la sociedad burguesa, no se contentaban con ser simplemente artesanos al servicio de una manufactura que, a pesar de los esfuerzos de Carlos III, seguía siendo vista en determinados círculos como un simple oficio manual. Incluso a su Director, Benito Espinós, se le acusó de favorecer unas enseñanzas más artísticas que aplicadas al no limitarse a adaptar los estudios de flores a los tejidos, despreciando esta práctica mecánica. Por su parte, los Mayorales del Colegio del Arte Mayor de la Seda insistían en la necesidad de proporcionar a los fabricantes dibujos aplicados a los tejidos. La si-

tuación empeoró en 1790, al no poderse conceder la pensión y la ayuda de costa de primera clase debido a la escasa calidad de las obras presentadas. En efecto, en este año, las gratificaciones de mayor rango quedaron desiertas, mientras que las segundas fueron adjudicadas a José Zapata (1763-1837) –que llegaría a ocupar el puesto de Director de la Escuela de Flores tras la jubilación de Espinós y el cargo de Director general de la Academia–, y la tercera, como se ha señalado, a Antonio Vivó.

Actualmente podemos hacernos una idea de la tarea realizada por Vivó en esta época bajo las enseñanzas de Espinós, pues entre los dibujos del artista conservados en el Museo de Bellas Artes de Valencia se encuentran tres diseños para ser aplicados al tejido por los que obtuvo esta gratificación. Todos llevan en el ángulo inferior derecho el nº 40, que se corresponde con la entrada del *Inventario de las pinturas, flores pintadas y dibuxadas (sic) ... de la Academia de San Carlos*, de 1797-1834.³⁴ El primer *Modelo para tejido* consiste en una cenefa con motivos decorativos en cuyo centro se dispone un grupo de flores. Está realizado en aguada de color rojo y azul sobre papel verjurado blanco con el contorno teñido de rosa. Mide 510 x 359 mm. y en el ángulo inferior derecho, a tinta puede leerse: “Vivó durante la Pensión de 3 de mayo de 90”, además de su firma a sanguina. El segundo modelo es una cenefa horizontal con un ángel sobre un dosel, un pájaro, una mariposa, pebeteros y guirnaldas florales. Para este dibujo empleó aguada negra y roja sobre preparación inicial a lápiz en papel verjurado. Mide 512 x 432 mm. Estos dibujos con diferentes motivos decorativos fueron ideados posiblemente para una basquiña. El último, ejecutado con lápiz negro y tiza sobre papel verdoso gris, mide 530 x 405 mm. Es más complejo y está más próximo en su disposición a las *Logias* de Rafael, pues está compuesto por cenefas verticales. El centro lo ocupa una armadura y otros elementos militares sobre los que se posa un águila, rematándose en la parte superior por una espada y una trompeta entrelazadas. Este eje central lo termina en su base un amplio racimo de flores sostenido por dos figuras femeninas. A su alrededor se despliegan varias guirnaldas florales.³⁵

³² ESPINÓS, Adela, 1997, p. 84.

³³ CONTINUACIÓN, 1789.

³⁴ En el *Inventario...*, bajo en nº 40, se dice: “En cinco papeles, los dos azules con flores del natural, y los tres de esquisas para fábricas de tejidos, obras para la oposición de pensiones de 3 de Mayo de 90 y por dos de ellos se le adjudicó la segunda de dos reales a Josef Zapata y por los tres restantes la tercera de real a Antonio Vivó, habiendo quedado vacante la de tres reales”. ALDANA, Salvador, 1970, p. 305.

³⁵ El último dibujo, *Modelo para tejido: cenefa con motivos ornamentales de flores, figuras y trofeos* es el que está firmado al dorso, a tinta “Graciano Antonio Vivó en 3 de mayo de 90”. Entre otras obras, se reproducen en ESPINÓS, Adela, 1997, nº 82, p. 265; nº 83, p. 266 y nº 84, p. 267.



Fig. 3. Antonio Vivó, *Estudio de flores*, 1791. Museo de Bellas Artes de Valencia.



Fig. 4. Antonio Vivó, *Estudio de flores*, 1791. Museo de Bellas Artes de Valencia.

En noviembre de 1790 se examinaron las obras de los dos pensionados, las cuales tenían que presentar periódicamente, teniendo la obligación de que los asuntos fueran adaptables a los tejidos. Se informó que ambos jóvenes hacían grandes adelantos en su especialidad. Sin embargo, sorprendentemente, Vivó manifestó que no quería continuar con la pensión. Esto supuso que se le entregase, sin oposición, la primera pensión a Zapata, dejando vacantes las otras dos hasta que los discípulos de las restantes secciones alcanzasen mayores méritos.³⁶

Todo indica que los intereses de Vivó iban más allá de su formación exclusiva en la Sala de Flores, pues durante este mismo año –1790–, recibió los premios mensuales de mayo y diciembre por varios dibujos realizados en la Sala de Escultura³⁷ que actualmente desconocemos.

Además de los dibujos aplicados a los tejidos ya mencionados, Vivó realizó también otras obras en

la Sala de Flores fechadas el 1 de mayo de 1791 que se conservan en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Son dos *Estudios de flores* que damos a conocer, pues no han sido publicados. Ambos reflejan su dominio en la representación de especies ornamentales del natural. El primer dibujo, realizado con lápiz negro y tiza sobre papel verjurado, mide 532 x 420 mm. (fig. 3).³⁸ Se trata de un ramo de flores compuesto por peonías, tulipanes, margaritas, flores de almendro, alhelíes, anémonas y la flor conocida como botón de oro (*Ranunculus acris* L.). El segundo *Estudio de flores* (fig. 4), para el que empleó también lápiz negro y tiza sobre papel verjurado, mide 545 x 410 mm.³⁹ En este caso, el ramo presenta una disposición distinta, pues aparece como una colgadura sostenida por una adorno y lazada típicos de los estudios florales de esta época. Entre las especies botánicas representadas se pueden distinguir nuevamente margaritas, un cultivar de peonía, bolas de nieve, tulipanes y la rama de un árbol frutal con flores en dis-

³⁶ ALDANA, 1970, p. 89, nota 102.

³⁷ *Acuerdos en limpi de Juntas Ordinarias desde 1787 hasta 1800* (3 de mayo y 5 de diciembre de 1790). En: ALDANA, 1970, p. 209.

³⁸ N° Inv.: 10062. Está firmado en el ángulo inferior derecho a tinta: "Antonio Vivó" y lleva el número "1". A lápiz, en el extremo derecho, figura en n° "27". Está fechado al dorso.

³⁹ N° Inv.: 10063. Está firmado a tinta y, con diferente orientación, en los ángulos derechos superior e inferior, lleva los números "1" y "2", junto al "26" a lápiz. Como el anterior, está fechado al dorso.

tintos estados de desarrollo. Podemos añadir el dato que la calidad de las obras ejecutadas por Vivó para esta Sala quedó nuevamente refrendada con la concesión del premio mensual del mes de abril de 1791,⁴⁰ año en el que también consiguió la segunda pensión en flores, además de ser galardonado en la Clase de Pintura el 20 de noviembre.

Como se ha venido insistiendo, las aspiraciones de Vivó eran muy amplias. Así lo pone igualmente de manifiesto que se presentara en el Concurso General de 1792 a los premios de 2ª Clase de Pintura, Flores y Escultura. Ante esta situación, que incurría en un "caso flagrante de incompatibilidad", la Junta de la Academia dictaminó que se le adelantase el examen de Flores "para desembarazarse de esta disciplina, teniendo en cuenta que era el único opositor a esta categoría".⁴¹ Gracias a la consulta de las Actas publicadas este mismo año,⁴² es posible dar a conocer las obras que Vivó tuvo que realizar en cada una de estas secciones y quienes fueron sus contrincantes. El tema "de pensado" de la 2ª Clase de Pintura fue "Abigail contiene la indignación de David con abundante presente", siendo el ejercicio "de repente": "Meleagro presenta la cabeza del Jabalí a Atlanta". Los opositores fueron Vivó, José Aparicio, Joaquín Llop y Vicente Lluch, que consiguió el galardón. Para optar a la 2ª Clase de Escultura, realizó como tema "de pensado": "Job en el muladar es visitado de tres amigos" y como "repente" "Jacob ve en sueños una Escala mística". En esta ocasión se presentó junto a Joaquín Doménech, Mariano Guerada, Vicente Llácer, Tomás Llovet y José Esteve y Vilella, que resultó ganador. En la 2ª Clase de Flores Vivó fue el único participante, obteniendo esta recompensa a los 19 años. Como tema

"de pensado" realizó: "un Dibuxo de dos palmos de alto, y un palmo y cuarto de ancho, para Tafetán espolinado a arbitrio, campo listado, y algunas faxas de pelillos que no excedan de dos cuerpos. Y un Florero de dos palmos y medio, y dos palmos, pintado al óleo o al agua, copiado del natural". Como "repente", un jarrón "con Flores naturales que había prevenido a este fin". Parece interesante señalar que el Florero y el dibujo del tafetán que constituyeron el ejercicio "de pensado" estuvieron expuestos en la Sala de Flores entre los cuadros y dibujos de Espinós y otros discípulos aventajados como Pedro Pascual Calado (1758 – post 1808), Benito Senent (1746 – post 1791), Joaquín Carrá (1756 – post 1789), Jaime Baset (1762 – primera mitad del siglo XIX), Vicente Pompey (1766 – post 1787), Antonio Colechá (1746 – 1828), Dionisio Medina del Pomar (doc. 1778 – ?), Juan Bautista Romero (1756 – 1804), Blas Grifol (1777 – ?) y José Antonio Zapata (1763 – 1837).⁴³ De las obras realizadas para el Concurso de 1792, incluyendo las de la 2ª Clase de Pintura y Escultura, solo se conserva en la actualidad el dibujo realizado como ejercicio "de repente" (fig. 5). Titulado por Aldana como *Estudio de flores. Jarrón de flores*, está dibujado con lápiz negro y tiza sobre papel verjurado de 440 x 318 mm.⁴⁴ En él, las plantas se disponen en un sencillo recipiente que parece de cristal. Entre las flores, mucho más esbozadas que en los dibujos anteriores debido a las características de la prueba, pueden reconocerse narcisos dobles, tulipanes y jazmines.

Dado el deseo de reconocimiento de Vivó y sus múltiples intereses, es difícil explicar su ausencia en el Concurso General celebrado en 1795 en el que no se presentó a ninguna categoría.⁴⁵ Sí lo hi-

⁴⁰ "Noticias particulares de Valencia. Nobles Artes". *Diario de Valencia*, 4 de mayo de 1791: "La Real Academia de San Carlos, en la Junta Ordinaria, que celebró el 1 del corriente, adjudicó a sus Discípulos los premios mensuales al mes de abril, en la forma siguiente: [...] el de adornos y flores a Antonio Vivó". Documento facilitado por Ester Alba. Se trata de otra noticia no integrada en su trayectoria hasta el momento.

⁴¹ ALDANA, Salvador, 1970, p. 92.

⁴² CONTINUACIÓN, 1792.

⁴³ Como indicó ALDANA, Salvador, 1970 p. 82, la Sala de Flores de la Academia compartía en esta época la enseñanza con la de Matemáticas en la Universidad de Valencia. Sobre estos artistas, pueden verse los estudios de este autor y de LÓPEZ TERRADA, María José, 2001. Por otra parte, en la *Relación de las obras de asunto floral contenidas en el Inventario de las pinturas, flores pinturas y dibuxadas... de la Academia de San Carlos de Valencia, 1797-1834*, aparece con el nº 12. "Un florero pintado al óleo de dos palmos y medio y dos de ancho, con marco orlado y un dibujo de tafetán matizado, de dos palmos y uno y un cuarto de ancho, obra de don Antonio Vivó por las cuales se le adjudicó el premio de segunda clase en el Concurso del mismo 92", indicándose que el dibujo no existía en 1815.

⁴⁴ Nº Inv.: 1244. Entre otras obras se reproduce en: LÓPEZ TERRADA, María José, 1998, p. 557 y ESPINÓS, Adela, 1997, p. 99. En el ángulo superior derecho, aparece a tinta "1º" y la rúbrica. En el inferior izquierdo, puede leerse: "Repente de 2ª Clase. Antonio Vivó 92" y "24". El último número corresponde al de la *Relación de las obras de asunto floral... 1787-1834*, ya citada, en la que se dice: "Otro medio pliego azul de un ramo de flores copiado por el natural, en el repente de segunda clase del concurso de 92 y por él y por las dos obras 'de pensado' bajo el nº 12 se adjudicó el premio de dicha segunda clase a Antonio Vivó".

⁴⁵ Este dato lo hemos obtenido consultado la *Continuación de las Actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos y relación de los premios que se distribuyó en 6 de noviembre de 1795*. En la Oficina de D. Benito Monfort. Impresor de la Academia, 1796.



Fig. 5. Antonio Vivó, *Estudio de flores. Jarrón de flores*, 1792. Museo de Bellas Artes de Valencia.



Fig. 6. Antonio Vivó, *Modelo para tejido: cenefa vertical con guirnalda de flores*, 1798. Museo de Bellas Artes de Valencia.

zo, y con éxito, en el de 1798, pues obtuvo por unanimidad el premio de 40 pesos de la 1ª Clase de Flores a los 26 años. En esta convocatoria, el asunto del ejercicio "de pensado" fue "un Dibujo para un Frontal de Altar Mayor, con Cenefa, por el estilo de las Lochas de Rafael, para fábrica de espólin de sedas de colores y metales; y un Florero pintado al óleo o al agua", mientras que el ejercicio "de repente" consistió en "un dibujo para un Cubrecáliz, con flores y adornos, por gusto de las Lochas".⁴⁶ Llama la atención que en esta ocasión prevalezca, incluso en los ejercicios "de repente", para los que habitualmente se elegía un estudio de flores del natural, el sentido práctico de su

aplicación al tejido.⁴⁷ Precisamente este último ejercicio, un modelo para tejido con una cenefa vertical con guirnalda de flores, es el único que se conserva en el Museo de Bellas Artes valenciano (fig. 6),⁴⁸ que puede darnos una idea de cómo eran este tipo de diseños. Se trata de un dibujo realizado con lápiz negro y tiza sobre papel gris de 510 x 327 mm. Este cubre cáliz presenta en el extremo derecho central la mitad de una elaborada cruz rodeada de forma concéntrica por guirnalda de flores entrelazadas, para lo que se ha utilizado el mismo motivo con lazos de otros dibujos. El borde vertical izquierdo, unido a los superiores e inferiores, lo componen roleos sucinta-

⁴⁶ CONTINUACIÓN, 1799.

⁴⁷ Como explican ALDANA, Salvador, 1970, p. 96 y ESPINÓS, Adela, 1997, p. 102, por la nueva variante que se había introducido en la mecánica de la oposición de los premios de Flores, los "repentes", propuestos por el profesorado serían en adelante pura invención del opositor, pero insistiéndose expresamente en que fuesen los diferentes motivos decorativos de las *Logias* de Rafael la fuente de referencia a seguir. Ambos reproducen el "repente" en sus estudios respectivamente con el ° 371, p. 251, lám. 57 y n° 85, p. 268.

⁴⁸ N° Inv.: 9837. En la *Relación...* de 1797-1824, las obras realizadas para este concurso aparecen con los números 52 y 55. Bajo el primero se recogía: "Un florero de dos palmas y tres palmas p. (sic) con vareta dorada pintado al óleo, y un dibujo para frontal de mesa de altar, adoptado a fábrica de espólin de sedas, de colores y metales. Obras de don Antonio Vivó por las cuales se le adjudicó el premio primero en el concurso de 1798". Con el n° 55: "un medio pliego de papel azul en el que halla dibujado de lápiz un cubre cáliz por el estilo de las lochas, dado por asunto en la primera clase de flores en el repente del concurso del 98, por el cual y las dos obras de pensado bajo el n° 52 se le adjudicó el premio primero a Vivó". ALDANA, Salvador, 1970, p. 251, n° 370, recogió en su trabajo un dibujo que representaba *Motivos litúrgicos con guirnalda de flores* que correspondía al realizado como ejercicio "de pensado". Actualmente no se conserva.

mente descritos unidos en los ángulos por motivos acampanados de apariencia vegetal.

En las Juntas donde se entregaban públicamente los premios de los Concursos Generales se recitaban también discursos, poesías y canciones, además de ser muy frecuente los elogios a la Academia de Bellas Artes y a sus protectores, el recuerdo a la Historia artística valenciana o las directrices que debían seguir los alumnos.⁴⁹ La sesión del 6 de diciembre de 1798 fue la más solemne de las celebradas, dada la relevancia de las personalidades que se encontraban en ella. Sin embargo, lo que nos interesa destacar por la relación que guarda con la pintura de flores y por la excepcionalidad que representa dentro de la mentalidad académica, más inclinada al idealismo, es un fragmento de la poesía escrita para la ocasión por Don Pedro Pichó y Rius en esta entrega de premios:⁵⁰

Explica la estructura de esta rosa... / Mas ¡ay! Nueva ilusión. Ni Flora misma / Más fresca, más lozana y delicada / Pudiera en sus vergeles producirla. / Tuyo es este portento, pincel sabio, / Que al vivo en tus floreros nos imita / Toda la gracia, la belleza toda / Que muestra el campo en la estación florida. / Tus hojas y tus flores embelesan, / Y tanta realidad halla la vista / En ellas, que el olfato seducido / La agradable fragancia solicita. / Mira, Naturaleza, en esos cuadros / Ríes tu abril, tu céfiro respira. / Venid, alegres Genios, coged flores / Que ni cierzo, ni sol jamás marchitan.

En 1799, una vez obtenidos todos los premios o recompensas “menores”, Vivó solicitó tema para obtener el título de Académico de Mérito por la Clase de Flores, lo que suponía alcanzar el reconocimiento oficial de su arte. La Junta de la Academia le indicó que debía realizar para ello “un florero pintado al óleo [...] y un dibuxo adaptado a

fábrica de terciopelo de un vestido completo de hombre del gusto más moderno”.⁵¹ Sin embargo, parece que no debió entregar estas obras, pues cuando solicitó el grado de Académico Supernumerario por la Pintura en 1804, su petición no fue atendida por estar pendiente su nombramiento de un premio superior en otra disciplina, es decir, el de Académico de Mérito en la Clase de Flores. Como demuestra la solicitud del último nombramiento, Vivó aspiraba a convertirse en “pintor de Historia”. Otro dato, inédito hasta el momento, que corrobora este deseo de reconocimiento fue su participación en el Concurso General de 1804, en el que optó, junto a Andrés Crúa, al premio de 1ª Clase de Pintura.⁵² Como asunto “de pensado” debía representar a “Los Reyes Católicos D. Fernando y Dª Isabel, en compañía de su hijo el Príncipe D. Juan, dan audiencia pública en Barcelona a Chistoval (*sic*) Colon, descubridor del nuevo mundo: refiéreles éste sentado los sucesos de su viaje, y les ofrece varias producciones de aquel país que prueban su fertilidad y riqueza”. El tema del “repente” fue “Huye Lot con su familia del incendio de Sodoma y su Mujer se convierte en Estatua de sal”. El fracaso de Vivó en este caso fue importante, pues de los diecisiete vocales que debían adjudicar el premio, sólo recibió un voto.

Como sucedió con otros artistas de la época, la Guerra de la Independencia (1808-1814) debió suponer un paréntesis en la actividad de Vivó. Es posible que se dedicara a realizar encargos para particulares, como hacen suponer las obras que ahora se dan a conocer. También cesó su actividad en la Academia, pues no volvió a presentarse a los Concursos Generales celebrados en 1807 y 1810.⁵³ No obstante, una vez finalizado el conflicto, volvió a solicitar el título de Académico de Mérito en Pintura. La Junta le señaló como tema *La expul-*

⁴⁹ Las ideas estéticas contenidas en este tipo de fuentes fueron estudiadas por LEÓN TELLO, Francisco José; SANZ, María Virginia, 1979.

⁵⁰ Don Pedro Pichó y Rius, Académico de Honor desde el 26 de octubre de 1795, fue presbítero, doctor, profesor de Matemáticas y Vicerrector del Real Seminario de Nobles de Valencia. Más tarde pasó a Xàtiva como Catedrático de Elocuencia y Director de los estudios públicos de la ciudad. Sus ideas estéticas son analizadas en el estudio ya mencionado de LEÓN TELLO, Francisco José; SANZ, María Virginia, 1979, pp. 251-254. En el caso del poema que se reproduce, juzgamos que corresponde a la tendencia del naturalismo platónico.

⁵¹ 8 de diciembre de 1799. *Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde 1787 hasta 1800*, Manuscrito de la Academia de San Carlos de Valencia. En: ALDANA, Salvador, 1970, p. 96.

⁵² CONTINUACIÓN, 1805.

⁵³ Se ha podido corroborar esta información gracias a la consulta de las Actas manuscritas correspondientes a estos Concursos que se conservan en el Archivo de la Academia de San Carlos: 1807, 4 de noviembre. Valencia. *Junta Pública de 1807. Continuación de las Actas de la Academia de las nobles Artes Establecida en Valencia con el título de San Carlos y relación de los Premios que se distribuyó en su Junta Pública de 4 de noviembre de 1807*. Archivo de la Academia de San Carlos, de Valencia, Legajo 126/4/7 y *Libro de actas de la Real Academia de San Carlos años 1801-1812. Junta general en 5 y 6 de Diciembre de 1810 y Junta Pública en 13 de diciembre de 1811*. Según GARÍN, ed. 1993, p. 180, la fecha del último documento corresponde en realidad al año 1810 “error explicable [...] por el hábito de fechar con el número del año nuevo sin duda por haberse puesto en limpio esta acta muy avanzado aquél y a la vez que otras ya del mismo año”.



Fig. 7. Antonio Vivó, *Bodegón de flores y paleta de pintor*. Mercado artístico.

sión del Paraíso. Sin embargo, no consta que consiguiera esta distinción. Gracias a la información proporcionada por Almela y Vives a partir de una noticia del pintor Pedro Luis Bru, que era amigo de nuestro artista, sabemos que Antonio Vivó "debió fallecer de cólera en 1834". El mismo autor refirió las escasas noticias que existen acerca de su producción como retratista y pintor religioso. Él mismo vio "un retratito de una niña llamada D^a María Candelaria Minguet y Montero" tocando una pandereta, realizado al óleo en 1821. En cuanto a la pintura religiosa, cita una *Cena* pintada igualmente al óleo que, en su juventud, pertenecía a "D. Mauricio Tomás Daroca y Llanares, profesor de instrucción primaria de Valencia". Hace referencia, por último, a "unos Santos, por

cierto muy mal pintados", realizados en 1832 para la ermita de Santa Bárbara de Moncada.⁵⁴

El recorrido efectuado por la trayectoria académica de Antonio Vivó y los datos ofrecidos por los principales repertorios decimonónicos de artistas ponen claramente de manifiesto que su fortuna como pintor se debió fundamentalmente a sus composiciones de flores. Desgraciadamente, los dos floreros que se encontraban en el Museo de Bellas Artes de Valencia se perdieron hace bastante tiempo. Muy posiblemente fueran las obras que aparecen en el citado *Inventario de las pinturas, flores pintadas y dibuxadas (1797-1834)*, con los números 12 y 52. El primero correspondería al florero por el que consiguió el premio de 2^a clase en el Concurso General de 1792 y el segundo, el que mereció el galardón de 1^a clase en el Concurso de 1798. Esta identificación se basa en la costumbre, extendida entre los artistas de la época, de entregar a la Academia las obras premiadas en estas convocatorias. En el *Catálogo de los cuadros que existen en el museo de pinturas de esta capital* de 1867, estos *Floreros* figuraban con los números 6 y 15, indicándose que el primero estaba realizado sobre lienzo y el segundo sobre tabla.⁵⁵

El único lienzo de flores firmado por Vivó que se conoce hasta el momento se encuentra en el mercado anticuario madrileño (fig. 7).⁵⁶ Este *Bodegón de flores y paleta de pintor* mide 85 x 63 cm., superando así el tamaño de muchos de los lienzos conocidos de la Escuela valenciana de Flores. Está firmado en el extremo derecho de la superficie circular de la basa, donde se aprecia en letras rojas su nombre. A pesar de no estar fechado, el lienzo parece responder a un trabajo de madurez del artista. Desde el punto de vista formal, nos encontramos ante una adaptación novedosa, pero también deudora de las enseñanzas y los modelos de su maestro Benito Espinós, como sucede con las guirnaldas caídas en primer plano. De él también toma lo mejor de la producción de su última etapa caracterizada por una intensa iluminación. No obstante, la resolución técnica es más cuidadosa y la composición del lienzo de Vivó más compleja de lo habitual. En su ejecución al óleo, utilizó una pasta densa hábilmente perfilada mediante trazos muy precisos. En cuanto al color, supo combinar las tonalidades intensas con los medios tonos de manera sutil. Los distintos elementos de la obra están enmarcados

⁵⁴ ALMELA Y VIVES, Francisco, 1960, p. 49.

⁵⁵ CATÁLOGO, 1867, pp. 3-4. Ambos *Floreros* se encontraban en la portería.

⁵⁶ La obra se reproduce con este título en la página oficial del anticuario José Antonio Cámara. "Florero de Antonio Vivó" En: www.joseacamara.com/pintura_escultura.html (29-V-2006) y en el estudio de SÁNCHEZ, Andrés, 2008, p. 353, que ahora ampliamos.

por un óvalo que acentúa su efecto decorativo. Del jarrón azul se aprecian dos de sus asas curvas, pero queda apenas visible por las flores que contiene y las que se distribuyen en su frente y su base. El recipiente se levanta sobre una basa de una columna de tonos dorados, cuya presencia recuerda a los criterios académicos. En efecto, este tipo de fragmentos arquitectónicos, junto a piezas de arqueología o pedestales de mármol, formaban parte de los nuevos elementos que los discípulos de la Escuela de Flores valenciana incorporaron a sus composiciones. Desde el punto de vista académico, estas alusiones a la Antigüedad clásica eran consideradas una parte fundamental de los "adornos de buen gusto" que debían acompañar a la representación de las flores.⁵⁷ Estas últimas han recibido un tratamiento delicado que revela una observación directa de las especies ornamentales representadas. La mayor parte de ellas corresponden al repertorio habitual de los pintores valencianos,⁵⁸ aunque Vivó ha incorporado flores nuevas. Pueden distinguirse más de veinte plantas distintas (fig. 8):

1. Rama de almendro (*Prunus dulcis* (Mill.) D. A. Webb = *Amygdalus communis* L.).
2. Claveles (cultivares de la especie *Dianthus caryophyllus* L.).
3. Alhelí doble (*Matthiola incana* (L.) R. B. subplena).
4. Jazmines (*Jasminum officinale* L.).
5. Guisantes de olor (*Lathyrus odoratus* L.).
6. Espino albar o majuelo (*Crateagus monogyna* Jacquin).
7. Margaritas (*Leucanthemum vulgare* Lam. = *Chrysanthemum leucanthemum* L.).
8. Distintas especies y variedades de rosas (*Rosa* sp.).
9. Arañuela (*Nigella damascena* L. *semiplena*).
10. Narciso de otoño doble (*Narcissus x incomparabilis* Mill.).
11. Tulipán (*Tulipa* sp.).
12. Adormidera (cultivar de la especie *Papaver somniferum* L.).
13. Narciso trompón o de los prados (*Narcissus pseudo-narcissus* L.).
14. Saúco (*Sambucus nigra* L.)?
15. Matricaria (*Chrysanthemum parthenium* (L.) Bernh.).
16. Bolas de nieve (*Viburnum opulus* L.).
17. Campanillas (*Ipomoea tricolor* Cav.).
18. Campana silvestre (*Campanula persicifolia* L.).
19. Amapola (cultivas de la especie *Papaver rhoeas* L.).
20. Trinitaria (*Viola tricolor* L.)?
21. Peonía (cultivar de flor doble de la especie *Paeonia officinalis* L.).
22. Ranúnculo asiático o francesilla (*Ranunculus asiaticus* L.).
23. Malvarrosa o malva real (*Alcea rosea* L. = *Althaea rosea* (L.) Cav.).
24. Lunaria o planta de plata (*Lunaria annua* L.).
25. Flores o ramas de peral silvestre (*Pyrus communis* L.)?



Fig. 8. María José López Terrada. Esquema con la identificación de las especies botánicas representadas en el *Bodegón de flores y paleta de pintor*. Mercado artístico.

26. Anémona de jardín (cultivar de la especie *Anemone coronaria* L.).
27. Forma doble del botón de oro común (*Ranunculus acris* L. *plena*).

El cuadro de Vivó incorpora además otros elementos singulares que podrían ampliar el sentido de la obra. Sobre el tallo del tulipán se posa una mariposa, elemento más propio de la pintura de flores del siglo XVII que de las composiciones españolas del momento. Por otra parte, en su mitad inferior, entre las delicadas flores del almendro y el clavel que cae sobre la basa de la columna, encontramos un papel parcialmente enrollado, similar a los utilizados en la Sala de Flores, dos dibujos que se sitúan a ambos lados del jarrón, un lápiz o carboncillo y una paleta con pinceles. Estos últimos útiles de pintura figuran en otras obras de la

⁵⁷ Ver, entre otros, el estudio de LÓPEZ TERRADA, María José, 2001, p. 149.

⁵⁸ Sobre esta cuestión, ver LÓPEZ TERRADA, María José, 2001, pp. 162-183.

Escuela conservadas en el Museo de Bellas Artes de Valencia, como la *Guirnalda de flores con una pintura en grisalla y amorcillos pintando* (1801) de Miguel Parra y el *Florero y niño pintor* de Francisco Martínez, ca. 1844.⁵⁹ Como señaló Pérez Sánchez, su presencia podría convertir un simple florero en una alegoría de la pintura. Según este autor, la inclusión de los útiles de dibujo y pintura “puede interpretarse como una alusión a que la naturaleza es la mejor pintura posible y cualquier otra aproximación ha de ser mera imitación de lo que ella ofrece”.⁶⁰ Independientemente de cual fuera la intención de Vivó al incluirlos en su composición, resulta evidente que la obra reúne los recursos más acertados de los pintores de la época, entre los que creemos que debería figurar.

A las obras mencionadas puede añadirse la *Sagrada Familia* que apareció en el mercado de arte en el año 2000 y que, por sí sola, merece un estudio aparte. Lamentablemente no puede ser reproducida en este artículo.⁶¹ El cuadro está firmado en el ángulo inferior izquierdo, donde puede leerse: “Ant. Vivó fe”. La obra, un óleo sobre lienzo, no está en un estado óptimo de conservación, aunque se aprecia su buena técnica y colorido. Además, es muy interesante desde el punto de vista iconográfico.⁶² La escena está protagonizada por la Virgen, el Niño y San José, que se disponen sobre una tarima y dirigen su mirada hacia lo alto. En esta parte, entre nubes, se sitúa un rompimiento de gloria, un gran haz de luz, cuyos rayos son visibles y parecen concentrarse en la figura de la Virgen y, sobre todo, del Niño. Aparece en brazos de su madre y lo señala con el dedo. A la derecha, San José, caracterizado como un hombre joven, está arrodillado, con las manos en oración y lleva como atributo la tradicional vara florida. Esta composición se completa con una cartela en la parte inferior en la que puede leerse: “*Ecce venio, ut faciam Deus voluntatem tuam*”. La frase se corresponde a un breve fragmento de la *Carta a los Hebreos* 10: 9: “Aquí estoy, oh Dios, para hacer tu voluntad”, tomada del *Salmo* 40 (39), 7-8 y que en este pasaje es aplicado a Jesucristo. Su espíritu es mostrar que, para asumir la condición humana, hizo un acto de obediencia, siendo su única preo-

cupación cumplir la voluntad de Dios Padre, disponiéndose a aceptar, anticipadamente, todo el sacrificio que habría de sufrir para redimir a los hombres.

Podemos concluir diciendo que, para alcanzar el objetivo propuesto en el presente artículo, hemos utilizado diferentes medios. Uno de ellos ha sido la revisión de las noticias proporcionadas por los estudios que se han ocupado de Antonio Vivó hasta el momento, completándolas con nuevos datos. Estos últimos proceden de notas de prensa, de manuscritos inéditos conservados en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Valencia y, sobre todo, de la consulta de las Actas que recogían los temas de los ejercicios y los premios otorgados en los Concursos Generales. Todo ello ha servido para reconstruir su trayectoria académica, que hemos ampliado además en sus comienzos con el análisis y reproducción de dos dibujos inéditos. Se han recogido asimismo las menciones de obras, tanto de flores –que se encontraban en el Museo de Bellas Artes de Valencia–, como de otros géneros: pintura de historia, religiosa y retratos. Por último se han dado a conocer dos óleos: una *Sagrada Familia* y la única composición de flores firmada localizada hasta el momento. En el examen de este *Bodegón de flores y paleta de pintor* se ha ofrecido un enfoque interdisciplinar puesto que, además de los aspectos formales y técnicos, se ha realizado una identificación botánica de las especies vegetales representadas. De esta forma ha sido posible reconstruir una parte de la producción artística de Antonio Vivó, que podrá continuar completándose en futuras investigaciones, salvándolo así del actual olvido.

Bibliografía

- ALBA, Ester. *La pintura y los pintores valencianos durante la guerra de la Independencia y el reinado de Fernando VII (1808-1833)*. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2004.
- ALCAHALÍ, Barón de. *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia: Imprenta de Federico Doménech, 1897.
- ALDANA, Salvador. *Pintores valencianos de flores (1766-1866)*. Valencia: Instituto Alfonso el Magnánimo, 1970.

⁵⁹ Para el análisis de la obra de Parra, ver LÓPEZ TERRADA, María José, 2016, y para la de Martínez, LÓPEZ TERRADA, María José, 2001, pp. 342-434, donde se ofrece una identificación botánica.

⁶⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, 1996, p. 128.

⁶¹ La fotografía la compré a *Artprice*, que no posee los derechos de reproducción de la misma. Fue presentada a subasta en Castellana 150, hoy desaparecida, el 20 de marzo de 2000. No obstante, quisiera mostrar mi agradecimiento a Caritina Martínez de la Rasilla y a Daniel Díaz, encargado de Pintura Antigua de Alcalá Subastas por intentar localizar al actual propietario para que confirmara o no su interés en la publicación de esta obra.

⁶² Sobre este tema pueden verse, entre otros, los estudios clásicos de MÂLE, Emile, ed. 1985 y RÉAU, Louis, ed. 1995-2000.

- ALDANA, Salvador. "L'Arxiu i la Biblioteca de l'Acadèmia de Santa Bàrbara i de la Reial Acadèmia de Sant Carles". En: ALIAGA, J. (com.). *L'Acadèmia de Santa Bàrbara i la Reial de les Tres Nobles Arts de Sant Carles. Cent Anys d'Ensenyament de l'Art (1754-1854)* (Catálogo de exposición). Valencia: Universitat Politècnica de València, 2004, pp. 33-51.
- ALDANA, Salvador. "El saber enciclopédico. La biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos". En: DE LA CALLE, Román (ed.). *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia Ilustrada*. Valencia: Universitat de València, 2009, pp. 277-290.
- ALMELA Y VIVES, Francisco. "Notas y nómulas sobre artistas valencianos. Ossorio y Bernard apostillado por Estanislao Sacristán". *Archivo de Arte Valenciano*, 1960, nº 31, pp. 28-49.
- BOIX, Vicente. *Noticias de los artistas valencianos del siglo XIX*. Valencia: Imprenta de Manuel Alufre, 1887.
- CATÁLOGO. *Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de pinturas de esta capital*. Valencia: Imprenta de J. Doménech, 1867.
- CAVESTANY, Julio. *Floreros y Bodegones en la pintura española*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1936-1940.
- CONTINUACIÓN. *Continuación de las Actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos y relación de los premios que distribuyó en 9 de octubre de 1786*. En la Oficina de Benito Monfort. Impresor de la Academia, 1787.
- CONTINUACIÓN. *Continuación de las Actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos y relación de los premios que distribuyó en 24 de junio de 1789*. En la Oficina de D. Benito Monfort. Impresor de la Academia, 1789.
- CONTINUACIÓN. *Continuación de las Actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos y relación de los premios que distribuyó en 6 de agosto de 1792*. En la Oficina de D. Benito Monfort. Impresor de la Academia, 1792.
- CONTINUACIÓN. *Continuación de las Actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos y relación de los premios que se distribuyó en 6 de noviembre de 1795*. En la Oficina de D. Benito Monfort. Impresor de la Academia, 1796.
- CONTINUACIÓN. *Continuación de las Actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos y relación de los premios que distribuyó en su Junta pública de 6 de diciembre de 1798*. En la Oficina de D. Benito Monfort. Impresor de la Academia, 1799.
- CONTINUACIÓN. *Continuación de las Actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos, y relación de los premios que distribuyó en su Junta pública de 12 de noviembre de 1801*. En la Oficina de D. Benito Monfort. Impresor de la Academia, 1802.
- CONTINUACIÓN. *Continuación de las Actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos y relación de los premios que distribuyó en su Junta pública de 4 de noviembre de 1804*. En la Oficina de D. Benito Monfort. Impresor de la Academia, 1805.
- DÍEZ, José Luis. *Vicente López (1772-1850)*. 2 vols. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999.
- ESPINÓS, Adela. "Un inventario de dibujos conservado en la Academia de San Carlos de Valencia (1773-1821)". *Archivo de Arte Valenciano*, 1977, nº 48, pp. 73-84.
- ESPINÓS, Adela. *Museo de Bellas Artes de Valencia. Catálogo de Dibujos*. 3 vols. Madrid: Ministerio de Cultura, 1984.
- ESPINÓS, Adela. "Dibujos de flores aplicados al tejido en la colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos" y "Catálogo de óleos y dibujos". En: FRANCH, R. et al. *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII* (Catálogo de exposición). Valencia: Fundación Bancaja, 1997, pp. 81-105 y pp. 177-271.
- FELIU, Joan. *La cerámica arquitectónica de Onda en el siglo XIX*. Tesis doctoral. Castellón: Universitat Jaume I, 1998.
- FELIU, Joan. *La Arquitectura esmaltada. Cerámica arquitectónica de Onda en el siglo XIX*. Ajuntament d'Onda. Regidoria de Cultura (Servei de Publicacions), 2001.
- GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María. *La Academia Valenciana de Bellas Artes. El movimiento europeo y su proyección en Valencia*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1993 (1ª ed. 1945).
- LEÓN TELLO, Francisco José; SANZ SANZ, María Virginia. *La estética académica española en el siglo XVIII: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1979.
- LÓPEZ TERRADA, María José. "El contexto histórico: la Escuela valenciana de Flores y la Botánica". En: FRANCH, R. et al. *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII* (Catálogo de exposición). Valencia: Fundación Bancaja, 1997, pp. 49-61.
- LÓPEZ TERRADA, María José. *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores en la transición de la Ilustración al Romanticismo*. 2 vols. Tesis doctoral. Valencia: Universitat de València, 1998.
- LÓPEZ TERRADA, María José. "Nuevos datos sobre el pintor valenciano Francisco Michans Gargori (1777-post 1837)". *Archivo de Arte Valenciano*, 2000, nº 86, pp. 39-44.
- LÓPEZ TERRADA, María José. *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores (1600-1850)*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2001.
- LÓPEZ TERRADA, María José. "La pintura de flores de Miguel Parra (1780-1846)". *Archivo Español de Arte*, 2013, nº 342, pp. 123-142.
- LÓPEZ TERRADA, María José. "Entre el lenguaje alegórico y la pintura de flores: a propósito de una obra de Miguel Parra". *Goya*, 2016, nº 356, pp. 238-251.
- MÁLE, Emile. *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*. Madrid: Encuentro (ed.), 1985.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Imprenta Moreno y Rojas, 1883-1884.
- PÉREZ GUILLÉN, Inocencio Vicente. *Cerámica arquitectónica valenciana. Los azulejos de serie (S. XVI-XVIII)*. 2 vols. Valencia: Generalitat Valenciana, 1996.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio (com.). *Naturalezas muertas y flores del Museo de Bellas Artes de Valencia* (Catálogo de exposición). Valencia: Generalitat Valenciana, 1996.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. "La pintura valenciana de flores". En: FRANCH, R. et al. *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII* (Catálogo de exposición). Valencia: Fundación Bancaja, 1997, pp. 31-47.
- RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona: El Serbal (ed.), 1995-2000.

SÁNCHEZ, Andrés. *La pintura de bodegones y floreros en España en el siglo XVIII*. Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2008.

VEGA, Jesusa. "El inicio del artista. El dibujo, base de las artes". En: CARRETE PARRONDO, J. (com.). *La formación del artista de Leonardo a Picasso. Aproximación al estudio de la enseñanza y el aprendizaje de las Be-*

llas Artes. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional, 1989, pp. 1-29.

VIÑAZA, Conde de la (Muñoz y Manzano, Cipriano). *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*. 4 vols. Madrid: Tipografía de los Huérfanos, 1889-1894.

RETHINKING THE STYLISTIC CATEGORIES OF PORTUGUESE 19TH CENTURY SCULPTURE: THE WORK OF ANTÓNIO TEIXEIRA LOPES

MARTA BARBOSA RIBEIRO
Universidade de Coimbra
martabarbosaribeiro@gmail.com

JOANA BRITES
Universidade de Coimbra
joanabrites@hotmail.com

Resumen: El artículo reflexiona sobre las categorías estilísticas de la escultura portuguesa del siglo XIX a partir del análisis de la obra de António Teixeira Lopes, considerado el principal representante del naturalismo escultórico de este país. En primer lugar, se aborda el concepto de naturalismo en la historia del arte portuguesa, ofreciendo una visión crítica sobre su separación en relación con el Romanticismo, a diferencia de la teoría dominante en la historiografía especializada sobre este tema. Al mismo tiempo, demostraremos la dificultad que entraña la aplicación de los conceptos de análisis de la pintura a la escultura cuando se analiza una obra de arte concreta. En segundo lugar, con el contexto artístico portugués como telón de fondo, se estudia la carrera académica y profesional de Teixeira Lopes. Finalmente, a partir del análisis de la obra del escultor y del conocimiento de sus métodos y puntos de vista sobre el arte, se cuestiona el etiquetado de Lopes como naturalista y se defiende la necesidad de una comprensión menos compartimentada del arte del siglo XIX.

Palabras clave: Portugal / Escultura / Romanticismo / Naturalismo / António Teixeira Lopes.

Abstract: This paper aims to rethink 19th century Portuguese sculpture's stylistic categories from the analysis of the work of António Teixeira Lopes, who is considered the major representative of naturalism in this country. First, the concept of naturalism in Portuguese art history is examined, with a critical characterization of its separation from romanticism (contrasting with mainstream literature) and demonstrating that its emergence from painting research and its adoption in sculpture is inoperative when observing a concrete art work. Secondly, with the Portuguese art reality as a backdrop, Teixeira Lopes' academic and professional life is contextualised. Finally, based on the analysis of the sculptor's work and the knowledge of his methods and views on art, the labelling of Lopes as a naturalist is questioned and the necessity for a less compartmentalized understanding of 19th century art is stressed.

Key words: Portugal / Sculpture / Romanticism / Naturalism / António Teixeira Lopes.

1. Naturalism category in Portuguese art history: travelling from painting to sculpture

Defining romanticism is a challenge for international art historiography. The broadness, multifaceted character and chronological diversity of the reality it encompasses, a large cultural movement

rising in the 19th century, is systematically stressed. Nevertheless, some relatively pacific consensus among researchers is detected regarding the historical spurring of this phenomenon, its geographical epicenters and the need to understand it as far more complex than a simple opposition to classical references.¹ With special emphasis in

* Fecha de recepción: 15 de abril de 2017 / Fecha de aceptación: 22 de septiembre de 2017

¹ BARKER, Emma (ed.). *Art & Visual Culture, 1600-1850*. United Kingdom: The Open University, 2012; BERGER, Stefan. *A Companion to nineteenth-Century Europe, 1789-1914*. Oxford: Blackwell Publishing, 2009; BERLIN, Isaiah. *The roots of Romanticism*. London: Pimlico, 2000; CRANSTON, Maurice. *The Romantic Movement*. Oxford: Blackwell Publishers, 1994; DAY, Aidan. *Romanticism*. Oxon: Routledge, 2012; EISENMAN, F. Stephen. *Nineteenth century art, a critical history*. London: Thames and Hudson Ltd, 1998; NOVOTNY, Fritz. *Painting and Sculpture in Europe, 1780-1880*. United Kingdom: The Pelican History of Art, 1960; TAYLOR, Joshua C. *Nineteenth-Century Theories of Art*. California: University of California Press, 1897;

France, England and Germany, romanticism reflects a reaction to capitalism and urban development and the resulting shifts in social structure. It lingers on the melancholic and nostalgic anxiety concerning a sense of self and sociability which are perceived as lost. The reaction and critique to the modernization process, regarded as being responsible for these changes, unfolds in various artistic fields and stylistic languages. The reunion of contradicting adjectives used to characterize this multilayered movement demonstrates its non linear nature: "revolutionary and counterrevolutionary, individualistic and communitarian, cosmopolitan and nationalistic, realistic and fantastic, retrograde and utopian, rebellious and melancholic, democratic and aristocratic, activist and contemplative, republican and monarchist, red and white, mystical and sensual".² The difficulty to clearly establish a definition of romanticism results in the repeated recovery of Charles Baudelaire's 1846 formulation, which underlines a way of being instead of a thematic and stylistic delimitation: "*romanticism is precisely located neither in the choice of subject nor in exact truth, but in the mode of feeling*".³

In general, naturalism is considered a strand of romanticism in several art forms, although in mainstream literature on sculpture, this distinction is not often made. Denominated as "landscape instinct"⁴ by John Ruskin⁵ and mainly applied in

painting, it constitutes an attempt of capturing what was perceived as a truthful and pure nature, untouched by modern society, thus depicted in the same nonartificial way: in direct open air, centred on working the same subject throughout different light and colour variations.

However, in Portuguese art history, romanticism and naturalism are clearly seen as independent and differentiated in terms of chronologies, themes, techniques and colour. In painting, the historiographical distinction between romanticism and naturalism is operated by mobilizing several factors. To begin with, a thematic variation is verified: while romanticism, moved by a "symbolic essentiality",⁶ portrays the picturesque and the nostalgic past,⁷ naturalism focuses on the present⁸ and privileges a visual inventory of concrete sites and places,⁹ influenced by the ethnographic spirit of the time. Secondly, a different chronology is pointed out, locating romantics in the first half of the 19th century and naturalists after 1880. With regards to technique, the differences rest on the way light is captured and the colour palette is handled. Romantics, even when depicting natural light, return to the studio and apply bitumen which darkens the canvas.¹⁰ Naturalists, on the other hand, in a so-called "anti-academic attitude",¹¹ painted in *plein air*, in search of truthfulness.¹² Dismissing the sketch, the outcome was brighter and lighter, less detailed and less accu-

VAUGHAN, William. *Romanticism and Art*. London: Thames & Hudson Ltd, 2003; WU, Duncan. *A Companion to Romanticism*. Oxford: Blackwell Publishing, 1999; HARRISON, Charles; WOOD, Paul; GAIGER, Jason. *Art in Theory, 1815-1900, An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell Publishing, 1998; FEBER, Michael. *Romanticism, A very short introduction*. Oxford: University Press, 2010.

² LOWY, Michael; SAYRE, Robert. *Romanticism and Against the Tide of Modernity*. London: Duke University Press, 2001, p. 1.

³ BAUDELAIRE, Charles. "What is romanticism?". En: TAYLOR, Joshua C., 1987 (nota 1), p. 222.

⁴ LUKACHER, Brian. "Nature historicized: Constable, Turner and romantic landscape painting". En: EISENMAN, F. Stephen, 1998 (nota 1), p. 155.

⁵ LUKACHER, Brian. "Nature historicized: Constable, Turner and romantic landscape painting". En: EISENMAN, F. Stephen, 1998 (nota 1), pp. 115-143; VAUGHAN, William, 2003 (nota 1) pp. 197-207. NOVOTNY, Fritz, 1960 (nota 1), p. 110.

⁶ PORFÍRIO, José Luís. "Da expressão romântica à estética naturalista: pintura e escultura". En: RODRIGUES, Dalila (coord.). *Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX*. Lisboa: Fubu Editores, 2009, p. 35. Translation by the authors.

⁷ FRANÇA, José-Augusto. *A arte em Portugal no século XIX*. Vol. I, vol. II. Lisboa: Livraria Bertrand, 1966, p. 254.

⁸ SILVA, Raquel Henriques da. "O naturalismo e o portuguesismo em pintura". En: FALCÃO, Isabel; PROENÇA, José António (coord.). *João Vaz, 1859-1931, Um pintor do naturalismo*. Lisboa: Casa-Museu Anastácio Gonçalves, 2005, p. 16.

⁹ SILVA, Raquel Henriques da. "Silva Porto e a pintura naturalista". En: LAPA, Pedro; SILVEIRA, Maria de Aires (coord.). *A Arte Portuguesa do Século XIX (1859-1910)*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado e Leya, 2010, p. 51.

¹⁰ PORFÍRIO, José Luís. "Da expressão romântica à estética naturalista: pintura e escultura". En: RODRIGUES, Dalila (coord.), 2009 (nota 6), p. 28.

¹¹ FRANÇA, José-Augusto, 1966, vol. II (nota 7), pp. 23, 27, 45.

¹² FRANÇA, José-Augusto, 1966, vol. II (nota 7), pp. 24, 45; MÂNTUA, Ana Anjos; SILVEIRA, Maria de Aires (ed.). *Fórmulas Naturalistas da Arte Moderna nas coleções da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves e no Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado*. Lisboa: Direção Geral do Património Cultural, 2016, pp. 28, 29; SILVA, Raquel Henriques da. "O naturalismo e o portuguesismo em pintura". En: FALCÃO, Isabel; PROENÇA, José António (coord.), 2005 (nota 8), pp. 17, 25.

rate¹³. Light itself becomes the subject of the art work, thus progressively announcing the abandonment of motive representation as the artistic creation's ultimate goal, which will later thrive in modern art. Despite the fact that historiography separates them in two different movements, it is recognized that they share an interest for themes related to nature, daily activities in rural life, landscape, animals and portraits, which aim to capture more the emotional features of the person being depicted, than his/her social status.

In Portuguese historiography on the 19th century sculpture, the strong and undoubtful contrast established between romanticism and naturalism does not correspond to a similarly solid conceptual framing. Therefore, when facing a specific art work, these categorizations, which furthermore interact with an extra one –that of classicism– prove to be inoperative. As an example, one might quote the stylistic analysis of what is considered the master piece of each category. “Camões” (1860), figure which at the time embodied the national identity and pride, was the first non-monarchic statue to be erected in Portugal using citizens’ financial contribution.¹⁴ The statue was designed by Vítor de Bastos (1829-1894), acclaimed to be the most romantic sculptor of the time.¹⁵ It is argued that “Camões” [image no. 1] has an “academic composition” which “invents costumes and postures of the Renaissance, shaping bodies and expressions with a naturalistic refinement”.¹⁶

On the other hand, “Viúva” [Widow], molded in 1889 (image no. 2) by the artist known as the most representative of Portuguese naturalism,¹⁷ António Teixeira Lopes (1866-1942), is characterized as “a sentimental and expressive piece [of] a downhearted body [...] underlining her psychological situation”,¹⁸ although in general it remains “faithful to



Image 1. Vítor Bastos, “Monument to Camões”, 1860, Lisbon, Photographed by the authors.

the modulation and thematic classical heritage”.¹⁹ The quest for national heroes in romanticism is perceived as absent in naturalism, which is described as being more concerned with common human beings facing common situations.²⁰

¹³ SILVA, Raquel Henriques da. “Romantismo e pré-naturalismo”. En: PEREIRA, Paulo (dir.). *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2008, pp. 160, 161.

¹⁴ FRANÇA, José-Augusto, 1966, vol. I (nota 7), p. 333.

¹⁵ SILVA, Raquel Henriques da. “Romantismo e pré-naturalismo”. En: PEREIRA, Paulo (dir.), 2008 (nota 13), p. 159. On this subject, see, also, PORFÍRIO, José Luís. “Da expressão romântica à estética naturalista: pintura e escultura”. En: RODRIGUES, Dalila (coord.), 2009 (nota 6), p. 35; FRANÇA, José-Augusto, 1966, vol. I (nota 7), p. 288.

¹⁶ SILVA, Raquel Henriques da. “Romantismo e pré-naturalismo”. En: PEREIRA, Paulo (dir.), 2008 (nota 13), p. 159; FRANÇA, José-Augusto, 1966, vol. II (nota 7), p. 220. Translation by the authors.

¹⁷ SILVA, Raquel Henriques da. “Romantismo e pré-naturalismo”. En: PEREIRA, Paulo (dir.), 2008 (nota 13), p. 177.

¹⁸ PORFÍRIO, José Luís. “Da expressão romântica à estética naturalista: pintura e escultura”. En: RODRIGUES, Dalila (coord.), 2009 (nota 6), p. 71. Translation by the authors.

¹⁹ SILVA, Raquel Henriques da. “Romantismo e pré-naturalismo”. En: PEREIRA, Paulo (dir.), 2008 (nota 13), p. 177. Translation by the authors.

²⁰ FRANÇA, José-Augusto, 1966, vol. II (nota 7), p. 45; SILVA, Raquel Henriques da. “O naturalismo e o portuguesismo em pintura”. En: FALCÃO, Isabel; PROENÇA, José António (coord.), 2005 (nota 8), p. 16.



Image 2. António Teixeira Lopes, “Viúva” (Widow), 1889, plaster, 156 x 94 x 105 cm, Casa-Museu Teixeira Lopes (House Museum of Teixeira Lopes), Photographed by the authors.

The fragility of the argumentation exposed above is, in our view, explained by the fact that Portuguese historiography on the 19th century sculpture was produced by researchers of painting of the same time frame, who tend to impose to the first artistic field the evolution detected in the second. This primacy of painting, and the consensual conviction that it acted as the main renovator of art in this period, comes from the pioneering role and recognized impact of the two painters, António Silva Porto (1850-1893) and João Marques de Oliveira (1853-1927), who first benefited from a State allowance to upgrade their education in Paris between 1873 and 1879, city that acted as the booster of artistic actualization. This narrative contributed to convert sculpture, as José

Fernandes Pereira emphasises regarding its lack of theorization compared to that of painting, into the “poor relative, perhaps because its production rhythm does not fit easily into the labels that usually codify the 19th century”.²¹

The adoption of stylistic categories that were born in a specific artistic field by another brings risks that should be pondered. In fact, sculpture comprehends different techniques, materials, creative methods and stages and, thus, a diverse evolution pace. A sculpture completed in the 19th century encompasses various phases: it starts with the drawing, followed by a clay draft in small scale, for it to fit in the oven. The plaster, which dries faster and does not need to be baked, can then be used to amplify the initial sketch. After these two steps, which rest on an additive procedure, the subtractive stage finally begins, when the work is carved from hard materials (such as marble, wood or stone). In alternative, bronze can be forged from the initial clay draft (allowing, if desired, the “painterly painted” texture of the sculpture). As a result, the sculpture of this period hardly translates the capture of a single moment, the spontaneity or rapid execution, which is typical of naturalist strokes. The eventual *non-finito* aspect of a sculpture, which can erroneously be interpreted as naturalism, often intends to stress the content rather than diminishing its centrality and does not necessarily correspond to a faster creative process. Auguste Rodin’s Monument to Balzac (1897), for instance, took seven years to be completed, went through several sketches, different and separated body mould studies and intended to capture the personality of the writer rather than its physical appearance.²²

In historiography of the 19th century Portuguese sculpture, as one can verify in several art history fields and chronologies, a global interpretation was constructed and widely disseminated before any monographic studies on the respective artists. Therefore, upcoming research focused on a particular sculptor may question the initial narrative. Analysing the work of António Teixeira Lopes, one of the most renowned and influent Portuguese sculptors of this century, constitutes therefore an opportunity to test and review the mainstream understanding of Portuguese sculpture in this period, since his work has not been extensively studied and even when it was partially

²¹ PEREIRA, José Fernandes. “Teoria da escultura portuguesa: 1874 – ao fim do século”. *Arte teoria*, 2000, n° 9, p. 288.

²² DUMEZ, Hervé. “Rodin, le Balzac et l’étude de cas”. *Le Libellio d’ Aegis*, 2007, vol. 3, pp. 35-39.

approached, it was the target of a more evaluative reading, rather than an explanatory one.²³

2. The Portuguese 19th century in arts and António Teixeira Lopes' education and professional life

The beginning of the Portuguese 19th century was characterized by political, social and economic tensions that determined the crisis of the *Ancien Régime*. Napoleonic invasions (1807-1811), the transfer of the Portuguese royal court to Brazil (1808-1821), the British rule under General William Beresford and the Liberal Revolution of 1820 had considerable impact on the artistic evolution of the country. Consequently, the arts were somewhat kept in abeyance, since commissions stagnated and the public remained faithful to earlier stylistic taste.

After the liberal victory in the Portuguese civil war of 1832-1834, the country was finally able to rethink education, among other aspects, which was perceived as instrumental for the development of the country and the supply of State ranks. The foundation of two Fine Arts Academies in 1836, in Oporto and Lisbon, included in that effort, were aimed at recovering the artistic delay. However, this impulse for renovation was weakened because teaching staff selection was made from the artists who worked for the royal court before leaving for Brazil, such as Constantino José dos Reis (1778-1865) who was a disciple of Joaquim Machado de Castro (1731-1822), author of the equestrian statue of King Jose I, in Lisbon (1775). Therefore, the heritage of the end of the 18th century in sculpture was prolonged. Trying to overcome this fragility, the Government instituted allowances, open to competition, which supported long-term stays mainly in Paris. In alternative, artists found their own personal or familiar means to experience the same city. As an example, one can refer the academic path of António Soares dos Reis (1847-1889), author of one of the most

known sculptures of the 19th century ("Desterrado" [Exiled], 1872), who was in Paris with a State scholarship in the late 1860's and completed his education with an additional year in Rome²⁴. On the other hand, António Teixeira Lopes benefited from his family financial support in order to leave for Paris in 1885.

Born in Vila Nova de Gaia in 1866, António Teixeira Lopes presents what can be described as a traditional artistic education at the time. Having been initiated in the sculpting art in his father's workshop in 1873, he entered in the Academy of Fine Arts in Oporto in 1882. When in 1885 he lost the competition for a State allowance for furthering his instruction in Paris, he left that year by himself with the contribution of his parents. Throughout this journey, for which Teixeira Lopes used the train and not the boat, unlike Soares dos Reis did some years before, he visited theatres and museums, which enlarged his knowledge of world art. His visit to Prado Museum was especially unforgettable for him. As he describes in his *Memórias* [Memories]:²⁵ it was in Prado "this admirable museum where I was able to feel, vibrate with excitement, my whole temperament of artist for the first time. I spent hours there marvelling before the canvases of Velasquez, Murillo, Ribera, Goya".²⁶ In sculpture, French museums were however more significant to him and acted as a crucial complement to his artistic education and actualization.²⁷ François Rude for instance, considered in his view a "genius of statuary",²⁸ will influence his work. These years, spent not only in Paris (where he saw the Universal Exhibition of 1889, later accounted in detail in his *Memórias*²⁹) but also with short visits to other cities, such as Berlin or Luxembourg, gave him the possibility to get acquainted with artists as Auguste Rodin (1840-1917) or Frédéric Auguste Bartholdi (1834-1904).³⁰ This also provided a first-hand experience that allowed him to position himself regarding evolution of sculpture in general, a theme that occupies several pages in his writing.

²³ ABREU, José Guilherme Pinto. *A escultura no espaço público do Porto no século XX: inventário, história e perspectivas de interpretação*. Tesis (Magister en Historia del Arte). Porto, Portugal, Universidad do Porto, Faculdade de Letras, 1996 250 p. And also, TEIXEIRA, José Manuel da Silva. *A mulher na escultura de António Teixeira Lopes*. Tesis (Magister en Teorias del Arte). Lisboa, Portugal, Universidad de Lisboa, Faculdade de Bellas Artes, 2001, 161 p.

²⁴ FRANÇA, José-Augusto, 1966, vol. I (nota 7), p. 333.

²⁵ LOPES, António Teixeira. *Ao correr da pena. Memórias de uma vida....* Gaia: Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia, 1968.

²⁶ LOPES, António Teixeira, 1968 (nota 25), p. 11. Translation by the authors.

²⁷ LOPES, António Teixeira, 1968 (nota 25), pp. 13-14, 65-66.

²⁸ LOPES, António Teixeira, 1968 (nota 25), p. 50. Translation by the authors.

²⁹ LOPES, António Teixeira, 1968 (nota 25), pp. 45, 66-67.

³⁰ LOPES, António Teixeira, 1968 (nota 25), pp. 198-200, 254.

Despite his travelling and stays overseas, Teixeira Lopes maintained a close relationship and interaction with the Portuguese artistic scenario, within the framework of a devised strategy for his affirmation. This explains how he could organize a solo exhibition, rare at the time, in 1890 in Oporto, and received a commissioned work four years later from the last Portuguese Queen, Maria Amélia de Bourbon-Orléans ("Rainha Santa", inaugurated in 1896).³¹ At this time the main part of his in-house atelier, located in Vila Nova de Gaia, was already constructed. However, he did not abandon Paris for good, since he kept his first rented atelier there until the beginning of the 20th century. He was by then a sculptor with some international expression, as certified by the sculpting work of Candelária Church's doors in Rio de Janeiro (1898) and the participation in the 1900 Universal Exhibition in Paris.³² In 1901, he was appointed by King Carlos I as the successor of Soares dos Reis in the course of Sculpture at the Academy of Fine Arts of Oporto.³³

His house in Gaia, designed around a major atelier by his brother under his supervision, was constructed from the last decade of the 19th century to the beginning of the 20th century. It acted as dynamic social and artistic centre, gathering writers, musicians, actors and other visual artists in frequent *soirées*. His atelier was began to have a parallel exhibition space for his one work and later, after the completion of his workshop in the backyard of the house, was completely devoted to show his sculpture.³⁴

In 1933 he donated his house, belongings and a major part of his sculpture works, thoroughly selected and listed in a detailed inventory, to the municipality of Vila Nova de Gaia in exchange for a lifetime monthly accrual, thus giving origin to

the "House Museum Teixeira Lopes", of which he was the first Director (1933-1942).³⁵

The transference of his assets to this municipality was the result of the combination of different reasons and motivations: the necessity to stabilize his financial situation; the need to prevent the dispersion of his work; the influence of a heritage conscience which emerges at the end of the century, and the will and commitment to ensure his own place in Portuguese art history. From the 285 sculptures donated to Vila de Gaia Municipality,³⁶ our examination comprehended the ones in permanent exhibition (149), since the museum storage is not accessible to visitants or researchers. The final part of this paper rests in the revision of the stylistic framing of his work, based on our previous analysis of these 149 pieces.

3. Rethinking António Teixeira Lopes: his methods, thinking and stylist classification

According to António Teixeira Lopes,³⁷ the investment in proper instruction that provides the tools for the mastery of the technique, of the correction of proportions and form, although essential, was not enough for a sculptor. These tools only helped to better express the artist's feelings. Without them remains only the canon which, despite producing sculptures that are credible to an audience, does not move. In his opinion the artist is a situated being. Therefore, the creative process takes into account the temperament, education and *milieu*. From a very romantic perspective, "a work that thrills",³⁸ will come from the soul, not from the brain. For its correct expression, along with natural talent, only constant rigor and effort could guarantee the quality of the work. A true work of art is born, in Teixeira Lopes' opinion, by the pursuit of perfection and beauty. These are

³¹ LOPES, António Teixeira, 1968 (nota 25), pp. 79-80, 161-171.

³² LOPES, António Teixeira, 1968 (nota 25), pp. 194, 202, 243, 272, 284.

³³ LOPES, António Teixeira, 1968 (nota 25), pp. 293, 303.

³⁴ LOPES, António Teixeira, 1968 (nota 25), pp. 170, 330. On the subject of housing in 19th century, see, among others, ELEB, Monique; DEBARRE, Anne. *L'invention de l'habitation moderne, Paris 1880-1914*, Suisse: Edition Hanzan et Archives d'Architecture Moderne, 1995, p. 86.

³⁵ *Escritura de doação dos prédios onde nasceu e anexos onde existiu os seus ateliers, oficinas e dependências destinado ao comércio da sua profissão de escultor*, 1933, Municipal Archive of Vila Nova de Gaia, Identifier: 2278, partial code: Lv. 16, fl. 87-93v, file number: F/04 /II/1 - Pt. 3.

³⁶ *Inventário da Escritura de doação dos prédios onde nasceu e anexos onde existiu os seus ateliers, oficinas e dependências destinado ao comércio da sua profissão de escultor*, Casa-Museu Teixeira Lopes (House Museum of Teixeira Lopes).

³⁷ RIBEIRO, Marta Barbosa. *António Teixeira Lopes: a construção do artista e a interpretação da obra*.

Tesis (Magister en Historia del Arte, Patrimonio y Turismo Cultural). Coimbra, Portugal, Universidad de Coimbra, Faculdade de Letras, 2016, 136 p.

³⁸ LOPES, António Teixeira, 1968 (nota 25), pp. 164, 664. Translation by the authors.



Image 3. António Teixeira Lopes, “Madame X”, 1893, patinated plaster, 79 x 57 x 35 cm, Casa-Museu Teixeira Lopes (House Museum of Teixeira Lopes), Photographed by the authors.

found in simplicity of expression, in delicacy, in softness, articulated simultaneously with strength and consistency. The psychological density of a work is progressively achieved by balancing the degree of detail, in order to emphasize and distinguish what is essential and secondary.³⁹ This method was exploited in bust of “Madame X” (1893) (image no. 3), work refused by the portrayed woman who did not recognize herself and did not like the excessive neckline⁴⁰. He simplified the outer line which enhanced the expressiveness of the central nucleus: the face and the intensity of the eyes, thus leading the viewer to focus on the essential.

In “Viúva” [Widow], from 1889, the transition between the more detailed part of the work –the baby cradle– and the more faded texture of the female figure underlines the emotional drama of this woman, physically and physiologically distant, withdrawn and intangible. The widow’s prominent foot down below, which interrupts the circu-

³⁹ LOPES, António Teixeira, 1968 (nota 25), pp. 105, 159, 189, 603, 655.

⁴⁰ LOPES, António Teixeira, 1968 (nota 25), p. 135.



Image 4. António Teixeira Lopes, “Monument to Eça de Queiróz”, 1903, bronze, Lisbon, Photographed by the authors.

lar basis, an allegory of the circle of life, establishes the axis of the composition, dividing the work into the two aforementioned sections. Connecting them, the woman’s arm, which evokes the formula fixed by Caravaggio in the Entombment of Christ, alludes to the loss of life and rests on her knee, which in turn is vertically aligned with the foot.

The same dichotomy between an accurate shape and a more simplified modelling is key to understand the monument to Eça de Queiróz (1903) (image no. 4), which illustrates a phrase that follows the main title of one of the writer’s most famous books, *The Relic* (1887): “Over the sturdy nakedness of truth the diaphanous cloak of fantasy”. The thematic dualism between truth and fantasy is reflected in the formal dualism with which the sculptor played with the viewer’s perception and shaped each one of the figures. Seen from the front, the bodies seem to be separated: the writer with detailed and creased features and the

woman with a silky texture. However, seen from the side, it becomes clear that they sprout from the same stone, as if coming from a single reality.

The different depth of detail and finishing aspect in the same work was crucial to Teixeira Lopes to capture the different levels of drama in the depicted figure and situation. For this reason, fellow artists who produced a uniform sculpture, even if excelling in technique by strictly following the canon, were criticized under his eyes. In this sense, German sculpture was, in António Teixeira Lopes' view, far from French delicacy and grace. In the case of Reinhold Begas (1831-1911), despite having an undeniable technique, the work resulted, in his opinion, in a cold and monotonous classicism.⁴¹ Regarding his teachers, despite his admiration, the same lack of emotion was detected. He condemns the excessive correction of Pierre-Jules Cavelier's (1814-1894) lines of composition, resulting in a wintry and conventional work. In relation to his master Louis Ernest Barrias (1841-1905), he denounces classic conventions had not been overcome, which "prevented him from translating the truth more frankly".⁴² Finally, he classifies António Soares dos Reis as an artist capable of excellence in technique but hostage to his excessive fidelity to his classical training and nature.⁴³

He regards nature as the source of inspiration. Nevertheless, he states that it should not be copied but translated through art. Furthermore, he romantically insists that models should never stand in a static pose; on the contrary they must circulate freely on the atelier. In fact, only in an intimate scenario and with a natural behaviour, the model's soul could be captured.⁴⁴ The bust of Teófilo Braga (1916) was produced with daily sessions of about three hours each, during which the politician would walk around talking, thus, "undergoing successive transformations that the artist observes penetrating deep into the *objet* by capturing his essence: the portrait of the soul".⁴⁵

António Teixeira Lopes also argued that, after a close observation of the motive, sometimes it



Image 5. António Teixeira Lopes, "Cain", 1890, plaster, 103 x 74 x 60 cm, Casa-Museu Teixeira Lopes (House Museum of Teixeira Lopes), Photographed by the authors.

would be necessary to turn his back on the model and even on classical canon guidelines, in order for inspiration to emerge.⁴⁶ In *Memórias* he states that the quality of a work does not come, for the most part, from the absolute reality of things but "from its spirit, from its essence".⁴⁷ This very same practice was discussed with Auguste Rodin in the atelier of the latter, and they both agreed that copying must be avoided and, thus, the artist should restart the work multiple times and never discard the first studies.⁴⁸ This method, in Teixeira Lopes' experience, was difficult to conciliate with the pressure to deliver a commissioned work, since he stated that months of labour and "meditation" were absolutely required.⁴⁹

⁴¹ LOPES, António Teixeira, 1968 (nota 25), p. 599.

⁴² LOPES, António Teixeira, 1968 (nota 25), p. 111. Translation by the authors.

⁴³ LOPES, António Teixeira, 1968 (nota 25), pp. 163, 164.

⁴⁴ LOPES, António Teixeira, 1968 (nota 25), pp. 589- 590.

⁴⁵ LOPES, António Teixeira, 1968 (nota 25), p. 590. Translation by the authors.

⁴⁶ LOPES, António Teixeira, 1968 (nota 25), pp. 138, 199, 590.

⁴⁷ LOPES, António Teixeira, 1968 (nota 25), p. 31. Translation by the authors.

⁴⁸ LOPES, António Teixeira, 1968 (nota 25), pp. 199-200.

⁴⁹ LOPES, António Teixeira, 1968 (nota 25), p. 523.

The intentional diminishing of sharpness and definition, which Portuguese art history uses to characterize naturalism in sculpture, taking this aspect from a similar effect verified in painting, was indeed a mechanism to enter the interior world of the model and not the translation of a spontaneous and superficial impression of the motive. This, in Teixeira Lopes' opinion, should be avoided, to escape what he thought to be an issue with Italian and French painters, who "only observe the surface of things without penetrating into its core".⁵⁰ For him, spontaneity was only achieved by hours spent with the model and simplicity required years of training. Furthermore, often his work implies the combination of different models, thus his composition is thoughtfully and complexly composed. Two works illustrate this type of composition with particular clarity. In the study of the sculpture of the "Rainha Santa" [Holy Queen Isabel] (1896) Teixeira Lopes used four models: one French and one Italian woman for the nude; a Portuguese woman for the design of the garments and, finally, for the execution of the head, a "most distinguished lady... of Aragon",⁵¹ the Queen's place of birth. Similarly, in the funerary monument dedicated to the historian Joaquim Oliveira Martins (1898), the female figure, an allegory of History, was modelled after a woman body, although for her hands, since the sculptor was not able to find "proper" real hands for them to be drawn up from, he mixed the hands of his pianist friend with those of a woman.⁵²

If regarding his technique, the naturalist labelling of António Teixeira Lopes is, as has been argued, very problematic, in terms of thematic choices, his sculpture peacefully remains within romanticism preferences. This can be easily demonstrated by two works. Cain (image no. 5), from 1888, is a work of biblical inspiration, in which a naked boy, sitting on a stone and absorbed in his thoughts, stares which a Machiavellian look. In this work, the child's anatomically perfect body, in plain white marble, contrasts the aggressiveness of his eyes fixed in his intention, with his hands closed and body twisted. The compositional line of the arm and leg lead the viewer to the basis of the work, where the story of Cain is carved in a low detailed relief.



Image 6. António Teixeira Lopes, Model of the monument dedicated to honour the participation of the Portuguese in the First World War, 1925, plaster, Casa-Museu Teixeira Lopes (House Museum of Teixeira Lopes), 129 x 68 x 84 cm, Photographed by the authors.

In its turn, in the monument of La Couture (1925), which was intended to honour the participation of the Portuguese in the First World War (image no. 6), Teixeira Lopes uses the most known romanticism tropes. The scenario of this piece is a ruin which alludes to Monastery of Batalha, a medieval architectural landmark which became the symbol of national independence and identity. The artist sustained that "we all [Portuguese] should go once a year on a pilgrimage to this marvellous temple, and kneel and fortify our spirits, renew our souls, ask for inspiration and courage to continue the work of regeneration".⁵³ Three figures stand in the front: an allegory of

⁵⁰ LOPES, António Teixeira, 1968 (nota 25), p. 657. Translation by the authors.

⁵¹ LOPES, António Teixeira, 1968 (nota 25), pp. 165, 169. Translation by the authors.

⁵² LOPES, António Teixeira, 1968 (nota 25), pp. 194-198, 201.

⁵³ LOPES, António Teixeira, 1968 (nota 25), p. 237. Translation by the authors.

Homeland at the top (a woman holding a sword); an allegory of Death in the bottom (a skeleton lying on the floor) and a soldier standing with a rifle in his hand, preventing the latter to reach the first. Behind this group there is a depiction of a decaying church, with shotguns and a ripped drum, mingled and dropped on the floor. Still standing undestroyed, an altar with a crucified Christ allures to the romantic idea of a nation that carries a predestinated mission which must triumph over all vicissitudes.

In conclusion, a broader analysis of the work of António Teixeira Lopes, as well as the knowledge of his method and art views, reveals a sculptor who, inserted in the artistic time in which he lived, grounds his work on a classical matrix (that he considered to be the backbone of sculpture) and interprets the motive with a romantic sensitivity which went on to transcend the 19th century. By challenging the naturalist label of the artist who is considered its major representative, the existence of naturalism in sculpture itself calls for revision. Therefore, we argue for a more comprehensive understanding of the art of the century in question, which hardly conforms to rigid compartments nor showcases disruption.

References:

- ABREU, José Guilherme Pinto. *A escultura no espaço público do Porto no século XX: inventário, história e perspectivas de interpretação*. Tesis (Magister en Historia del Arte). Porto, Portugal, Universidad do Porto, Faculdade de Letras, 1996, 250 p.
- BARKER, Emma (ed.). *Art & Visual Culture, 1600-1850*. United Kingdom: The Open University, 2012.
- BAUDELAIRE, Charles, "What is romanticism?". En: TAYLOR, Joshua C. (ed.), *Nineteenth-century theories of art*. California: University of California Press, 1987, pp. 220-240.
- BERGER, Stefan. *A Companion to nineteenth-Century Europe, 1789-1914*. Oxford: Blackwell Publishing, 2009.
- BERLIN, Isaiah. *The roots of Romanticism*. London: Pimlico, 2000.
- CRANSTON, Maurice. *The Romantic Movement*. Oxford: Blackwell Publishers, 1994.
- DAY, Aidan. *Romanticism*. Oxon: Routledge, 2012.
- DUMEZ, Hervé. "Rodin, le Balzac et l'étude de cas". *Le Libellio d' Aegis*, 2007, vol. 3, pp. 35-39.
- EISENMAN, F. Stephen et al. *Nineteenth century art, a critical history*. London: Thames and Hudson Ltd, 1998.
- ELEB, Monique; DEBARRE, Anne. *L'invention de l'habitation moderne. Paris 1880-1914*, Suisse: Edition Hanzan et Archives d'Architecture Moderne, 1995.
- Escritura de doação dos prédios onde nasceu e anexos onde existiu os seus atelieres, oficinas e dependências destinado ao comércio da sua profissão de escultor*, 1933, Municipal Archive of Vila Nova de Gaia, Identifier: 2278, partial code: Lv. 16, fl. 87-93v, file number: F/04 III/1 - Pt. 3.
- FALCÃO, Isabel; POENÇA, José António (coord.). *João Vaz, 1859-1931, Um pintor do naturalismo*. Lisboa: Casa-Museu Anastácio Gonçalves, 2005.
- FEBER, Michael. *Romanticism, A very short introduction*. Oxford: University Press, 2010.
- FRANÇA, José-Augusto. *A arte em Portugal no século XIX*, vol. I e II. Lisboa: Livraria Bertrand, 1966.
- HARRISON, Charles; WOOD, Paul; GAIGER, Jason. *Art in Theory, 1815-1900, An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell Publishing, 1998.
- Inventário da Escritura de doação dos prédios onde nasceu e anexos onde existiu os seus atelieres, oficinas e dependências destinado ao comércio da sua profissão de escultor*, Casa-Museu António Teixeira Lopes (House Museum of Teixeira Lopes).
- LAPA, Pedro; SILVEIRA, Maria de Aires (coord.). *A Arte Portuguesa do Século XIX (1859-1910)*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado e Leya, 2010.
- LOPES, António Teixeira. *Ao correr da pena. Memórias de uma vida...* Gaia: Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia, 1968.
- LOWY, Michael; SAYRE, Robert. *Romanticism and Against the Tide of Modernity*. London: Duke University Press, 2001.
- LUKACHER, Brian. "Nature historicized: Constable, Turner and romantic landscape painting". En: EISENMAN, F. Stephen et al. *Nineteenth century art, a critical history*. London: Thames and Hudson Ltd, 1998, pp. 115-143.
- MÂNTUA, Ana Anjos; SILVEIRA, Maria de Aires (ed.). *Fórmulas Naturalistas da Arte Moderna nas coleções da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves e no Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado*. Lisboa: Direção Geral do Património Cultural, 2016.
- NOVOTNY, Fritz. *Painting and sculpture in Europe, 1780-1880*. United Kingdom: The Pelican History of Art, 1960.
- PEREIRA, José Fernandes. "Teoria da escultura portuguesa: 1874 - ao fim do século". *Arte teoria*, 2000, nº 9, pp. 288-314.
- PEREIRA, Paulo (dir.). *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2008.
- PORFIRIO, José Luis. "Da expressão romântica à estética naturalista: pintura e escultura". En: RODRIGUES, Dalila (coord.). *Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX*. Lisboa: Fubu Editores, 2009, pp. 8-97.
- RODRIGUES, Dalila (coord.). *Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX*. Lisboa: Fubu Editores, 2009.
- SILVA, Raquel Henriques da. "O naturalismo e o portuguêsismo em pintura". En: FALCÃO, Isabel; POENÇA, José António (coord.). *João Vaz, 1859-1931, Um pintor do naturalismo*. Lisboa: Casa-Museu Anastácio Gonçalves, 2005, pp. 16-26.
- SILVA, Raquel Henriques da. "Romantismo e pré-naturalismo". En: PEREIRA, Paulo (dir.). *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2008, pp. 155-193.
- SILVA, Raquel Henriques da. "Silva Porto e a pintura naturalista". En: LAPA, Pedro; SILVEIRA, Maria de Aires (coord.). *A Arte Portuguesa do Século XIX (1859-1910)*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado e Leya, 2010, pp. 51-63.
- TAYLOR, Joshua C. (ed.). *Nineteenth-century theories of art*. California: University of California Press, 1987.
- VAUGHAN, William. *Romanticism and art*. Londres: Thames & Hudson Ltd, 2003.
- WU, Duncan. *A Companion to Romanticism*. Oxford: Blackwell Publishing, 1999.

N OTICIAS DE PLATERÍA Y PLATEROS EN LA CATEDRAL DE VALENCIA (1775-1931)¹

FRANCISCO DE PAULA COTS MORATÓ

Universitat de València
Francisco.Cots@uv.es

Resumen: Los acuerdos del cabildo de la catedral de Valencia quedan recogidos principalmente en los protocolos notariales de la Seo hasta 1774. A partir de 1775, es el secretario de la corporación el que recoge en libros sus deliberaciones. Tomando como partida esta última fuente, recogemos cuantas noticias sobre platería y plateros quedan anotadas en ella hasta 1931, pues los años siguientes no se conservan. Desde 1939 hay de nuevo Actas Capitulares, pero no están todavía a disposición del investigador. En las Deliberaciones Capitulares se recogen el nombramiento del platero de la catedral, las donaciones, los encargos del cabildo así como las fundiciones de plata de 1812 y 1823.

Palabras clave: Platería / plateros / catedral de Valencia / noticias de archivo / Arte Valenciano.

Abstract: The agreements of the Valencia chapter were compiled in the notarial protocols of the Cathedral until 1774. From 1775 the secretary of the corporation gathers its deliberations in books. Taking this latter source as starting point, we gather all the news of silverware and goldsmiths that were compiled in those books until 1931, since the ones from the following years did not survive. From 1939 there were chapter acts again, but they are not yet available for researchers. In the chapter deliberations were gathered the appointment of the Cathedral's goldsmiths, donations, commissions of chapters as well the silver foundries of 1812 and 1823.

Key words: Silverware / goldsmiths / Cathedral of Valencia / notes from archive / Valencian Art.

Desde hace mucho tiempo trabajamos sobre platería y plateros en Valencia.² Hemos puesto de relieve la complejidad de su examen corporativo, obradores y personalidades artísticas en la Edad Moderna. La labor de recuperación de noticias referidas a estos temas continúa para nosotros en la actualidad, centrada desde hace unos años en la catedral de Valencia. Cabe decir que el siglo XV es una época de gran esplendor y la centuria de la formación del Tesoro. Esta palabra, a diferencia de lo que significa hoy en día, se refería en la Edad Media al conjunto de las reliquias de un templo. Con los años, indicó las piezas de oro, plata y piedras preciosas que poseían las iglesias y

monasterios, porque de estos materiales estaban labrados los relicarios que las contenían. Para su mantenimiento y la factura de otras nuevas, fue necesaria la presencia de un platero contratado por el cabildo permanentemente. La secuencia de todos ellos, desde 1500, es conocida en Valencia aunque hay algunos vacíos documentales. El cargo debió de existir desde el siglo XV. También ha quedado registrada la calidad y cantidad de las obras que allí había, con sus expolios a causa de guerras, modas o periodos anticlericales y revolucionarios.

Las líneas que siguen informan de las noticias sobre platería y plateros obtenidas de la consulta de

* Fecha de recepción: 15 de abril de 2017 / Fecha de aceptación: 9 de julio de 2017.

¹ Este trabajo se integra en el proyecto de investigación "La catedral barroca. Iglesia, sociedad y cultura en la Valencia del siglo XVII", del Ministerio de Economía y Competitividad. HAR-2016-74907-R.

² El autor agradece la ayuda de Fernando Castelló Doménech, Amelia Codina Juan, Andrés de Sales Ferri Chulio, Dra. Amelia López-Yarto Elizalde, Dr. Pablo Márquez Caraballo, Juan Ignacio Pérez Martínez, Dr. Vicent Pons Alós, Javier Sánchez Portas, Dr. Jaime Sancho Andreu, Dr. Mateu Rodrigo i Lizondo, Inmaculada Traver Badenes y José Vives Carrió.

los *Libros de Deliberaciones del Cabildo* entre 1775 y 1931.³ La razón de escoger esta cronología se debe a que las Actas Capitulares quedan referidas, junto con otra serie de informaciones, en los protocolos notariales de la metropolitana hasta 1774. A partir de 1775, y hasta la actualidad, salvo algún vacío, son libros independientes los que recogen los acuerdos del cabildo por su secretario. La Guerra Civil (1936-1939) marca un hito importante en la Seo y también justifica las fechas elegidas. Algunas de estas noticias, especialmente las referidas a relicarios, son conocidas desde 1909, cuando Sanchis Sivera, el historiador de la catedral, publicó su *Guía*.⁴ Sin embargo, el canónigo no indica muchas veces la fuente, punto que aquí se subsana. También otro investigador ofreció algunos datos en fechas recientes.⁵ En la búsqueda por documentar a los plateros catedralicios y sus obras, revisamos hace un tiempo la Fábrica desde 1500 y la Tesorería desde 1600, labor que sigue a día de hoy. De ello dimos cuenta en varias publicaciones anteriores a esta. Corresponde en esta ocasión poner de relieve quiénes estaban al frente de la plata así como las obras que se encargan o donan al Tesoro durante los siglos XIX y parte del XX, especialmente después de las fundiciones de 1812 y 1823. Es en el primero de estos años cuando son fundidas las piezas principales en Palma de Mallorca por la Regencia de España. Sabemos que no fue este el único ejercicio del que hay que lamentar pérdidas así como también que son muchas las piezas de plata conservadas correspondientes a esas dos centurias antes referidas.

La serie documental que nos ocupa relata las vicisitudes por las que pasa el clero de la Metropolitana así como todo aquello que repercute en el

devenir diario de la corporación. Sus relaciones con el prelado, con el Gobierno de España, encargos de obras, donaciones y muchos asuntos más. El tratamiento que tiene el cabildo como corporación desde tiempo ha es el de ilustrísimo, pero, en 1879, el rey Alfonso XII, a petición del arzobispo –entonces don Antolín Monescillo y Viso (1811-1892)– les concede el de excelentísimo. Así, en la memoria de la Palabreta del 24 de mayo de 1879, leen una carta del prelado donde se lo hace saber. Los capitulares lo oyen “con la más viva satisfacción” y acuerdan felicitar al prelado y darle las gracias.⁶

Noticias de plateros

Las referencias a orfebres no son numerosas en esta serie documental. Una de las primeras es el nombramiento del nuevo *titular* de la Seo en el ochocientos. En la sesión del 15 de marzo de 1803, el cabildo “eligió y nombró en platero de esta santa yglesia a Josef Carlos Quinzà” en los mismos términos y circunstancias que había servido su padre.⁷ Ya advertíamos que José Carlos (1802-1847) podía ser hijo de Bernat Quinzà (1752-1803)⁸ como aquí se confirma. Antes de este último, según sabemos por otras fuentes, había desempeñado el cargo su padre Gaspar (1700-1783). Este fue designado el 1 de julio de 1767,⁹ cuando nos dicen que “Vicente Entreaygues no puede continuar en el encargo de platero de esta santa iglesia”,¹⁰ y allí seguirá hasta su muerte. Tras el fallecimiento de otro artista como es Gaspar Lleó (1701-1742), Lluís Vicente, mayor (1676-1757) es nombrado orfebre de la Seo el 22 de agosto de 1742.¹¹ Su hijo, Lluís Vicente, menor (1702-1761) lo es el 22 de abril de 1758, cuando ya había

³ Desde 1932 y hasta 1939 no hay *Libros de Deliberaciones*. Cfr. R. Chabás Llorens, *Índice del Archivo de la Catedral de Valencia*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997, p. 170. Debieron de ser unos años muy convulsos y lo que menos necesitaban era que se conociera quiénes formaban parte del cabildo y los acuerdos, si los hubo, serían lo más secretos posible. Las *Deliberaciones Capitulares* posteriores a 1939 no están aún a disposición de los investigadores.

⁴ SANCHIS SIVERA, José, *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*. Valencia: Imprenta de Francisco Vives Mora, 1909 (Ed. facsímil Valencia, 1990).

⁵ PINGARRÓN-ESAÍN, Fernando. “La reposición tardía del retablo mayor de la catedral de Valencia, elogiado en el siglo XVIII”. En: CALLADO ESTELA, Emilio (Ed). *La catedral ilustrada. Iglesia, sociedad y cultura en la Valencia del siglo XVIII*. Vol. 2. Valencia: Institució Alfons el Magnànim-Diputació de Valencia, 2014, pp. 373-415. Este autor acostumbra a no referir las publicaciones anteriores a sus “estudios”.

⁶ Archivo de la Catedral de Valencia = ACV. Leg. 402. *Libro de Deliberaciones. 1878-1879*, ff. 141v-142. OLMOS Y CANALDA, Elías. *Los prelados valentinos*. Valencia: Semana Gráfica, S. A, 1949, p. 321.

⁷ ACV. Leg. 330. *Libro de Deliberaciones. 1803*, f. 14v.

⁸ COTS MORATÓ, Francisco de Paula. “Plateros en la catedral de Valencia durante el siglo XVIII”. En: RIVAS CARMONA, J. (coor.). *Estudios de Platería*. Murcia: Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2007, p. 87.

⁹ ACV. Leg. 1631. *Llibre de possessions i salaris*, f. 200.

¹⁰ ACV. Leg. 3333. Protocolos. Notario Pedro Rodrigo, f. 97.

¹¹ ACV. Leg. 1631. *Llibre de possessions i salaris*, f. 171v.

muerto el mayor.¹² El protocolo notarial indica que “ha servido dicho empleo en las ausencias y enfermedades de su padre”.¹³ Tiempo más tarde, Vicent Entreaigues (1736-1767), antes referido, es maestro catedralicio desde el 24 de noviembre de 1761.¹⁴ El protocolo notarial hace saber que los canónigos, “de su grado y cierta ciencia, en virtud de la presente escritura, nombran para dicho empleo a Vicente Entreaguas, maestro platero, vecino de esta ciudad, con todas las utilidades correspondientes a dicho empleo, según y en la misma forma que le han tenido los antecesores en el mismo”.¹⁵ Advertimos que el cabildo informa que lo nombra “de su grado y cierta ciencia”, indicando que es soberano en esta decisión y lo designa por su propia voluntad, no por los méritos del beneficiado ni porque este haya ganado un concurso.

Pocas noticias más como la primera que se ha dado nos deparan los Acuerdos Capitulares. Así, en el Cabildo del 16 de diciembre de 1895, el platero José Navarro, de quien conocemos pocas referencias,¹⁶ presenta una cuenta de los trabajos hechos para la catedral desde 1889 hasta esa fecha¹⁷ y los capitulares acuerdan que la Comisión de Hacienda provea lo que hay que hacer.¹⁸ El 2 de enero de 1896 el presidente del cabildo indica que Navarro le ha manifestado su deseo de trabajar gratuitamente para la Seo, lo que induce las sentidas gracias de la corporación.¹⁹

Como se verá muchas obras del siglo XIX y XX son donaciones para la catedral. Precisamente por es-

to no figuran en esta serie los artistas que las labraron y muchas veces tampoco su coste.

Obras que costea la catedral

La primera mención referente a la hechura de nuevas obras de plata pagadas por la catedral la tenemos el 10 de abril de 1776. Ese día, el cabildo comisiona a los canónigos Josep Blanch (1762-1783)²⁰ y Joaquín Segarra (1767-1790) para que manden labrar los *candeleros* de plata que juzguen necesarios para el servicio de la Seo, así como componer la Urna del Monumento.²¹ El 15 de abril de 1777 dichos canónigos presentan a sus compañeros el modelo de los candeleros. Estos mandan se hagan los que puedan de la plata del cuarto del Depósito

procurando la mayor conveniencia en las hechuras, igualdad en su peso y evitando molduras para que / se conserven con limpieza y hermosura y, sucesivamente, se renueven, de poco en poco, los antiguos a fin de que sean todos uniformes.²²

El 2 de junio de ese mismo año Josep Blanch lleva al cabildo dos candeleros nuevos de plata labrados según las directrices dadas, que “parecieron bien al ilustrísimo cabildo y acordó continuassen su comisión y que se hiziesen los restantes como aquellos dos de la muestra”.²³ Mucho tiempo después, el 8 de agosto de 1791, los canónigos, a petición de Bernat Quinzà, acordaron abonarle quinientas cuarenta libras, cinco sueldos y seis dineros, a razón de siete libras de hechuras por onza

¹² ACV. Leg. 1631. *Llibre de possessions i salaris*, f. 193. Véase COTS MORATÓ, Francisco de Paula. “Platería y plateros de la catedral de Valencia, según los libros de tesorería (1700-1772)”. En: CALLADO ESTELA, E. (ed.). *La catedral ilustrada. Iglesia, sociedad y cultura en la Valencia del siglo XVIII*. Valencia: Alfons el Magnànim-Diputació de Valencia, 2015, Vol 3, p. 363, donde se deshace el error entre Lluís Vicente, mayor, y Lluís Vicente, menor.

¹³ ACV. Leg. 3307. Protocolos. Notario José Gargallo, f. 627v.

¹⁴ ACV. Leg. 1631. *Llibre de possessions i salaris*, f. 195v.

¹⁵ ACV. Leg. 3313. Protocolos. Notario José Gargallo, f. 308v.

¹⁶ Sabemos que un José Navarro Oliver es examinado, en clase de matriculado, de maestro el 12 de julio de 1882, pero desconocemos si es la misma persona. Cfr. COTS MORATÓ, Francisco de Paula. *El examen de maestría en el Arte de Plateros de Valencia. Los Libros de Dibujos y sus artífices (1505-1882)*. CD. Ap. Doc. 2.4. Listas de maestros aprobados sin realizar examen. Doc. nº 101.

¹⁷ ACV. Leg. 520. Doc. 126. La cuenta asciende a 3.710 reales. Son reparaciones ordinarias de la plata como blanquear, bruñir, soldar incensarios, bandejas, sacras, colocar clavos en la plata de misales, etc.

¹⁸ ACV. Leg. 408. *Libro de Deliberaciones. 1895-1897*, f. 45v.

¹⁹ ACV. Leg. 408. *Libro de Deliberaciones. 1895-1897*, f. 48.

²⁰ Para las cronologías de los canónigos del siglo XVIII véase PONS ALÓS, Vicente y CÁRCEL ORTÍ, M^a Milagros. “Dignidades y canónigos de la catedral de Valencia en el siglo XVIII”. En: CALLADO ESTELA, E. (Ed.). *La catedral ilustrada. Iglesia, sociedad y cultura en la Valencia del siglo XVIII*. Valencia: Alfons el Magnànim-Diputació de València, 2013. Vol. 1, pp. 103-125. Las del XIX proceden de ACV. Leg. 689. *Libro de Canónigos* y Leg. 690. *Libro donde consta el día, mes y año en que murieron arzobispos...* Estas últimas cronologías, por el momento, son más imprecisas. Seguramente cambiarán en estudios posteriores.

²¹ ACV. Leg. 303. *Libro de Deliberaciones. 1775-1776*, f. 89v.

²² ACV. Leg. 304. *Libro de Deliberaciones. 1777*, ff. 83-83v.

²³ ACV. Leg. 304. *Libro de Deliberaciones. 1777*, ff. 102v.-103.



Fig. 1. Gaspar Quinzà. *Candelero*. 1777. Foto A. Sáiz.
© Archivo de la Catedral de Valencia.

de los candeleros. Bernat acudió a los capitulares exponiéndoles que su padre había labrado ciento cuarenta y cinco de estos y no había cobrado entonces lo debido.²⁴

La catedral conserva seis de estos ciento cuarenta y cinco candeleros que hubo para las gradas del Monumento. Solo dos están marcados con el sello del obrador de los Quinzà, que en este momento encabeza Gaspar. Son de plata blanca y con pie triangular (fig. 1). Los adornan algunas rocallas y pequeñas hojas de acanto. Son casi lisos, sin lenguaje icónico. Hace un tiempo indicábamos que habían adoptado el clasicismo en detrimento de la rocalla, lo que parecía razonable.²⁵ Ello es cierto, pero tengamos presente que el cabildo los

quería sin molduras para que se conservasen limpios y hermosos el mayor tiempo posible. En estas piezas observamos cómo hay un intento práctico de conservación que coincide con el cambio del lenguaje ornamental que se da en toda España.

Las *custodias* fueron un vaso litúrgico que entró en el Tesoro entre 1775 y 1931 con relativa frecuencia. El 1 de agosto de 1797 el canónigo-magister, Antonio Valentín Criado (1776-1811), propone hacer un viril nuevo, pues había en la catedral joyas con gemas y muchas piedras preciosas de los espolios de los arzobispos difuntos. El cabildo le encarga "para que mande formar los dibujos y se los reporte antes de ponerse en ejecución".²⁶ Desconocemos si el trabajo se llevó a cabo. Sin embargo, y a pesar de las donaciones, una de las empresas que más preocupó a los canónigos después de 1812 fue la hechura de una nueva custodia procesional, porque la antigua –la de Castellnou, de mediados del siglo XV– había desaparecido en la fundición de Palma de Mallorca. El cabildo, ante la escasez de medios, se las vio y deseó para la fábrica del nuevo viril, muy necesario para la procesión anual del Corpus Christi, así como para expresar la dignidad y magnificencia de la metropolitana. El resultado final no puede ser más decepcionante, pues labraron una custodia muy sencilla que, junto con sus andas de madera, desapareció el 21 de julio de 1936.

Parece que las gestiones tomaron consistencia el 23 de enero de 1818, cuando el canónigo Antonio Roca (1784-1823) expone a los capitulares que ha "procurado un diseño muy bueno para la custodia nueva del Santísimo Sacramento. Y su ylustrísima acordó se uniese a los otros dibujos y que continuase en tomar conocimientos sobre la materia para que con presencia de todo pueda salir una obra buena y acertada".²⁷ Unas semanas más tarde, el 3 de febrero, el mismo Roca pide nombren una comisión para la ejecución de la nueva custodia, muestre los diseños que se puedan hacer y vea las existencias. El cabildo lo acepta y designa la comisión solicitada.²⁸ Ese mismo año, el 2 de mayo, Roca acredita la urgencia de componer la custodia del Santísimo Sacramento porque está

²⁴ ACV. Leg. 318. *Libro de Deliberaciones*. 1791, ff. 115v.-116v. Véase también COTS MORATÓ, Francisco de Paula. "El final de un tesoro: la plata superviviente de la seo (1700-1825)". En: CALLADO ESTELA, E. (ed.). *La catedral ilustrada. Iglesia, sociedad y cultura en la Valencia del siglo XVIII*. Valencia: Alfons el Magnànim-Diputació de València, 2014, vol. 2, f. 425.

²⁵ COTS MORATO, Francisco de Paula, 2014 (nota 24), pp. 435-436.

²⁶ ACV. Leg. 324. *Libro de Deliberaciones*. 1797, f. 78v.

²⁷ ACV. Leg. 345. *Libro de Deliberaciones*. 1818, f. 34.

²⁸ ACV. Leg. 345. *Libro de Deliberaciones*. 1818, f. 38v. La comisión estaba formada por Antonio Roca, Josep Rivero, Onofre Soler y Juan Bautista Pérez Caballero.

cercana la fiesta del Corpus Christi. El cabildo comisiona a Antonio Roca y a Naudín "para que lleven a efecto la composición de dicha custodia, como en el año anterior".²⁹ Como vemos, se están refiriendo a una pieza de carácter provisional. Las cosas no parecen solucionarse, pues el 16 de mayo, Antonio Roca expone que, pese a la comisión, si no hay medios no pueden hacer nada. El cabildo, entonces, se compromete a pagar dos mil libras cada año y pide que el diseño debe serle presentado así como también ser "aprobado por la Academia de San Fernando de la corte".³⁰

La custodia fue trabajada por el platero de la catedral José Carlos Quinzà y debió de estrenarse en la fiesta del Corpus Christi de 1819, aunque quizá tuvo mejoras y arreglos durante todo el ochocientos. Sabemos que el 8 de julio, oído el informe de la Junta de Hacienda sobre el memorial de Quinzà, el cabildo acordó "se le pague la mitad del importe de la obra que ha hecho para la custodia en este año, reteniéndose el fabriquero la otra mitad".³¹ Un par de años más tarde, el 25 de abril de 1821, el cabildo comisiona al Sr. Rivero (1785-1838) "para que tratase con los artífices sobre habilitar la custodia en que deve llevarse al Señor en la procesión del Corpus y se reportare al cabildo el costo".³² Desconocemos si las *andas* de entonces fueron las mismas que conocemos por una fotografía de ca. 1930. Sí queda claro que, el 2 de junio de 1824, el cabildo acuerda que se coloquen en la custodia "los quatro faroles que antes se llevaban".³³ Estos fueron encargados en 1808. El 8 de febrero de ese último año, el canónigo Antonio Roca expone a sus compañeros la conveniencia de labrar unos faroles para la custodia del Corpus. La razón era que los candeleros que lleva se apagan muchas veces por el aire y el movimiento. El cabildo convino que los canónigos Roca y Rivero se en-

cargasen, pero que, antes de mandarlos hacer, les mostrasen el modelo o el diseño. Los faroles, insistía el cabildo, han de guardar "el mismo orden gótico que lleva la misma custodia".³⁴ Fueron realizados por el platero de la catedral José Carlos Quinzà. Eran dorados e incorporaban cristales.³⁵ Estos se conservaban en 1907, aunque ya no eran usados para el cometido que fueron concebidos.³⁶ Desconocemos si el conjunto –Custodia y andas– era monumental, pero nos atreveríamos a decir que no. Sin embargo, el cabildo preveía cierto empaque, ya que, el 8 de junio de 1826, deciden que, en lo sucesivo, sean dieciséis portadores los que lleven la custodia en el día del Corpus Christi y se pongan los faroles para que no falte la luz.³⁷ Los dieciséis portadores, junto con el palio, seguramente aumentarían la grandiosidad de una obra que no la poseía en absoluto.

Por fotografía vemos que la Custodia está en el alto de unas andas de madera –peana procesional–, seguramente doradas y plateadas, con el Ave Fénix, símbolo de la resurrección tallada en la parte frontal de la peana (fig. 2). El viril es una pieza de astil simple, con molduras y nudo de jarrón. Es de tipo sol, con pocos rayos, círculo de nubes, espigas y racimos. Estaba rematado por una cruz. Advertimos poco lenguaje icónico.³⁸ El Inventario de 1907 la refiere de este modo: "Custodia del Santísimo Sacramento de plata / y madera. Una mesa carro para sostenerla y transportarla".³⁹ Sanchis Sivera no la nombra entre las seis andas de plata de la Seo,⁴⁰ lo que prueba que no formaba parte de ellas y que solo era de plata el viril, pero no la peana ni los faroles. Estos últimos debieron de colocarse a fines del siglo XIX o principios de la centuria siguiente en sustitución de aquellos "góticos" labrados en 1808 para la gran torre medieval de más de tres metros de altura.

²⁹ ACV. Leg. 345. *Libro de Deliberaciones. 1818*, ff. 134v.-135.

³⁰ ACV. Leg. 345. *Libro de Deliberaciones. 1818*, ff. 141v.-142.

³¹ ACV. Leg. 346. *Libro de Deliberaciones. 1819*, f. 118v.

³² ACV. Leg. 348. *Libro de Deliberaciones. 1821*, f. 66v.

³³ ACV. Leg. 351. *Libro de Deliberaciones. 1824*, f. 83v.

³⁴ ACV. Leg. 335. *Libro de Deliberaciones. 1808*, f. 26.

³⁵ COTS MORATÓ, Francisco de Paula. "Plateros en la catedral de Valencia durante el siglo XIX". En: RIVAS CARMONA, J. (coor.). *Estudios de Platería*. Murcia: Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2008, pp. 166-167.

³⁶ "Cuatro faroles de metal góticos de la antigua custodia, con fundas de vaqueta, que sirven hoy para el altar que se levanta en la plaza de Santo Domingo, en la entrada solemne de los prelados". Cfr. ACV. Leg. 6065. *Inventario de 1907*, f. 13.

³⁷ ACV. Leg. 353. *Libro de Deliberaciones. 1826*, f. 47v.

³⁸ COTS MORATÓ, Francisco de Paula, 2008 (nota 35), pp. 168-170.

³⁹ ACV. Leg. 6065. *Inventario de 1907*, ff. 16-17.

⁴⁰ SANCHIS SIVERA, José, 1909 (nota 4), p. 433. Estas eran las de San Vicente Ferrer, San Luis Bertrán, la del Santo Cáliz, San Luis Obispo, San Vicente Mártir y Santo Tomás de Villanueva.



Fig. 2. José Carlos Quinzà. *Custodia procesional*. 1819.
© Foto Archivo de la Catedral de Valencia.

Muchos años después de costear esta, el cabildo contribuyó a otra custodia esta vez para la capilla de Nuestra Señora del Milagro, titular de la catedral. El 9 de enero de 1879 el deán invitó al cabildo a suscribirse con alguna cantidad para pagar el nuevo viril de la iglesia del Milagro. El cabildo da dos mil reales que se repartirán entre todos los capitulares.⁴¹ La custodia estaba terminada en 1886 y la realizó el platero Timoteo Xerri (1838-1886). Era una obra riquísima y estaba adornada con muchas piedras preciosas. Sustituía a otro viril roado.⁴²

Si las andas sobre las que iba la Custodia del Corpus Christi no eran de plata, el cabildo costeó otras dos de este metal para las imágenes de San

Luis Obispo y de San Vicente Mártir. El 15 de septiembre de 1789, el canónigo Antonio Valentín Criado, administrador de la Fábrica, expone a los capitulares que sería conveniente hacer unas andas para llevar el cuerpo de san Luis Obispo y la imagen de Santiago apóstol, pues las que utilizan en las procesiones claustrales eran de madera "y estaban ya indecentes". Criado propone se fabriquen unas nuevas "con planchas de plata en lo exterior y demás extremos que convenga y tengan uniformidad con los demás santos que se llevan en las procesiones generales, a fin de que pueda acompañarles san Luis Obispo". Hace saber, además, que su coste será de más de dos mil quinientas libras. El cabildo acuerda que se labren bajo la dirección del canónigo-fabriquero.⁴³ Las realizó el platero de catedral Bernat Quinzà y en ellas intervino el escultor valenciano José Cotanda (1752-1802). Las andas fueron terminadas en 1790 y costaron nueve mil trescientas libras, diez sueldos y trece dineros.⁴⁴ Desaparecieron el 21 de julio de 1936.

Las de san Vicente Mártir son un poco más tardías. El 15 de abril de 1806 el canónigo-magister Josep Rivero comunica que ha mandado quemar ornamentos viejos e inservibles y que, junto con otra plata deteriorada, ha recogido trescientas onzas de este material. Piensa que podrían hacerse unas andas para la imagen de San Vicente Mártir, pues todos los años hay que pedir las prestadas al convento de Santo Domingo para llevarla en la procesión del Corpus Christi, lo que es indecoroso. El cabildo está de acuerdo y encarga del asunto al citado canónigo.⁴⁵ Las andas las trabajó el platero de la Seo José Carlos Quinzà ese mismo año y formaban cuatro anchas caídas de plata blanca con roleos, medallones y guirnaldas repujados en el frente de cada una de ellas. Muchos años después, en el Cabildo del 25 de enero de 1862, el canónigo-fabriquero informa de un percance acaecido a este conjunto. Al trasladarlo desde la sacristía al Aula Capitular antigua "donde por costumbre lo depositaba para su custodia", se rompieron las barras de las andas, cayendo la imagen al suelo y estropeándose el brazo derecho. El cabildo manda lo reparen.⁴⁶ Desaparecieron el 21 de julio de 1936.

⁴¹ ACV. Leg. 402. *Libro de Deliberaciones*. 1878-1879, f. 100v.

⁴² COTS MORATÓ, Francisco de Paula, 2008 (nota 35), pp. 185-186.

⁴³ ACV. Leg. 316. *Libro de Deliberaciones*. 1789, ff. 140v.-141v.

⁴⁴ COTS MORATÓ, Francisco de Paula, 2007 (nota 8), p. 82.

⁴⁵ ACV. Leg. 333. *Libro de Deliberaciones*. 1806, ff. 109-109v.

⁴⁶ ACV. Leg. 389. *Libro de Deliberaciones*. 1862, f. 8.

Las seis andas de plata eran el orgullo de la catedral después de la fundición de 1812. Salían en la procesión anual del Corpus Christi y en las festividades de cada titular. Ello quedaba recogido en el habla popular de la ciudad, pues cuando sus pobladores querían indicar que venía alguna cosa excelente decían "Ahora, las andas de plata". De la misma manera, cuando los valencianos presumían de la Seo y sus tesoros, uno de los modos de hacerlo era el siguiente: "*Tenim mosatros unes andes de plata que valen més que tota la Catedral de Toledo*".⁴⁷

Una de las tipologías que más frecuentemente figura en esta serie documental son los *relicarios*. Se labran tanto costeados por la Fábrica como regalados por algunos canónigos que quieren, seguramente por devoción, reponer y aumentar el Tesoro. El 1 de diciembre de 1787, el cabildo acuerda encargar un relicario de plata para un hueso del beato Gaspar Bono donado a la catedral por los Padres Mínimos del convento de Valencia.⁴⁸ Bernat Quinzà lo labró.⁴⁹ Unos años más tarde, el 2 de enero de 1792, ordenan hacer otro del mismo metal para una reliquia del Beato Andrés Hibernón.⁵⁰ Ya en el siglo XIX, el 14 de abril de 1812, el capitular Josep Rivero presenta un dibujo para un *Lignum Crucis*. Este leño había pertenecido al monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes con anterioridad. El cabildo conviene "se cierre dicha santa reliquia en un relicario o guaración por ahora de plata, con la decencia que permite el estado de la Fábrica".⁵¹ No parece que se hiciera, pues el relicario es de madera. Eran años difíciles por la gran necesidad económica, pero aun así, no cesa el flujo de encargos. El 1 de enero de 1816, el canónigo Roca expone que la Camisita del Niño Jesús era venerada primitiva-

mente en una urnita y, en la actualidad, se manifestaba en un cubito de cristal. Como estaba enrollada se privaba al pueblo de verla. Por ello pide hacer una urna semejante a la antigua. El cabildo acepta la proposición,⁵² pero la verdad es que el Relicario de la Camisita hoy es un cilindro como lo era en 1816 y no se ha innovado nada en él.⁵³

La dificultad monetaria del cabildo y de la catedral la advertimos en el cambio de material en el que se fabrican gran número de objetos. Si antes las *lámparas* eran de plata, después de 1812 serán de bronce, el metal más común de la Seo. El 1 de agosto de 1826 conviene se construya una lámpara para la capilla de la Virgen del Rosario de la administración del canónigo Vicente María Carrillo y Mayoral (1769-1813), donde hay bastante fondo.⁵⁴ Tiempo después, el 8 de abril de 1829, deciden reponer todas las de los altares y las de las capillas.⁵⁵ El 15 de junio de ese mismo año mandan colocar una lámpara en la capilla de San Miguel. La pagan de los atrasos de la mensa canonical.⁵⁶ El proceso termina el 1 de marzo de 1832 cuando las han repuesto todas. No solo las ha pagado la Fábrica sino también han contribuido algunos fieles. Se ha reintegrado todo el dinero a excepción de cuatro mil treinta y dos reales.⁵⁷ De bronce igualmente hacen dos blandones grandes para el presbiterio. Ordenan trabajarlos el 2 de agosto de 1830 y los pagan de los atrasos de la mensa canonical.⁵⁸

Pocas noticias más refieren piezas pagadas por la Seo. El 15 de junio de 1896 autorizan al fabricante dorar algunos *cálices* cuya copa está inservible.⁵⁹ El 10 de diciembre de 1902 advierten que ha desaparecido el puntero de plata que sirve al prelado⁶⁰ y cinco días más tarde el cabildo manda ha-

⁴⁷ "Tenemos nosotros unas andas de plata que valen más que toda la catedral de Toledo". Cfr. LLORENTE FALCÓ, Teodoro. *De mi Valencia de otros tiempos. Memorias de un setentón*. Valencia: Federico Doménech, S. A., 2001, vol. II, pp. 343-344.

⁴⁸ ACV. Leg. 314. *Libro de Deliberaciones. 1787*, ff. 168v-169. SANCHIS SIVERA, José, 1909 (nota 4), p. 415.

⁴⁹ COTS MORATÓ, Francisco de Paula, 2007 (nota 8), p. 82.

⁵⁰ ACV. Leg. 319. *Libro de Deliberaciones. 1792*, f. 2v. SANCHIS SIVERA, José, 1909 (nota 4), p. 409.

⁵¹ ACV. Leg. 339. *Libro de Deliberaciones. 1812*, f. 144. LLORENS RAGA, Peregrín-Luis. *Relicario de la catedral de Valencia*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo-Diputación de Valencia-Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, 1964, p. 92.

⁵² ACV. Leg. 343. *Libro de Deliberaciones. 1816*, f. 2.

⁵³ En 2016 fue limpiado en el IVACOR y comprobaron que la camisita es de seda natural, sin costuras, y tejida en el siglo XIV.

⁵⁴ ACV. Leg. 353. *Libro de Deliberaciones. 1826*, f. 60v.

⁵⁵ ACV. Leg. 356. *Libro de Deliberaciones. 1829*, ff. 20-20v.

⁵⁶ ACV. Leg. 356. *Libro de Deliberaciones. 1829*, f. 40.

⁵⁷ ACV. Leg. 359. *Libro de Deliberaciones. 1832*, f. 12. Véase también COTS MORATÓ, Francisco de Paula, 2008 (nota 35), pp. 172-173.

⁵⁸ ACV. Leg. 357. *Libro de Deliberaciones. 1830*, f. 41.

⁵⁹ ACV. Leg. 408. *Libro de Deliberaciones. 1895-1897*, f. 74.

⁶⁰ ACV. Leg. 410. *Libro de Deliberaciones. 1901-1903*, f. 120v.

cer uno nuevo.⁶¹ Finalmente, el 15 de julio de 1912, otorgan poder al fabriquero para gastar hasta trescientas pesetas o invertir la plata deforme en el arreglo de tres incensarios.⁶²

Donaciones a la Seo

Si antes hemos referido las obras que el cabildo o la Fábrica costean para el servicio de la metropolitana, en este punto veremos las donaciones que reciben. Existen bastantes dádivas por parte de algunos capitulares y fieles devotos pues, debido a la fundición en Palma de Mallorca en 1812 y a la de Valencia de 1823, hay que reponer relicarios así como otros enseres del templo necesarios para las prácticas del culto y de la devoción.

El 16 de diciembre de 1776, el canónigo *Josep Blanch* entrega al cabildo una carta y varias joyas. Entre estas había dos cruces: una de diamantes y esmeraldas –tasada en quinientos escudos romanos– y la otra de oro, con cuarenta baiocos –tasada en otros veintitrés escudos romanos–. También había una sortija de oro con una esmeralda guarnecida de diamantes –de valor de doscientos escudos romanos– y otra con una imagen de la Virgen con diamantes –cincuenta y cinco escudos romanos–. Todo proviene del pontifical del arzobispo Tomás de Azpuru (1713-1772). Estas alhajas llegan a la metropolitana en virtud de la Real Orden de 15 de mayo de 1756 que manda que de los pontificales de los obispos fallecidos el colector general elija una.⁶³ El 8 de enero del año siguiente, el cabildo escoge la sortija de una esmeralda con diamantes.⁶⁴

Pero la abundancia de donaciones se refleja en dos tipologías de orfebrería: vasos eucarísticos y relicarios. En cuanto a los primeros indicamos que el 29 de marzo de 1779 el canónigo *Luis Adell y Ferragut* (1760-1779) regala una custodia de oro “purísimo”, de setenta onzas y siete adarmes de peso para que el cabildo disponga su uso para la catedral. Le dan las gracias y celebran una misa

por el donante.⁶⁵ Otro viril, que provenía del extinguido monasterio de la Valldigna, entra el 8 de enero de 1821.⁶⁶ El cardenal *Giacomo Giustiniani* (1769-1843), nuncio del papa en España y canónigo de la catedral, hace llegar una custodia en *vermeil* hecha en París. De esta da cuenta una carta del prelado a los capitulares⁶⁷ y, el 15 del mismo mes, Luis Lasala (1802-1828) presenta el viril al cabildo. “Y visto por su ylustrísima la preciosidad y mérito de esta alhaja”, acordaron decirle que fue de su gusto y le dieron las gracias.⁶⁸ Mucho tiempo después no debió ser una pieza muy valorada, pues, en el Cabildo ordinario del 2 de diciembre de 1882, examinan el modelo de una custodia que quiere regalar un bienhechor. Para realizarla utilizarán la Custodia del Corpus y la del cardenal Giustiniani “que hoy no se usa”. Nombran al deán y al arcediano para que hablen con el arzobispo sobre si conviene.⁶⁹ No debió de hacerse, pues no hemos visto que las noticias al respecto continúen. Todas estas obras que hemos referido ya no están en la Seo.

Los cálices son un vaso del que tenemos numerosas referencias. El 1 de agosto de 1783 presentan uno de plata “labrado y sobredorado” así como un breviario donación del canónigo *García de los Herreros* (1760-1792). Deciden que el cáliz sirva para las misas canonicas y el breviario en el coro los días que el cabildo determine. Lo pasan todo a la sacristía.⁷⁰ El 9 de septiembre de 1786 el canónigo *Carrillo y Mayoral* regala un cáliz con su patena “de oro, guarnecido de piedras preciosas”. Junto a él hay una bolsa de los corporales, cubre cáliz, casulla, manípulo y capa pluvial “de tela de tisú de oro y plata con galones de oro”, amito, alba, cíngulo.⁷¹ El cáliz se conserva y no es de oro sino de plata dorada. Tampoco lo adornan piedras preciosas sino cristales de colores (fig. 3). Es una pieza bellísima labrada por el platero valenciano *Josep Bellmont* (1713-1787) entre junio de 1783 y junio de 1784, pues autor y marcador son el mismo. Fue este un ejercicio en que el maestro era

⁶¹ ACV. Leg. 410. *Libro de Deliberaciones. 1901-1903*, ff. 121-121v.

⁶² ACV. Leg. 413. *Libro de Deliberaciones. 1910-1912*, f. 93v.

⁶³ ACV. Leg. 303. *Libro de Deliberaciones. 1775-1776*, ff. 230v-231v.

⁶⁴ ACV. Leg. 404. *Libro de Deliberaciones. 1777*, ff. 2v.-3.

⁶⁵ ACV. Leg. 306. *Libro de Deliberaciones. 1779*, f. 49v. y ff. 56v.-57.

⁶⁶ ACV. Leg. 348. *Libro de Deliberaciones. 1821*, f. 3v.

⁶⁷ ACV. Leg. 354. *Libro de Deliberaciones. 1827*, f. 11.

⁶⁸ ACV. Leg. 354. *Libro de Deliberaciones. 1827*, f. 13v.

⁶⁹ ACV. Leg. 403. *Libro de Deliberaciones. 1880-1882*, f. 144v.

⁷⁰ ACV. Leg. 310. *Libro de Deliberaciones. 1783*, ff. 57v.-58.

⁷¹ ACV. Leg. 313. *Libro de Deliberaciones. 1786*, ff. 115v.-116.

mayoral primero del Colegio de Plateros y, por tanto, también marcador.⁷²

Las donaciones de Carrillo y Mayoral no terminan aquí. Después de su fallecimiento entran algunas más. En el Cabildo del 15 de diciembre de 1815 ven una cortina para el altar de la Purísima, una tarima para colocar la reliquia e imagen de la Virgen en el Altar Mayor en sus festividades y un cáliz con su patena en obsequio a María Santísima.⁷³

Durante los siglos XIX y XX advertimos más donaciones de cálices aunque algunos deben de haberse perdido. En el Cabildo del 1 de junio de 1847 leen un oficio del pavorde *José Matres* (1847-1873) quien ofrece un cáliz, del que no indican las características.⁷⁴ Tiempo después, el 1 de septiembre de 1860, entran un cáliz de plata sobredorada y copa de oro, unas vinajeras con su campana y platillo, también de plata dorada, todo legado por el arzobispo *Pablo García y Abella* (1776-1860).⁷⁵ Pero es el cardenal *Sebastián Herrero y Espinosa de los Monteros* (1822-1903) quien deja muchas de sus pertenencias. En el Cabildo del 15 de diciembre de 1903, pocos días después de su fallecimiento, entran el alba, amito, casulla y cáliz dorado que algunas asociaciones piadosas de la Diócesis le regalaron con motivo del vigesimoquinto aniversario de su pontificado.⁷⁶ El cáliz y la patena se conservan en la sacristía y el Inventario de 1907 lo refiere como "Un estuche con cáliz, patena y cucharilla de plata, regalo del cardenal Herrero". Al lado la crucecita a lápiz indica que lo han recuperado después de la Guerra Civil. Estaba en el Departamento de Caudales, cuarto segundo, en un armario de madera.⁷⁷ Es de plata dorada, con algunos diamantes,⁷⁸ y está marcado en el obrador de Miguel Orrico Larocca (1835-1908) (fig. 4). Mantiene un estilo anclado en el "gótico ideal" tan en boga en la segunda mitad del XIX y principios del XX. Con peana polilobulada presenta las armas del cardenal Herrero y se acompaña por microesculturas de Cristo, María y José, senta-



Fig. 3. Josep Belmont. Cáliz. 1783/84. Foto A. Sáiz.
© Archivo de la Catedral de Valencia.

dos y de cuerpo entero, al estilo de las piezas labradas en Francia e Italia durante el siglo XIX y principios del XX. El nudo muestra seis botones de esmaltes *cloissone* y tiene tondos con santos en la sotocopa.

Dos cálices más son donados antes de la Guerra Civil. En el Cabildo del 3 de noviembre de 1919 leen una carta del don *Juan Fernández Limoner* por la que entrega a la Fábrica un cáliz con servicio de patena y cucharilla que perteneció al arzobispo *José Salvador y Barrera* (1851-1919).⁷⁹ El 1 de abril de 1928 *D. Nicolás David* regala "un artístico cáliz de plata dorado" como recuerdo de sus bodas de oro sacerdotales.⁸⁰ Este último se conserva y muestra el "gótico ideal" muy modificado respecto al visto en el del cardenal Herrero, pero es mucho más sencillo.

Otro grupo de piezas donadas son las necesarias para el altar: blandones, candeleros, cruz, sacras y

⁷² COTS MORATÓ, Francisco de Paula. "A propósito de unos cálices de la catedral de Valencia". En: RIVAS CARMONA, J. (coord.). *Estudios de Platería*. Murcia: Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2015, pp. 103-106.

⁷³ ACV. Leg. 342. *Libro de Deliberaciones. 1815*, ff. 364v.-365.

⁷⁴ ACV. Leg. 374. *Libro de Deliberaciones. 1847*, ff. 28-28v.

⁷⁵ ACV. Leg. 387. *Libro de Deliberaciones. 1860*, ff. 41-41v.

⁷⁶ ACV. Leg. 410. *Libro de Deliberaciones. 1901-1903*, f. 195.

⁷⁷ ACV. Leg. 6065. *Inventario de 1907*, f. 45.

⁷⁸ Para este cáliz véase TERESÍ DOMINGO, Germán. "Cáliz del cardenal Espinosa de los Monteros". En: BENITO DOMÉNECH, Fernando y SANCHO ANDREU, Jaime (com.). *La Luz de las Imágenes. Áreas expositivas y análisis de obras*. Valencia: Generalitat Valenciana, vol. II. 1999, p. 346. ficha nº 293. La fotografía, por error, está en la ficha nº 292.

⁷⁹ ACV. Leg. 415. *Libro de Deliberaciones. 1916-1919*, f. 163v. y OLMOS Y CANALDA, Elías, 1949 (nota 6), p. 371.

⁸⁰ ACV. Leg. 418. *Libro de Deliberaciones. 1928-1931*, f. 14.



Fig. 4. Miguel Orrico Larocca. *Cáliz*. 1900. Foto A. Sáiz.
© Archivo de la Catedral de Valencia.

lámparas. El 15 de febrero de 1785 el canónigo Manuel Navía (1777-1809) expone que un devoto quiere regalar doce blandones de plata para el Altar Mayor cuando exponen el Santísimo Sacramento. Al margen, el libro indica que el donante es el canónigo lectoral *Joaquín Gibertó* (1767-1796).⁸¹ En el Cabildo del 23 de mayo del mismo año Gibertó regala los blandones de plata. Los labró Bernat Quinzà, platero de la catedral.⁸² Años después, figuran en el listado que se hizo en 1811

y que permaneció en la catedral durante la *Guerra del Francés* (1808-1813).⁸³ Sanchis Sivera refirió la donación acaecida en 1785, indicando que en su tiempo todavía existían. Publicó que pesaban mil cuatrocientas cuarenta y cinco onzas y dos adarmes y costaron dos mil seiscientos diecinueve libras y siete sueldos.⁸⁴ El canónigo-lectoral no se contenta con esta donación sino que, en 1791, ofrece una sacra para el Altar Mayor los días que celebran los capitulares. El coste de plata y hechuras es de quinientas sesenta y una libras.⁸⁵ Sanchis Sivera la nombra sin indicar el año de su entrega.⁸⁶ No se conserva en la actualidad.

El 8 de junio de 1805 el canónigo *Carrillo y Mayoral* regala cuatro candeleros de cristal de roca con cabos y pies de plata para el armario de las reliquias. Además, quiere que se bajen dos más que hay en la catedral del espolio del arzobispo Folch de Cardona (1657-1724), pues son "seis los que por antigua disposición deben encenderse para su manifestación".⁸⁷ El 2 de abril de 1832, los albaceas de otro canónigo, esta vez *Miguel Zafra*, regalan a la Fábrica "las alhajas de plata de su oratorio privado", sin especificar cuáles y cuántas son.⁸⁸ Ya más tardíamente, en el Cabildo del 5 de febrero de 1876, el deán informa de que una persona devota ha ofrecido dos candeleros de plata para el altar de la Purísima.⁸⁹ Tampoco estas donaciones existen a día de hoy.

Como ya se ha comentado, el bronce va ocupando su lugar en los altares de la Seo. El 1 de septiembre de 1825 el canónigo-magistral presenta "dos magníficos blandones de bronce". Los trabajó Antonio Blanco, broncista de Valencia.⁹⁰ Al año siguiente, en el Cabildo del 8 de agosto de 1826, el canónigo *Luis Exarque* (1814-1834) presenta otros dos para el presbiterio.⁹¹ En el Cabildo del 29 de mayo de 1888 indican que una persona piadosa regala una cruz de bronce dorada y plateada para

⁸¹ ACV. Leg. 312. *Libro de Deliberaciones*. 1785, ff. 12v.-13.

⁸² COTS MORATÓ, Francisco de Paula. "Plata perdida para siempre: el inventario de la catedral de Valencia de 1785". En: RIVAS CARMONA, J. (coord.). *Estudios de Platería*. Murcia: Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2012, p. 149.

⁸³ COTS MORATÓ, Francisco de Paula. "Piezas de platería de la catedral de Valencia desaparecidas durante la Guerra Civil española". *Laboratorio de Arte*, 2013, nº 25, Ap. Doc. I, p. 161.

⁸⁴ SANCHIS SIVERA, José, 1909 (nota 4), p. 430.

⁸⁵ ACV. Leg. 318. *Libro de Deliberaciones*. 1791, f. 107.

⁸⁶ SANCHIS SIVERA, José, 1909 (nota 4), p. 438.

⁸⁷ ACV. Leg. 332. *Libro de Deliberaciones*. 1805, ff. 86v.-87.

⁸⁸ ACV. Leg. 359. *Libro de Deliberaciones*. 1832, ff. 17-17v.

⁸⁹ ACV. Leg. 400. *Libro de Deliberaciones*. 1875-1876, f. 86.

⁹⁰ ACV. Leg. 352. *Libro de Deliberaciones*. 1825, f. 95v.

⁹¹ ACV. Leg. 353. *Libro de Deliberaciones*. 1826, f. 62.

el Altar Mayor los días que hay dosel.⁹² Estas obras no están en la Seo.

Como ya hemos visto las lámparas de la catedral, otrora de plata, se reponen en bronce. En el Cabildo del 22 de marzo de 1825, leen una carta de don *Luis Exarque* en la que comunica, desde Madrid, que “remetía a su ylustrísima dos lámparas para el Altar Mayor de esta santa yglesia metropolitana para suplir a las que antes hubo”.⁹³ El 22 de diciembre de 1827 el beneficiado Tomás Rubio dona otra de bronce plateado para la capilla de Santo Tomás Apóstol.⁹⁴ Las lámparas desaparecieron en la Guerra Civil.

En cuanto a las donaciones de la primera mitad del siglo XX, la más importante es la del *cardenal Herrero*, fallecido el 9 de diciembre de 1903. Fue él quien legó más objetos para el culto. Los canónigos gastaron 25.722 pesetas de su fondo. El 1 de febrero de 1904 entran veinte juegos de candeleros con veinte cruces grandes, ocho atriles y seis juegos de sacras grandes. Además, catorce juegos completos de manteles para el Trasadagrario y los altares de la Purísima y Santo Tomás de Villanueva. Unos meses más tarde, el 1 de octubre, llegaron a la Fábrica una docena de candeleros de plata, dos candelabros de tres luces, una escultura de plata blanca que figura el *Descendimiento de la Cruz* y un jarrón, también todo de plata.⁹⁵ Algunas de estas obras, como el *Descendimiento* o las puertas del Sagrario, permanecen en la catedral. Estas últimas son las más recordadas. El Sagrario antiguamente estaba en el Trascoro y hoy se utiliza para el Monumento del Jueves y Viernes Santos al perderse la Urna (Atribuida a Lluís Puig, 1630) en julio de 1936. El cardenal Herrero heredó plata de su familia, plata que fundida sirvió para las citadas puertas.⁹⁶ En el Cabildo del 15 de noviembre de 1905 un canónigo “pidió permiso para que una persona debota pudiera hacer las puertas del Sagrario de plata”. Los capitulares acceden y dan “con anticipación las gracias a este bienhechor”.⁹⁷ Ello indica que la plata del cardenal fue fundida con los do-



Fig. 5. ¿Miguel Orrico Larocca? *Puertas de Sagrario*. 1905. Foto A. Sáiz. © Archivo de la Catedral de Valencia.

nativos de esa “persona debota”. El Inventario de 1907 ya las recoge: “Dos puertas de plata, que cierran el Sagrario, regalo del cardenal Herrero”. Al lado hay una crucecita a lápiz que indica que se han recuperado después de la contienda civil.⁹⁸ González Martí escribió que después de la guerra, en el antiguo convento del Carmen, entonces Museo de Bellas Artes, estaban “las andas de plata y el tabernáculo de la Catedral de Valencia, maltrechos y mutilados”.⁹⁹ Seguramente el tabernáculo sería el sagrario al que nos referimos, cuyas puertas volvieron a la catedral.

Estas son planchas de plata blanca adheridas a una base de madera (fig. 5). Tienen una decoración, en cincelado y repujado, que forma flores giradas, urnas y jarros de flores. Las flores de las

⁹² ACV. Leg. 405. *Libro de Deliberaciones*. 1886-1888, f. 121.

⁹³ ACV. Leg. 352. *Libro de Deliberaciones*. 1825, ff. 34-34v.

⁹⁴ ACV. Leg. 354. *Libro de Deliberaciones*. 1827, f. 89v.

⁹⁵ ACV. Leg. 411. *Libro de Deliberaciones*. 1904-1906, ff. 12, 87v. y 46v.-47.

⁹⁶ OLMOS Y CANALDA, Elías, 1949 (nota 6), p. 338.

⁹⁷ ACV. Leg. 411. *Libro de Deliberaciones*. 1904-1906, f. 104.

⁹⁸ ACV. Leg. 6065. *Inventario de 1907*, f. 67. También en la parte final figuran como recuperadas, al igual que el cáliz donado por Herrero. Cfr. Apéndice nº 8, f. 164.

⁹⁹ GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel. “Mis actividades en el Museo Provincial de Bellas Artes. El edificio del Carmen”. *Levante*. Suplemento dedicado a sus hombres, a su historia y a su tiempo. Nº 295. Valencia, 24 de noviembre de 1961, p. 4.

puertas siguen el modelo de los roleos de la segunda mitad del siglo XIX –friso del altar de la Purísima de Santa María de Oliva– así como motivos que ya aparecen la primera mitad de esa centuria sobre el dintel de las puertas del comedor de gala de Buckingham Palace y más tarde en el palio negro de Juan Manuel Rodríguez Ojeda para la Hermandad de la Macarena, bordado entre 1890 y 1891. Más cercano a ellas están los roleos del antiguo manto procesional de la Virgen de los Dolores de la Iglesia de Santa María de Oliva del primer cuarto del siglo XX. Todos los motivos decorativos de las puertas están en consonancia con lo que se labraba y bordaba en la Valencia de la época. El lenguaje icónico es salvífico y eucarístico. En el anverso tiene, la primera de las puertas, el Cordero Apocalíptico sobre el Libro de los siete sellos, cada uno de estos numerados en romanos, envuelto en una mandorla. La mitad de ella es de flores, la otra mitad son juncos con sus capullos. Debajo una inscripción en latín en capitales: PIETATIS CLARISSIMI / PRAESUS / MONUMENTUM HABE / POSTERITAS. En la segunda puerta la mandorla está formada por ramas y hojas de parra y espigas de trigo. Dentro está el cáliz con la hostia consagrada. Debajo: EX SUPELLECTILE / EMI. CARD. HERRERO / STRUCTAS HAS / VALUAS. En el reverso de cada una de ellas están los mismos motivos de flores enroscadas y, en el centro, dos cruces latinas doradas. La de la primera puerta lleva engastada una amatista en el crucero.

La iconografía de las puertas alude al Cristo, cuyo cuerpo transmutado se guarda en el sagrario. Cuando nació Jesús el mundo estaba perdido y de ahí las flores, símbolo indudable de la primavera y renovación que trae con él. Los juncos, en cambio, apuntan al Antiguo Testamento.¹⁰⁰ Uno de los considerados precursores de Jesús, Moisés, fue dejado en una cesta de papiro y encontrado en el río junto a los juncos (Ex 2, 1-7). Ferguson nos dice que, de ahí, “los juncos se identifican con el lugar

de donde proviene la salvación”.¹⁰¹ La otra puerta figura la eucaristía, símbolo de la Nueva Ley, con el pan, representado por las espigas de trigo, y el vino, por las hojas de parra. La importancia del mensaje redentor viene remarcada por el Cordero. Él es quien es digno de abrir los siete sellos del Libro porque ha sido degollado por la Humanidad (Ap. 5, 1-14): Es el amor a muerte que da la vida y vence al pecado (Jn 15, 13).¹⁰²

Sobre el autor de las puertas de momento no sabemos nada. No hemos advertido marcas en ellas. Puede que fuera el obrador de Miguel Orrico Laroca, el mejor de la ciudad en aquel momento, y que, en ocasiones, había trabajado para la Seo. En uno de sus catálogos, figuran dos puertas de sagrario que muestran alguna similitud con las que tratamos. Estas forman dos planchas de plata de medio punto y una tiene la custodia mientras que la otra el Cordero Apocalíptico. Los roleos no son tan claros y están adornadas por numerosos cristales de colores engastados.¹⁰³ Posiblemente las del catálogo sean de una cronología posterior.

El orfebre Miguel Orrico Larocca era napolitano y nació en Trechinna, provincia de Potenza, en el reino de Nápoles, hacia 1835. Después de trabajar en las comarcas del Maestrat y Els Ports, se estableció en Valencia. Falleció en esta ciudad el 25 de junio de 1908, en la parroquia de San Bartolomé,¹⁰⁴ y fue enterrado en el cementerio municipal de Valencia al día siguiente.¹⁰⁵ Su obrador fue el más afamado de su tiempo siendo continuado por tres generaciones, todos descendientes suyos, llamados Manuel.

Otra donación posterior a las del cardenal Herrero tiene lugar en 1915. En el Cabildo del 15 de mayo exponen que el canónigo *Sr. Barbarrós Moner* (1877-1915) deja 15.299 pesetas en valores o bonos para completar la candelaría del Altar Mayor.¹⁰⁶ En el Cabildo del 1 de febrero de 1916 indi-

¹⁰⁰ A pesar de este simbolismo tan marcado, los juncos y las espigas eran también un ornamento de las Artes Decorativas en 1905. Una diadema encargada ese año por el conde Louis de Clermont-Tonnere a Chaumet los muestra juntos, al igual que otra del año anterior. Cfr. LOYRETTE, Henri (dir.). *Chaumet. Joaillier parisien depuis 1780*. Paris: Flammarion, 2017, p. 311.

¹⁰¹ FERGUSON, George. *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1956, p. 35. Este autor también indica la identificación de los juncos con los fieles y la Iglesia, tomando la cita de Job 8, 11 “¿Brota el papiro fuera de la marisma? ¿Crece el junco fuera del agua?”.

¹⁰² “Nadie tiene mayor amor / que el que da su vida por sus amigos”.

¹⁰³ Archivo Javier Sánchez Portas. “Plata Orrico. Registrada Nº 50800. Valencia (España)”. (Catálogo), f. 173A.

¹⁰⁴ *La Correspondencia de Valencia*. Año 31, nº 10461. Valencia, jueves 25 de junio de 1908, p. 1. En COTS MORATÓ, Francisco de Paula, 2008 (nota 35), p. 178, damos erróneamente la fecha de su muerte. Agradezco a Javier Sánchez Portas el haber buscado conmigo esta información del fallecimiento de Miguel Orrico.

¹⁰⁵ Archivo del Cementerio General de Valencia. *Libro 15 de mayo 1908-4 de junio 1909*, f. 20v, 26 de junio de 1908.

¹⁰⁶ ACV. Leg. 414. *Libro de Deliberaciones. 1913-1915*, f. 109v.

can que han pagado seis candeleros de plata de ese dinero y todavía quedan 9.000 pesetas en bonos del Tesoro para misas.¹⁰⁷ No hemos visto que estas piezas estén en la catedral.

Como antes hemos referido las donaciones de relicarios son muy frecuentes. El 8 de febrero de 1781 entran una serie de dádivas del fallecido canónigo Alfonso Milán de Aragón, marqués de san José (1734-1781). Un *Lignum Crucis* en un relicario de filigrana¹⁰⁸ con perfiles y flores doradas de media vara de alto. También dos casullas, dos albas y dos amitos.¹⁰⁹ El 15 de septiembre de 1784 el cabildo "recibió la reliquia de una carta del señor san Vicente Ferrer con su marco de plata y cristal delante". La donó María Budino, viuda del teniente general Ignacio de Sala.¹¹⁰ Ambos se conservan y el de la carta es de factura simple. Sí es bellissimo el Relicario del *Lignum Crucis* regalado por este canónigo. Es pieza de filigrana de plata blanca que recuerda las obras romanas del periodo. La reliquia no está en la teca.

Una de las imágenes-relicario más apreciadas en la catedral era la de San Vicente Mártir, patrón de la ciudad y la Archidiócesis de Valencia. El 22 de enero de 1800 sale por primera vez en procesión. Fue donación póstuma del canónigo *Francisco Pérez Bayer* (1711-1794),¹¹¹ preceptor de los infantes reales y obra del platero de la catedral Bernat Quinsà. El artífice la tenía por una de sus mejores creaciones. Desapareció en el incendio de la catedral acaecido el 21 de julio de 1936.

De 1818 constan varias donaciones. El 9 de abril D. *Pedro Calvo* (1809-1834), beneficiado de la Seo, "presentó un relicario de plata, que había costea-

do de sus propios, para colocar en él la Santa Espina que regaló" san Luis, rey de Francia.¹¹² Actualmente el Relicario de la Espina de san Luis, rey de Francia, es de la primera mitad del siglo XV y está marcado con la de Valencia. El único relicario con una espina al que puede referirse esta noticia por el momento, y a modo de hipótesis, es el de Jaume Castellà. Su pie es de estas fechas aunque perdió el nudo en la Guerra Civil. Esta pieza, muy rara debido a las múltiples adiciones que presenta, es una bellissima historia viva de la orfebrería con partes de los siglos medievales así como del XVI y XIX.¹¹³

En la Palabreta del 24 de septiembre el canónigo *Luis Lasala* "manifestó que movido de su devoción a santo Tomás de Villanueva, había mandado hacer a sus costas un busto del santo de plata, que se estava concluyendo, del que hacía donación al ylustrísimo cabildo".¹¹⁴ El busto reemplazaba otro del platero catalán Francesc Via de 1703. Sanchis Sivera informa de su donación e indica que estaba en una vitrina en la Capilla de las Reliquias en 1909. Lo ejecutó el platero Bellmonte, orfebre por el momento no identificado.¹¹⁵ Hoy está en el altar de su capilla.

En el Cabildo de 22 de diciembre de 1818 don Juan Bautista Pérez Caballero (1766-1820),¹¹⁶ canónigo-magistral, da un misal grande y un "relicario grande de plata con el objeto de que se colocase en él el pedazo de ramal con seis espinas de la corona del Señor".¹¹⁷ El 8 de enero de 1819 otros dos canónigos comunican a los capitulares que han colocado la reliquia en la pieza de plata.¹¹⁸ El relicario (fig. 6) lleva la marca de Vicent

¹⁰⁷ ACV. Leg. 415. *Libro de Deliberaciones. 1916-1919*, f. 4v.

¹⁰⁸ SANCHIS SIVERA, José, 1909 (nota 4), p. 418.

¹⁰⁹ ACV. Leg. 308. *Libro de Deliberaciones. 1781*, ff. 13v-14.

¹¹⁰ ACV. Leg. 311. *Libro de Deliberaciones. 1784*, f. 165v. SANCHIS SIVERA, José, 1909 (nota 4), p. 413.

¹¹¹ Véase COTS MORATÓ, Francisco de Paula. "José Esteve Bonet y la Purísima Concepción de la catedral (Notas sobre su iconografía en Valencia en la Edad Moderna". En: CALLADO ESTELA, E. (Ed.). *De Rebus Ecclesiae*. Valencia: Publicacions de l'Institutió Alfons el Magnànim, Valencia, 2017, pp. 307-344. Aquí se estudian, entre otras obras, las donaciones del canónigo Francisco Pérez Bayer a la Seo.

¹¹² ACV. Leg. 345. *Libro de Deliberaciones. 1818*, f. 99.

¹¹³ Para este relicario véase CASTELLÓ DOMÉNECH, Fernando. "El relicario medieval del caballero Jaume Castellà de la catedral de Valencia". En: RIVAS CARMONA, J. *Estudios de Platería*. Murcia: Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2014, pp. 103-113. Con bibliografía.

¹¹⁴ ACV. Leg. 345. *Libro de Deliberaciones. 1818*, f. 215v.

¹¹⁵ SANCHIS SIVERA, José, 1909 (nota 4), p. 389. No hemos podido estudiar todavía por la dificultad de acceso los bustos de Santo Tomás de Villanueva y el de San Luis Obispo. En breve los bajarán de sus altares para limpiarlos.

¹¹⁶ ACV. Leg. 438. *Libro de Oposiciones a canónigo magistral. 1813* y Leg. 440. *Libro de Oposiciones a canónigo magistral. 1820*. La cronología se toma de estos dos volúmenes.

¹¹⁷ ACV. Leg. 345. *Libro de Deliberaciones. 1818*, f. 300. SANCHIS SIVERA, José, 1909 (nota 4), p. 420.

¹¹⁸ ACV. Leg. 346. *Libro de Deliberaciones. 1819*, f. 4v. Fue limpiado en el IVACOR en 2015.



Fig. 6. ¿Josep Alemany? *Relicario del ramal de espinas*. 1818. Foto A. Sáiz. © Archivo de la Catedral de Valencia.

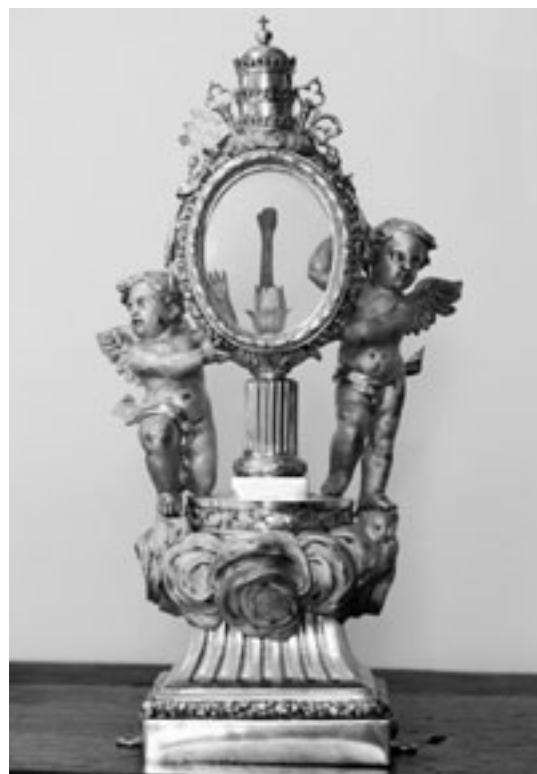


Fig. 7. ¿José Carlos Quinzà? *Relicario de san Gregorio*. 1825. Foto A. Sáiz. © Archivo de la Catedral de Valencia.

Broquer (1784-1834/35),¹¹⁹ maestro de oro de la Ciudad y Reino, que ese año es mayoral primero y, por tanto, marcador.¹²⁰ La otra, del artifice, no está identificada. Es una "AÑ" que muestra el resto borrado ¿Quizás Josep Alemany (1816-1847)?¹²¹ Junto a ellos está la L coronada de Valencia. Es una pieza labrada en plata blanca y con adornos de plata dorada. Descansa sobre una base redonda con una guirnalda de ochos entrelazados. Astil con nudo de jarrón y detalle de hojas de acanto doradas en la base de este. La parte superior, donde estaría el toro, se enriquece con otra tira de ochos. El expositor es oval y está rodeado por una guirnalda de cintas y flores de carácter naturalista. El interior conserva el ramal dorado gótico de las seis espinas. Esta pieza está formalmente dentro del clasicismo que impera en Valencia durante el primer tercio del siglo XIX. Las flores que la de-

coran están estrechamente relacionadas con el *Relicario de los Santos y Beatos Jesuitas* de 1827.

Otros dos relicarios son de la década de 1820. En el Cabildo del 8 de noviembre de 1819 don *Gregorio Joaquín Piquer* dice que ha solicitado una reliquia de san Gregorio papa a Roma. La regala al cabildo y les pide permiso para hacer un relicario "decente, a fin de que pudiera llevarse en andas en la procesión", lo que se acepta.¹²² En el Cabildo del 15 de julio de 1825 el albacea del señor Piquer "presentó un relicario de plata para colocar la reliquia de san Gregorio", que queda admitido.¹²³ Este se conserva (fig. 7) y tiene base cuadrada con cuatro orificios para asirlo a las andas. Sobre ella hay una gran nube donde reposa la columna que sustenta el expositor flanqueado por dos ángeles. Lo rematan las armas papales con la

¹¹⁹ Cfr. TRAVER BADENES, Inmaculada (coor.). *El Relicario de la catedral*. Valencia: Generalitat Valenciana y CEU Universidad Cardenal Herrera, 2016. s/p.

¹²⁰ COTS MORATÓ, Francisco de Paula. *Los plateros valencianos en la Edad Moderna (siglos XVI-XIX)*. Repertorio biográfico. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2005, p. 188.

¹²¹ Fernando Castelló Doménech está pendiente de la publicación de un artículo en el que llega a la misma conclusión.

¹²² ACV. Leg. 346. *Libro de Deliberaciones*. 1819, ff. 166-166v.

¹²³ ACV. Leg. 352. *Libro de Deliberaciones*. 1825, ff. 83-83v. SANCHIS SIVERA, José, 1909 (nota 4), p. 407, informa de la donación de 1825. El relicario fue limpiado en el IVACOR en 2015. Cfr. TRAVER BADENES, Inmaculada, 2016 (nota 117). s/p.

tiara, las dos llaves y la cruz de tres brazos. Como en el anterior comparte el doble cromatismo de plata blanca y plata dorada. El relicario, una bella obra de orfebrería, participa de la tradición valenciana del setecientos con los ángeles desnudos frecuentes en custodias y urnas. La decoración de ochos entrelazados, acantos y la columna estriada lo entroncan con las piezas clasicistas del momento en que se labra.

El 15 de enero de 1827 el canónigo Manuel Roa (†1842) “presentó un relicario que contenía reliquias” de varios santos y beatos de la Compañía de Jesús. Son las de Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Estanislao de Kostka, Luis Gonzaga y Francisco Jerónimo. Estaban “todas en una plancha sostenida por un ángel, que descansaba sobre un pie obalado de plata y, en el remate, del relicario el Santísimo Nombre de Jesús”. Fue legado del difunto beneficiado de la catedral *Enrique Bellán*.¹²⁴ Sanchis Sivera informa de la donación, pero indica que es regalo de Manuel Roa.¹²⁵ Esta pieza, de buen tamaño, es de plata blanca y no hemos advertido marcas en ella. Sin embargo, debe de ser obra valenciana por sus características formales y técnicas. Sobre una base de dos cuerpos está el nudo cósmico y, encima de él, un querubín desnudo sostiene con los brazos abiertos la placa rectangular con los tondos de las reliquias. La rematan dos tiras de flores de plata, del mismo estilo que las que tenían algunas diademas del ochocientos, ya vistas en el relicario de las seis espinas. Estas guirnaldas adornan el tondo calado con el Anagrama de Jesús y caen por los lados del expositor. El astil, con el ángel sustentador, proviene de las custodias salmantinas de fines del siglo XVII y XVIII, que fueron un tipo muy copiado, mientras que el Cosmos con nubes era habitual en las custodias y cruces valencianas del Rococó, derivado, a su vez, del reino de las Dos Sicilias.

Es muy curioso que la mayoría de estos relicarios no estén marcados. Además, muchos de ellos exhiben una fuerte relación entre factura, decoración y cromatismo que alude posiblemente a un mismo obrador. Quizá sean obra de José Carlos

Quinzà, que era el platero de la catedral en esos años. Del obrador de este artífice tenemos pocas noticias –suya es Custodia de la Asunción de Cocontaina (El Comtat), de 1805–, pero es muy posible que, siendo todas donaciones de clérigos vinculados a la Seo, estos encargaran las piezas a un platero de confianza. De la misma manera, la ausencia de marcas apunta igualmente a un orfebre conocido por los comitentes, como podía ser el mismo Quinzà. Esta idea viene reforzada porque cuando Joaquín Gibertó regala los blandones, los labra el platero de la Seo Bernat Quinzà, padre de José Carlos.

Otro gran busto entra en el relicario en 1831 para sustituir el perdido en 1812. El 15 de agosto el canónigo *Luis Exarque* regala uno “de medio cuerpo de plata de san Luis Obispo, para que pudiera colocarse en él la insigne reliquia de su cabeza”.¹²⁶ Sanchis Sivera hace saber que, el día siguiente a su entrega, colocaron la reliquia en la escultura de plata.¹²⁷

En el Cabildo del 30 de abril de 1849 el vicario general capitular presenta “una preciosa paz de plata sobredorada que, según noticias, había pertenecido al Real Monasterio de San Miguel de los Reyes y se había entregado mediante sigilo natural para que no se extraviara”. También ofrece un relicario del beato Ribera y otro del beato Hibernón “sobre pies de plata de hechura moderna y buen gusto, pero de poco peso”. Acuerdan se incorporen al Relicario.¹²⁸ No hemos visto la paz en la catedral.

A la segunda mitad del siglo XIX corresponden otros cuatro relicarios. En el Cabildo del 29 de mayo de 1861 el canónigo *José Matrés* presenta “tres relicarios de plata” para las reliquias de los santos José, Pedro Pascual y Roque. Las dos primeras están en la catedral y la tercera hay que pedirla.¹²⁹ Sanchis Sivera informa de los santos José y Pedro Pascual.¹³⁰ En el Cabildo de 6 de febrero de 1879 hay una donación póstuma de don Bernardo María, también perteneciente a la Seo. Entre otros obsequios ofrece una casulla con ramos y galones

¹²⁴ ACV. Leg. 354. *Libro de Deliberaciones. 1827*, ff. 5-5v. Fue limpiado por el IVACOR en 2015.

¹²⁵ SANCHIS SIVERA, José, 1909 (nota 4), p. 402.

¹²⁶ ACV. Leg. 358. *Libro de Deliberaciones. 1831*, ff. 46-46v. Véase también la nota cosida entre los folios 45 y 46.

¹²⁷ SANCHIS SIVERA, José, 1909 (nota 4), p. 390.

¹²⁸ ACV. Leg. 376. *Libro de Deliberaciones. 1849*, f. 23v.

¹²⁹ ACV. Leg. 388. *Libro de Deliberaciones. 1861*, ff. 40-40v. Años antes, José Matrés, en el Cabildo del 22 de abril de 1848, regala una araña de cristal magnífica que se pone en el Monumento, pues es Miércoles Santo. *Cfr.* ACV. Sig. 375. *Libro de Deliberaciones. 1848*, ff. 16v-17.

¹³⁰ SANCHIS SIVERA, José, 1909 (nota 4), pp. 396 y 405.

de oro y "un relicario de metal blanco con adornos de plata y, en él, una reliquia de san Bernardo".¹³¹

Unas pocas joyas son ofrecidas durante la segunda mitad del ochocientos a dos imágenes de devoción. En la Palabreta del 7 de febrero de 1868 leen una carta del albacea de doña Ana Pover de Ferraz quien lega unos pendientes de brillantes para la Virgen de Portaceli, del Altar Mayor.¹³² Están referidos en el Inventario de 1907 como que los lleva la imagen: "Dos pendientes de oro con doce brillantes cada uno".¹³³ De finales de la centuria son dos regalos para la famosa Purísima (1781) del escultor José Esteve Bonet (1741-1802). El 10 de agosto de 1892, el arcipreste "presentó una preciosa pulsera de oro con una inscripción de brillantes que dice *Tota Pulchra*, donativo de una persona devota hacia la Purísima Concepción".¹³⁴ También figura en 1907 en la misma imagen.¹³⁵ En el Cabildo del 1 de marzo de 1897 el deán muestra otra manilla "de oro con algunas piedras" regalo de D^a. *Luisa Sanmartín y Moya*, igualmente para la imagen de la Inmaculada.¹³⁶ Todas estas joyas han desaparecido.

No solo las imágenes más queridas suscitaban devoción y donativos. También lo hacía el Santo Cáliz. En el Cabildo del 15 de diciembre de 1903 exponen una instancia de D^a *Francisca Vidal y Montenegro*, natural de Ibi (L'Alcoià) donde solicita "la correspondiente autorización para engarzar en la reliquia del Santo Cáliz una joya de su propiedad". El cabildo no acepta el ofrecimiento "por no poner la sagrada reliquia en manos de artistas, lo cual podría traer algún inconveniente".¹³⁷

Independientemente de las donaciones necesarias para el sacrificio de la misa o la veneración de los santos, hay otros ofrecimientos precisos para la vi-

da de la Metropolitana. De ella consta que, en el Cabildo del 1 de marzo de 1802, el *Dr. Vicente Sanjuán* regala "cuatro vasos de plata, doradas sus copas, colocados uno dentro de otro en una caxita aforrada y guarnecida". Servirán para los trastes canonicas, para recibir las abluciones en las misas de Navidad y conmemoración de difuntos.¹³⁸ Unos años después, en el Cabildo de 1 de agosto de 1829, exponen que el *chantre* de la Seo regala "unas andas o custodia plateada de buen gusto, construidas en esta ciudad",¹³⁹ sin que den más detalles y finalmente, el 9 de diciembre de 1830, entran en la Fábrica veintisiete varas "glazé de plata" del legado del fallecido canónigo lectoral *Romero*.¹⁴⁰ Todas estas piezas no se conservan en la Seo.

Regalos del cabildo a otras personas o instituciones

No son muy abundantes este tipo de noticias, apenas unas pocas. Las Actas Capitulares muestran cómo los canónigos ofrecen dádivas a otras personas o instituciones. De esta manera leemos que el 17 de agosto de 1813 acuerdan regalar al Real Colegio de Corpus Christi de Valencia el báculo dorado que usaba el arzobispo *Fray Joaquín Company* (1732-1813) "para que se coloque junto al cuerpo del beato señor patriarca".¹⁴¹

La mayoría de estos regalos son para canónigos de la Metropolitana que han sido preconizados a sedes episcopales. Así, en el Cabildo del 22 de febrero de 1862, muestran los objetos que ofrecen al nuevo obispo auxiliar de Sevilla *Calixto Castrillo y Ornedo* (1804-1869). Este era canónigo-tesorero y más tarde accedió a la sede de León. Son: un báculo de plata dorada, un anillo de amatistas con un topacio guarnecido de diamantes y una bandeja de plata con asas.¹⁴² Muchos años después, en la Palabreta del 7 de marzo de 1870, la

¹³¹ ACV. Leg. 402. *Libro de Deliberaciones. 1878-1879*, ff. 102v.-103.

¹³² ACV. Leg. 395. *Libro de Deliberaciones. 1868*, ff. 5-6. SANCHIS SIVERA, José, 1909 (nota 4), p. 176.

¹³³ ACV. Leg. 6065. *Inventario de 1907*, f. 65.

¹³⁴ ACV. Leg. 407. *Libro de Deliberaciones. 1892-1894*, f. 26v.

¹³⁵ ACV. Leg. 6065. *Inventario de 1907*, f. 94. Muchas de estas joyas que llevaba la imagen fueron robadas en 1932, cuando los ladrones también la rompieron en muchos pedazos.

¹³⁶ ACV. Leg. 408. *Libro de Deliberaciones. 1895-1897*, ff. 107v.-108.

¹³⁷ ACV. Leg. 410. *Libro de Deliberaciones. 1901-1903*, f. 182.

¹³⁸ ACV. Leg. 329. *Libro de Deliberaciones. 1802*, ff. 31-31v.

¹³⁹ ACV. Leg. 356. *Libro de Deliberaciones. 1829*, ff. 46-46v.

¹⁴⁰ ACV. Leg. 357. *Libro de Deliberaciones. 1830*, f. 63v.

¹⁴¹ ACV. Leg. 340. *Libro de Deliberaciones. 1813*, ff. 257-257v.

¹⁴² ACV. Leg. 389. *Libro de Deliberaciones. 1862*, f. 10v.

hermana del fallecido monseñor Castrillo los devuelve a los capitulares.¹⁴³ El mismo 22 de febrero de 1682 el cabildo decide regalar al arzobispo de Valencia –*Mariano Barrio y Fernández* (1805-1876)– un pectoral de esmeraldas y rosetas que había pedido y por el que daría otro de menos valor así como dinero en metálico.¹⁴⁴ El 14 de marzo de 1864 se exponen a la corporación dos pectorales para otros dos canónigos que han de ser ordenados obispos de Badajoz y Oviedo.¹⁴⁵ Son *Joaquín Hernández y Herrero* (1806-1868) y *José Luis Montagut Rubio* (1805-1877). El 8 de mayo de 1894, el canónigo-chante de Segorbe, sobrino de Hernández, devuelve un pectoral, radiado con chispas de diamantes y con once topacios, así como un anillo con un topacio.¹⁴⁶ El 3 de julio de 1876, entra otra pieza de pontifical. El báculo pastoral que el obispo de Tuy –*Ramón García y Antón* (1851-1876), antiguo canónigo de Valencia– lega a la catedral. En un principio el cabildo no lo aceptó porque le pedían no borrar la inscripción que tenía, condición que los herederos del prelado dispensan a los canónigos para que puedan disponer libremente de él.¹⁴⁷

El cardenal *Luis de la Lastra y Cuesta* (1803-1876) era canónigo-doctoral de la Metropolitana cuando fue preconizado obispo de Orense. Años después sería arzobispo de Sevilla. El cabildo le regaló un pectoral de esmeraldas con una cadena de oro y una sortija. El 5 de agosto de 1876 el deán presenta a los capitulares un estuche con esas piezas que son devueltas a la Seo “para que pueda obsequiar [el cabildo] a cualquier otro individuo de su seno que sea preconizado al obispado”.¹⁴⁸

Destrucción y fundición de piezas de plata: 1812 y 1823

La catedral perdió la mayoría de la orfebrería en dos fundiciones ordenadas por los gobernantes

de la nación en 1812 y 1823. En plena *Guerra del Francés* (1808-1813), los canónigos quisieron salvar cuanto podían y para ello trasladaron gran parte del Tesoro a Alicante, Ibiza y Palma de Mallorca. Aunque alguna vez se ha publicado parte de este episodio tan lamentable,¹⁴⁹ veamos cómo suceden los acontecimientos. El 22 de marzo de 1809 deciden dar dos mil libras al canónigo Antonio Valentín Criado “para los gastos en la conducción de las santas reliquias y alajas de esta santa iglesia”.¹⁵⁰ Unas semanas más tarde, el 11 de abril, leen una carta del capitán general del reino que pide abran los cajones de las reliquias, para reconocerlas y elaborar un inventario. Todo ello es “para desimpresionar al público”, que cree que en esas cajas “se han comprendido muchos millones de reales”. Los capitulares acceden, pues las reliquias están en Alicante.¹⁵¹ El 1 de mayo exponen en Cabildo la Real Orden que manda enviar las alhajas a Sevilla. El cabildo ordena vuelvan de Alicante para examinarlas y registrar las que no sean precisas para el culto.¹⁵² El 1 de septiembre conocen que el canónigo José Faustino Alcedo (1775-1809), que guardaba las reliquias en Alicante, ha fallecido en aquella ciudad. Deciden escribir al beneficiado Pedro Vicente Calvo, que le acompañaba, indicándole que depositan en él su confianza y que provea el regreso de todos los cajones a Valencia por mar, sin perdersos de vista.¹⁵³

La guerra y los problemas continúan y, a principios del año siguiente, el 11 de enero de 1810, leen un oficio del arzobispo, junto a una Real Orden, encargándoles de nuevo que manden las alhajas a Sevilla. Deciden “se hagan inmediatamente venir las halajas que se extrajeron de esta santa iglesia para preservarlas de la rapiña y profanación del enemigo y que se contente así al señor arzobispo”.¹⁵⁴ La Regencia de España apremia y el 15 de enero exponen dos Reales Órdenes. Una de ellas insiste, una vez más, en enviar a Sevilla las alhajas

¹⁴³ ACV. Leg. 397. *Libro de Deliberaciones. 1870*, f. 6v.

¹⁴⁴ Véase el apartado “Indemnización por el Retablo Mayor (1492-1507) y alhajas perdidas”.

¹⁴⁵ ACV. Leg. 391. *Libro de Deliberaciones. 1864*, f. 12v.

¹⁴⁶ ACV. Leg. 407. *Libro de Deliberaciones. 1892-1894*, ff. 142v-143.

¹⁴⁷ ACV. Leg. 400. *Libro de Deliberaciones. 1875-1876*, f. 110v.

¹⁴⁸ ACV. Leg. 400. *Libro de Deliberaciones. 1875-1876*, ff. 113-113v.

¹⁴⁹ LLORENS RAGA, Peregrín-Luis, 1964 (nota 51), pp. 95-115 y PINGARRÓN-ESAÍN, Fernando, 2014 (nota 5), pp. 378-379.

¹⁵⁰ ACV. Leg. 336. *Libro de Deliberaciones. 1809*, f. 31v.

¹⁵¹ ACV. Leg. 336. *Libro de Deliberaciones. 1809*, ff. 40-43v.

¹⁵² ACV. Leg. 336. *Libro de Deliberaciones. 1809*, f. 52.

¹⁵³ ACV. Leg. 336. *Libro de Deliberaciones. 1809*, ff. 111-111v.

¹⁵⁴ ACV. Leg. 337. *Libro de Deliberaciones. 1810*, f. 6.

¹⁵⁵ ACV. Leg. 337. *Libro de Deliberaciones. 1810*, f. 8.

que no sean precisas para el culto.¹⁵⁵ Los capitulares no pierden el tiempo y, el 26 de febrero, el canónigo José Rivero ya ha reconocido los cajones de la plata en Valencia, llevándose una malísima impresión porque

había visto con mucho dolor las muchas averías que habían padecido varios de sus relicarios y que, considerando que igual suerte habría cabido a los cuadros, planchones y figuras de plata del Altar Mayor, si porque el cabildo estimase colocarlo otra vez, / que sería muy costoso y la Fábrica se encontraba notablemente empeñada o porque se contemplare dar esta plata a beneficio de las estrechísimas urgencias del Estado, no habiendo lugar seguro en la santa iglesia

A la vista de este informe, el cabildo decide quitar el marco de madera de cada cuadro del retablo y ponerlos en cajas más pequeñas "fáciles de transportarse en caso de premura a paraje más seguro". También han de encajonarse mejor las reliquias y hacer una lista de blandones, candeleros y otras piezas de plata disponiéndolas para lo que decidan los capitulares.¹⁵⁶

El 14 de marzo leen otro oficio del arzobispo junto con otro del capitán general. Les indican que la Casa de la Moneda ha sido establecida en Valencia y esperan que contribuyan a su buen funcionamiento. Los canónigos deciden, entonces, mandar allí las lámparas de la iglesia excepto las dos del Sacramento del Altar Mayor, la del Trasagrario, las del Cristo y la Virgen del Coro y los ocho blandones mayores "ínterin bolviere la demás plata embarcada, de la qual se extraería únicamente la precisa e indispensable para el culto".¹⁵⁷ El 22 de marzo encargan el asunto de la plata a los canónigos Antonio Valentín Criado y Felipe Miralles (1795-1810)¹⁵⁸ y, el 8 de junio, estipulan los estipendios de las personas que se encargaron de las reliquias en Alicante.¹⁵⁹

El tiempo corre y, el 15 de abril de 1811, las reliquias ya están en Ibiza, pues ha regresado de allí

Pablo Acedo Rico (1794-1826), que les informa. Deciden escribir al obispo y cabildo de aquella diócesis para agradecerles su acogida.¹⁶⁰ El 8 de julio conocen que el canónigo Bertrán y Alegre, que custodiaba las reliquias en Ibiza, falleció el 18 de junio. Nombran al beneficiado Pedro Vicente Calvo para que vaya¹⁶¹ y, unos días más tarde, el 15 de julio, le otorgan escritura de poderes para que "se incaute" de las reliquias "y no pueda transportar[las] a paraje alguno sin expresa orden y voluntad del yllustrísimo cabildo".¹⁶² En el Cabildo del 2 de diciembre exponen que la Junta de Partido pide una lista de la plata dada por las iglesias y la que queda por entregar, pues muchas iglesias no lo han hecho. Así mismo leen la carta del 25 de noviembre donde se pide "se eche mano de estas alhajas para socorrer las urgencias del Estado y quitar al enemigo este cebo más a su codicia".¹⁶³

Con todos estos acontecimientos, entramos en el primer año luctuoso para el Tesoro de la Seo, cuando en el mes de mayo funden en Palma de Mallorca muchas piezas. Las joyas estaban en la catedral de Mallorca en diecinueve cajas custodiadas por Pedro Vicente Calvo. Este beneficiado de la Seo elaboró un cuidadoso inventario de todo lo que estaba a su cargo en febrero de ese 1812. Algunas volvieron, como el Santo Cáliz¹⁶⁴ o la Paz de Reyes,¹⁶⁵ pero la gran mayoría no. Entre ellas estaba la Custodia Mayor en el cajón 19º "La gran custodia de magnífica echura de plata sobredorada, Oro, perlas, y piedras preciosísimas", así como la maltrecha imagen de la Virgen María con el Niño del cuerpo de gloria del Retablo Mayor.¹⁶⁶

El 18 de marzo de 1812 dos canónigos dan cuenta de la plata que han visto en la iglesia y los capitulares nombran a José Rivero, junto a los otros dos, para que "separada la plata necesaria para el culto, se vendiese la restante a la mejor estimación posible, a cuya medida se veía precisado el yllustrí-

¹⁵⁶ ACV. Leg. 337. *Libro de Deliberaciones*. 1810, ff. 25v-26.

¹⁵⁷ ACV. Leg. 377. *Libro de Deliberaciones*. 1810, f. 29v. SANCHIS SIVERA, José, 1909 (nota 4), p. 430, da cuenta de esta entrega a la Casa de la Moneda.

¹⁵⁸ ACV. Leg. 377. *Libro de Deliberaciones*. 1810, f. 33v.

¹⁵⁹ ACV. Leg. 337. *Libro de Deliberaciones*. 1810, ff. 78v.-79.

¹⁶⁰ ACV. Leg. 338. *Libro de Deliberaciones*. 1811, f. 64v.

¹⁶¹ ACV. Leg. 338. *Libro de Deliberaciones*. 1811, f. 115v.

¹⁶² ACV. Leg. 338. *Libro de Deliberaciones*. 1811, f. 132.

¹⁶³ ACV. Leg. 338. *Libro de Deliberaciones*. 1811, ff. 223v.-224v.

¹⁶⁴ Cajón 9º "Un Cofrecito de plata, que contiene el Cáliz de Agata, que sirvió en la Cena del Señor".

¹⁶⁵ Cajón 3º "Una Paz de Oro esmaltado con algunos diamantes, y la efigie del Niño Jesús sentado"

¹⁶⁶ BOADA SALOM, Jaume. "La moneda a Mallorca durante la Guerra del Francés i tres tresors catedralicis". *Acta Numismática*, 2014, nº 44, pp. 233-241.

simo cabildo para facilitar el alivio de la Fábrica" por la contribución pagada por las campanas del Miguelete.¹⁶⁷ El 14 de abril deciden que la plata quede reducida a numerario y se enajene.¹⁶⁸

En el Cabildo del 14 de julio de 1813 Pedro Calvo les informa por carta desde Mallorca que está muy feliz porque los franceses han abandonado Valencia. Relata que pasó por grandes oprobios con las alhajas y reliquias, pues tuvo que "entregarlas y sin apoyo para defenderlas, me vi en los mayores apuros sin poder describir el fin de tan amar / ga situación". Ahora las reliquias honrarán de nuevo la catedral "y aunque el volverlas sin sus adornos me es muy sensible, me queda la satisfacción de que hice quanto pude para conservarlo todo", pero no pudo ser por el "depotismo e irreligión de los comisionados para el despojo". El cabildo le contesta agradeciéndole su favor y le dice que lo importante son las reliquias, como él mismo indicaba. Que espere las órdenes que le comunicará.¹⁶⁹ En estas dos cartas advertimos que los capitulares y el beneficiado Calvo todavía tienen la concepción medieval de que el Tesoro de la catedral son las reliquias y no la plata y el oro. Lo otro, lo que se ha perdido, no son sino "adornos". En el Cabildo del 23 de agosto de 1813, acuerdan escribir a Calvo para que "por la primera proporción segura, se ponga en camino con las reliquias y demás que tiene a su cargo, cuidando mucho lleguen con seguridad a esta santa iglesia".¹⁷⁰ El 15 de octubre convienen que algunos de ellos tomen "razón exacta de la plata y demás alhajas que pasaron a Mallorca" para que todo ello "conste con la debida formalidad y autenticidad" e informen al cabildo para tomar un acuerdo.¹⁷¹ En otro Cabildo del mes siguiente, el 3 de noviembre, el canónigo Zamora (1798-1822) comunica que ha examinado las cuentas y papeles de Pedro

Calvo encontrándolo todo en orden. Los capitulares gratifican a Calvo con nueve mil reales.¹⁷²

El otro año difícil para el Tesoro de la catedral es 1823.¹⁷³ Está en relación directa con la intervención de los "Cien mil hijos de san Luis" que Francia envió para auxiliar al absolutista y felón Fernando VII (1784-1833). En el Cabildo del 22 de abril de 1823 se leen las disposiciones por las que las Cortes de España piden entreguen la plata de las iglesias para que el enemigo no se apropie de los tesoros. Ello aconteció en muchos templos no solo en la catedral. La colegiata de Xàtiva (La Costera) también guarda en su archivo el mismo tipo de noticias.¹⁷⁴ Al día siguiente, los capitulares acuerdan colaborar con los comisionados que quieren los metales preciosos al mismo tiempo que reivindicar las necesidades de la Metropolitana para el culto y la devoción. Ese mismo día, el 23 de abril, a las cuatro de la tarde, llegan los delegados para reconocer los preciados objetos y los canónigos entregan la primera remesa. El Sr. Rivero ha hecho un inventario que se adjunta a las Actas Capitulares.¹⁷⁵ El día 24, a las diez de la mañana, donan la segunda remesa y, a las cuatro de la tarde, la tercera.¹⁷⁶ En la primera entrega dan cincuenta candeleros pequeños,¹⁷⁷ cuatro candeleros más, de altura "como de un palmo", y una sacra con varios relieves. En la segunda una imagen de San Luis Bertrán –labrada en 1671 por el platero flamenco Josep Seguers (1667-1713) y costeada por la Generalitat del reino–, cuatro cartelas de su peana y dos piezas de madera forradas de plata que forman la base. Además dos incensarios –uno sin cadenas y otro con ellas, este último donado por el Sr. Rivero–, una bandeja de dos palmos de diámetro, una calderilla con pie y asa donada por el Sr. Rivero, seis blandones de plata de tres palmos, también regalados por el Sr. Rivero.

¹⁶⁷ ACV. Leg. 339. *Libro de Deliberaciones*. 1812, f. 55.

¹⁶⁸ ACV. Leg. 339. *Libro de Deliberaciones*. 1812, ff. 143v-144. SANCHIS SIVERA, José, 1909 (nota 4), p. 430, da cuenta de esta venta.

¹⁶⁹ ACV. Leg. 340. *Libro de Deliberaciones*. 1813, ff. 218v.-219v.

¹⁷⁰ ACV. Leg. 340. *Libro de Deliberaciones*. 1813, ff. 269v.-270.

¹⁷¹ ACV. Leg. 340. *Libro de Deliberaciones*. 1813, ff. 357-357v.

¹⁷² ACV. Leg. 340. *Libro de Deliberaciones*. 1813, ff. 384-384v.

¹⁷³ Aparte de las noticias de archivo, para la fundición de plata de 1823 véase PINGARRÓN-ESAÍN, Fernando, 2014 (nota 5), pp. 379-380.

¹⁷⁴ PÉREZ GIMÉNEZ, Juan Ignacio. *Thesaurus Collegiatae. Historia y avatares del patrimonio artístico de la Seu de Xàtiva*. Xàtiva: Iglesia Colegial Basílica de Santa María. Aula de Cultura Beato Viñes, 2014, pp. 197-206. La mayoría del tesoro que dieron no volvió a la colegiata.

¹⁷⁵ Apéndice Documental, Doc. I.

¹⁷⁶ ACV. Leg. 350. *Libro de Deliberaciones*. 1823, ff. 23-24v.

¹⁷⁷ Estos proceden de la remesa que Gaspar Quinzà labró a partir de 1777, pagados por la Fábrica.

En la tercera entrega los comisionados recogen ocho bordones "de los que sirven para asistir al Facistol", un incensario donado por el Sr. Rivero, dos candeleros de los que usan los infantillos para el servicio del altar, seis blandoncillos y una "Cruz grande con su Crucifixo" y las dos únicas lámparas del Altar Mayor. Una ostentaba las armas del patriarca Ribera y la otra la del Gremio de Armeros.¹⁷⁸ Los gobernantes piden más plata y demandan la imagen de la Virgen María del desaparecido Retablo Mayor perdida en 1812. En el Cabildo del 27 de abril de 1823 contestan al Jefe Superior político de Valencia diciéndole que se fundió en Palma de Mallorca y que solo disponen de una pequeña que sirve para las procesiones claustrales.¹⁷⁹

La fundición se efectúa sin demora. Un documento del 2 de mayo de 1823 les expone que van a proceder con la plata en la Casa de la Moneda y pide a los capitulares que manden alguien para asistir al acto.¹⁸⁰ En la Palabreta de ese día nombran al canónigo Joaquín Ferraz (1810-1847).¹⁸¹

No hay bastante con la plata desaparecida y así solicitan más piezas. En el Cabildo del 1 de junio de 1823 dan comisión a los canónigos Joaquín Ferraz y Vicente Llopis (1779¹⁸²-1854) para una nueva entrega.¹⁸³ Dos días más tarde, el 3 de junio, está escrita una carta al vicario general y al cabildo por la que les comunican que pasaran a recoger las piezas marcadas con la letra A,¹⁸⁴ "pero que no entren en la fundición hasta que se acuerde lo conveniente en la Junta de Recursos".¹⁸⁵ Estas últimas consiguen salvarse y llegan hasta julio de 1936 en que desaparecen para siempre. De otra de las piezas sabemos hoy un poco más. Por las razones que fueren, seguramente de carácter piadoso, la cabeza, manos y atributos de la imagen de San Luis Bertrán no fueron destruidos. Así lo indican el Inventario de 1907 y el libro del Dr. Sanchis Sivera (1867-1937). Estas fuentes ponen de manifiesto que la imagen era de madera en esos años, pero el resto, así como las andas, de plata.

Hace un tiempo nos preguntábamos cómo podía suceder esto, pues el Inventario de 1785 expone claramente que todo el conjunto era de plata.¹⁸⁶ La única explicación es la fundición acaecida en mayo de 1823.

Otras peticiones de entrega y plata rescatada. 1836-1839

Otra nube negra debido a posibles fundiciones por el Gobierno se cierne sobre algunas piezas del Tesoro a partir de 1836. Este año es cuando la reina-regente María Cristina de Borbón Dos Sicilias (1806-1878), ayudada por los políticos liberales, comienza numerosas reformas que darán como consecuencia la eliminación de los colegios y gremios artesanales por citar una de ellas. Otra vez es la prevención de la pérdida de las piezas la que argumentan las autoridades. El 27 de octubre de ese año leen un oficio de la Comisión de Armamento y Defensa de la provincia, que participa los Reales Decretos de los días 6 y 7 de los corrientes. El oficio "manda que para que las facciones no se apoderen de los caudales, plata, alajas y demás efectos de valor de las yglesias, como se han hecho en algunos puntos, sean trasladados inmediatamente a las respectivas capitales y puntos fortificados donde se depositaran con la debida separación y formalidad". La comisión política ordena se coloquen esa tarde todas las cosas de valor en la metropolitana a cargo de D. Ramón Cerveró. El cabildo acuerda colaborar en todo y nombra algunos capitulares para que ayuden.¹⁸⁷

Esta notificación debió de causar impacto en Valencia y alguna institución reclamó la plata que en el pasado había dejado en la Seo, pues pensaban que algo malo podría suceder. Así, en la Palabreta del 31 de octubre de 1837, el Ayuntamiento de Valencia reclama las andas e imagen de San Vicente Ferrer que costó en 1606 y depositó en la catedral. Ello lo hace "a fin de que no fuese comprendido en la venta dispuesta por las Cortes". Los capitulares están de acuerdo "con dicha tras-

¹⁷⁸ ACV. Leg. 350. *Libro de Deliberaciones. 1823, sff.*, pero entre los folios 24 y 25.

¹⁷⁹ ACV. Leg. 350. *Libro de Deliberaciones. 1823, f. 25.*

¹⁸⁰ ACV. Leg. 350. *Libro de Deliberaciones. 1823, sff.*, pero entre los folios 25 y 26.

¹⁸¹ ACV. Leg. 350. *Libro de Deliberaciones. 1823, f. 25v.*

¹⁸² ACV. Leg. 440. *Libro de Oposiciones a canónigo magistral. 1820.* La fecha de nacimiento está tomada de este expediente.

¹⁸³ ACV. Leg. 350. *Libro de Deliberaciones. 1823, f. 33.*

¹⁸⁴ Apéndice Documental. Doc. II.

¹⁸⁵ ACV. Leg. 350. *Libro de Deliberaciones. 1823, sff.*, pero entre los folios 33 y 34.

¹⁸⁶ COTS MORATÓ, Francisco de Paula, 2013 (nota 83), pp. 151-152.

¹⁸⁷ ACV. Leg. 363. *Libro de Deliberaciones. 1836, ff. 54-54v.*

lación, siempre que / vencieran dicho obstáculo con la Diputación Provincial".¹⁸⁸

Malas noticias se advierten en la Palabreta del 13 de noviembre 1837. Leen una carta indicándoles "que en cumplimiento de la Real Orden del 18 de octubre último les prevenía la Diputación Provincial, con fecha del 4, se constituyesen en esta santa yglesia a practicar la clasificación de las alajas no indispensables para el decente servicio del culto".¹⁸⁹ Los canónigos sospecharon que la plata, como aconteció en 1823, podía ser expoliada y fundida. Debieron de acudir a la reina-regente, pues en el Cabildo del 8 de junio de 1838, exponen que esta decide "que se conserven en esta Metropolitana las estatuas de plata de San Vicente Mártir y de San Vicente Ferrer no habiendo considerado en el mismo caso la de San Pedro Apóstol que debía remitirse a la Casa de Moneda de Sevilla". El cabildo, entonces, pide averigüen si pertenece a la Seo o a la parroquia de San Pedro.¹⁹⁰ La respuesta vendría el 15 de junio de 1838. Indican que, después de revisar el Archivo, "aparecía ser propiedad de la yglesia la estatua del apóstol san Pedro, que reclama la Diputación Provincial" como demuestra la lectura del manuscrito de Juan Pahoner (†1781).¹⁹¹ Así las cosas, cabe decir que, el 22 de agosto de 1838, la imagen todavía no había sido reconocida ni pesada.¹⁹² La situación iba a peor, pero un canónigo rescató el relicario al pagar bastante dinero al gobernador. De este modo figura el 15 de marzo de 1839 cuando la autoridad comunica la recepción de seis mil quinientos cuarenta reales "a que ascendió el valor de la imagen de plata de San Pedro Apóstol", por lo que la entregará a los representantes de la catedral.¹⁹³ Muchos años después, el 15 de febrero de 1849, exponen un oficio de los albaceas de D. Valentín Zorrilla de Velasco (+1847). Él fue quien redimió el 13 de marzo de 1839 la imagen de San Pedro. En este oficio hacen saber que si alguna vez autoridad alguna quisiese quedarse con ella, la donación quedaría sin efecto y el cabildo debería entregarla a sus parientes más próximos.¹⁹⁴



Fig. 8. Plateros valencianos. *Imagen-relicario de san Pedro*. Siglo XV, 1607 y 1620. Foto A. Sáiz. © Archivo de la Catedral de Valencia.

La imagen-relicario de San Pedro (fig. 8) tiene una factura complicada, aunque cada vez es más clara para los estudiosos. La mayoría de los investigadores la datan en el siglo XV, partiendo de la reseña

¹⁸⁸ ACV. Leg. 364. *Libro de Deliberaciones*. 1837, ff. 44v.-45.

¹⁸⁹ ACV. Leg. 364. *Libro de Deliberaciones*. 1837, f. 46v.

¹⁹⁰ ACV. Leg. 365. *Libro de Deliberaciones*. 1838, f. 24v.

¹⁹¹ ACV. Leg. 365. *Libro de Deliberaciones*. 1838, f. 26v. "Sea el primero el que mereció ser esco / gido por cabeza de la militante yglesia, el señor san Pedro, cuyo reliquiario es una ymagen de plata sobredorada de cuerpo entero de tres palmos de alto y de mucho peso. La peaña es quadrada y en los quatro frentes tiene un óvalo esmaltado de azul. Lleva en la mano derecha dos llaves y en la yzquierda un libro. En el pecho tiene un cristal y, dentro de él, una vestica o nuca de cuello del mismo santo apóstol". Cfr. ACV. Manuscritos. Sig. 377. PAHONER, Juan. *Especies perdidas*. Tomo I, ff. 158-158v.

¹⁹² ACV. Leg. 365. *Libro de Deliberaciones*. 1838, f. 35.

¹⁹³ ACV. Leg. 366. *Libro de Deliberaciones*. 1839, f. 7v.

¹⁹⁴ ACV. Leg. 376. *Libro de Deliberaciones*. 1849, ff. 9-9v. El oficio está cosido entre los folios 8 y 9.

de Sanchis Sivera,¹⁹⁵ aunque algunos indican también la existencia de partes del siglo XVII.¹⁹⁶ Lo cierto es que el cuerpo y túnica pertenecen al último tercio del siglo XV, el busto, brazos y cabeza son de 1607 y la peana, cartela de la teca y aureola fueron labradas por Eloi Camanyes (1546?-1630) en 1620.¹⁹⁷ El apóstol está en pie, en contraposto, sujeta con una mano el libro de la Ley y con la otra las llaves del Reino. La túnica y la parte baja recuerdan las figuras femeninas de la escultura de la Baja Edad Media.¹⁹⁸ No así el cuerpo y la cabeza. Ambas, sobre todo esta última, muestra una grandeza y una serenidad que manifiestan la belleza ideal del Renacimiento. La peana y las obras del prestigioso platero Eloi Camañes, especializado en esculturas de plata, están en relación con el arte de la corte que se expande por la península en la primera mitad del siglo XVII, con sus consabidos botones de esmalte nielado azul.

Indemnización por el Retablo Mayor (1492-1507) y alhajas perdidas¹⁹⁹

Debido a la fundición irregular de la plata y oro por la Regencia de España en Palma de Mallorca, el cabildo recibió una compensación económica. Tenemos noticia de ella en los Cabildos de la segunda mitad del siglo XIX, cuando piensan en construir un nuevo Retablo Mayor. Desde fechas tempranas, los capitulares intentan reponer el retablo como hicieron con la Custodia del Corpus Christi. Sabemos que el 1 de agosto de 1828 el arquitecto Joaquín Tomás (1769-1834) ha formado un proyecto. Lo ha examinado el arzobispo y le parece bien. Piden al arquitecto lo ponga en limpio y lo presente al cabildo.²⁰⁰

Las noticias escasean durante muchos años. En el Cabildo del 9 de noviembre de 1859 el secretario informa que tienen un crédito a su favor de cua-

trocientas treinta y siete mil, ciento treinta y cuatro reales y diecinueve maravedíes “procedente de la plata que, de orden de la Junta Central, se trasladó a Mallorca en el año 1810 y, por orden de la Regencia del Reyno de 1812, se fundió en la ciudad de Palma”. Indica dicho secretario que hay un señor que puede gestionar ante el Gobierno de España lo que les corresponde. El cabildo acuerda que la Junta de Hacienda y el Sr. Roque Rubio se reúnan con este señor y le informen con posterioridad.²⁰¹ Será tiempo después cuando vemos nuevas gestiones. El 10 de mayo de 1861 exponen que el vicario capitular pide le den los testimonios “de las disposiciones del Gobierno que ocasionaron la ocupación de los valores referidos y las cartelas” que tiene el cabildo “en justificación de la entrega e importe de los mismos”. Los capitulares acuerdan entregárselo.²⁰²

Las gestiones son muy intensas hasta el punto de pedir a la reina Isabel II que use su influencia para conseguir lo que pretenden. En el Cabildo del 17 de junio de 1861 el canónigo Ramón García (1851-1876) explica que ha ido a Madrid para recuperar el dinero que el Gobierno de España les debe como reparación de las pérdidas de plata de 1812. También indica que la reina le ha recibido en audiencia en dos ocasiones y ha mediado ante el ministro de Gracia y Justicia para ello. Después de algún contratiempo el ministro ofrece dar doscientos cincuenta mil reales de vellón para el Altar Mayor. El Sr. García les comunica que si no hubiera sido por “la munificencia y religiosos sentimientos” de la reina no lo habría conseguido.²⁰³

No solo el dinero ofrecido por el gobierno es necesario. Hay un intento de que colaboren muchas personas de influencia por motivos diversos. En el Cabildo del 1 de septiembre de 1862 el deán manifiesta que el arzobispo –Mariano Barrio y Fer-

¹⁹⁵ SANCHIS SIVERA, José, 1909 (nota 4), p. 401.

¹⁹⁶ GAVARA PRIOR, Joan Jesús. “Relicario en San Pedro”. En: GAVARA PRIOR, J. J. (com). *Relíquias y relicarios en la expansión mediterránea de la Corona de Aragón. El Tesoro de la catedral de Valencia* (Catálogo de Exposición). Valencia: Generalitat Valenciana, 1998, p. 168, ficha nº 16 y SOLER D’HYVER, Carlos. “Relicario de San Pedro”. En: ANDALÓ, L. y MIRA, E. (com.). *Los Borja. Del mundo gótico al universo renacentista* (Catálogo de Exposición). Valencia: Generalitat Valenciana, 2001, p. 360, ficha nº 74.

¹⁹⁷ COTS MORATÓ, Francisco de Paula. “En torno al platero valenciano Eloi Camanyes (*1546?-+1630). Datos para su estudio”. *Saitabi*, 1996, Volum Extraordinari 1996, pp. 168-169 y 178. Fue limpiado en 2016 en el IVACOR donde comprobamos las tres fases de dorado y factura de la pieza.

¹⁹⁸ Agradezco a Inmaculada Traver Badenes esta observación.

¹⁹⁹ La mayoría de las noticias del Retablo Mayor de la segunda mitad del siglo XIX están en PINGARRÓN-ESAÍN, Fernando, 2014 (nota 5), pp. 373-415.y, por lo tanto, las obviamos.

²⁰⁰ ACV. Leg. 355. *Libro de Deliberaciones. 1828*, f. 8.

²⁰¹ ACV. Leg. 386. *Libro de Deliberaciones. 1859*, ff. 50-50v.

²⁰² ACV. Leg. 388. *Libro de Deliberaciones. 1861*, f. 23v.

²⁰³ ACV. Leg. 388. *Libro de Deliberaciones. 1761*, ff. 49-50v.

nández (1805-1876)– ha entregado a la Junta de Hacienda diez y ocho mil reales de vellón y el pectoral con topacios. Todo ello es en compensación del pectoral y anillo de esmeraldas que le regaló el cabildo “cuya cantidad era destinada a la obra del Altar Mayor”. El deán también informa que el arzobispo quiere obtener dos sortijas más: una de esmeraldas y otra de topacios, y, asimismo, dará ciento sesenta reales de vellón. Los canónigos, habiéndose pronunciado a favor la Junta de Hacienda, lo aprueban.²⁰⁴ Finalmente, el 26 de junio de 1865, sabemos que el obispo de Tuy, Ramón García y Antón, solicita le vendan uno de los anillos que hay en la catedral. Los capitulares acceden “y que su importe se destine a la construcción del Altar Mayor que se está obrando”.²⁰⁵

Noticias varias

Hay un grupo de noticias referidas a asuntos diversos, pero relacionadas de un modo u otro con las piezas de plata y oro de la Seo. La primera es del 22 de septiembre de 1783 cuando el canónigo Félix Rico (1774-1796) comenta a sus compañeros que “algunas de las alaxas y adornos” de la catedral se prestan y “o se vuelben deterioradas o se pierden”. El cabildo acuerda que, si no es con su permiso, no se presten a excepción de las que necesitare el arzobispo y sus sucesores.²⁰⁶ Diez años más tarde, el 1 de marzo de 1793, el arzobispo y cabildo ofrecen al rey sus personas, rentas, plata y alhajas de la catedral de un modo un tanto servil. Les contestan que lo tendrán en cuenta.²⁰⁷

El Retablo Mayor ocupaba los desvelos de los capitulares. Lo habían restaurado y limpiado en 1629 y en 1635. Conocemos una limpieza más. Esta también es intensa casi como las realizadas los

años antes mencionados. El 2 de marzo de 1797 el fabriquero Sr. Roa (1782-1814) propone limpiar el Retablo Mayor de plata “que estaba muy empañado del polvo e incienso”, para la beatificación de Juan de Ribera (1532-1611). El cabildo lo autoriza bajo la dirección del mismo Sr. Roa.²⁰⁸ La llevó a cabo el platero de la catedral Bernat Quinzà.²⁰⁹

Ya en el ochocientos, encontramos otras referencias. En el Cabildo del 22 de mayo de 1824 comisionan a dos canónigos para vender algunas piedras preciosas, especialmente esmeraldas, que están en el Depósito para socorrer las urgentes necesidades de la Seo informando puntualmente al cabildo.²¹⁰ El 8 de mayo de 1825 el Sr. Llopis expone que vendan la pedrería suelta que está en el Depósito y acuerdan convocar una reunión para otro día.²¹¹ Dentro de las enajenaciones de la segunda mitad del siglo XIX, cuando se desprenden de los catorce tapices flamencos, joyas y piezas de orfebrería, el cabildo intenta vender la Paz de Reyes, formada por dos bellísimos trabajos franceses de ca. 1400 y ca. 1540. No lo consiguen y desisten en 1914.²¹²

La memoria de la Palabreta del 28 de noviembre de 1843 recoge que el Ayuntamiento de Valencia les pide dos azafates de plata que usarán el día 1 de diciembre “para recibir el paño del Real Pendón para la proclamación de su majestad la reina doña Isabel II”.²¹³

Ya en el siglo XX, los capitulares autorizan el 15 de julio de 1922 a la Real Cofradía de la Virgen de los Desamparados que la imagen principal del camarín pueda lucir la corona de la “del Cabildo” de modo provisional.²¹⁴ Esta corona fue labrada por el platero de la catedral Gaspar Lleó en 1703.²¹⁵ Recordemos que ese año de 1922 es el

²⁰⁴ ACV. Leg. 389. *Libro de Deliberaciones. 1862*, ff. 21v.-22.

²⁰⁵ ACV. Leg. 392. *Libro de Deliberaciones. 1865*, ff. 50-50v.

²⁰⁶ ACV. Leg. 310. *Libro de Deliberaciones. 1783*, f. 87.

²⁰⁷ ACV. Leg. 320. *Libro de Deliberaciones. 1793*, ff. 25 y siguientes.

²⁰⁸ ACV. Leg. 324. *Libro de Deliberaciones. 1797*, f. 23v.

²⁰⁹ COTS MORATÓ, Francisco de Paula, 2007 (nota 8), p. 81. Véase también SANCHIS SIVERA, José, 1909 (nº 4), pp. 174-175. Es completamente falso que el artifice que limpió el retablo fuera el pintor-dorador Roberto Albers como asegura PINGARRÓN-EISAÍN, Fernando, 2014 (nota 5), p. 378. Como había sucedido en siglos anteriores el restaurador fue el platero de la catedral. Los recibos de Albers, nº 29 y 30, dan fe de encarnadura y dorados, no de la reforma del retablo. *Cfr.* ACV. Leg. 1243. *Cuentas de Fábrica, Tesorería y Armario. 1796 en 1797*.

²¹⁰ ACV. Leg. 351. *Libro de Deliberaciones. 1824*, ff. 78-78v.

²¹¹ ACV. Leg. 352. *Libro de Deliberaciones. 1825*, f. 60.

²¹² COTS MORATÓ, Francisco de Paula. “Algunas consideraciones sobre la Paz de Reyes de la catedral de Valencia”. En: RIVAS CARMONA, J. y GARCÍA ZAPATA, I. J. (ed.). *Estudios de Platería*. Murcia: Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2017, pp. 157-166.

²¹³ ACV. Leg. 370. *Libro de Deliberaciones. 1843*, ff. 39-39v.

²¹⁴ ACV. Leg. 416. *Libro de Deliberaciones. 1920-1923*, f. 88v.

previo a la solemne coronación canónica de la imagen principal de los Desamparados cuando sustituyen la antigua pieza de perlas sobre cartón por la nueva y rica de José Sugrañes. Esta última desaparece en julio de 1936.

* * *

Como hemos visto, los Libros de las Deliberaciones del cabildo proporcionan infinidad de noticias, algunas conocidas ya por otras series como los Libros de Fábrica o Tesorería o anteriores publicaciones, pero muchas otras no. Las fundiciones de 1812 y 1823 merman el ajuar de plata de la catedral que llega, muy diezmado ya, a la Guerra Civil, cuando se remata la vorágine destructora. El Relicario es lo más completo del Tesoro que conserva la metropolitana de tiempos pasados. Fue salvado, según parece, por los artistas del Círculo de Bellas Artes en julio de 1936. En cuanto a los artífices orfebres tan solo hemos advertido en todo el siglo XIX el nombramiento de un solo platero de la Seo, cuando lo habitual en centurias anteriores es que no faltara este cargo. A modo de ejemplo, señalamos que, a principios del XVII, la catedral mantiene dos artistas fijos en nómina: el platero y el bordador. Aunque muchas obras se han identificado, otras no ha sido posible hacerlo, pero, hoy sabemos un poco más de todo el ajuar de la metropolitana, conocimientos que se completarán con la consulta de otras series documentales de su archivo.

Apéndice documental

I

1823, abril 25. Valencia.
Inventario de la plata de la catedral de Valencia.
ACV. Leg. 350. *Libro de Deliberaciones*. S. f. Cosido entre los folios 33 y 34.
Cit. Pingarrón-Esain, F. (2014), p. 380.

Ynventario de la plata existente en la Santa Yglesia para usos de la misma y que presenta el cabildo a los señores comisionados para su conocimiento y el del señor gefe superior político en cumplimiento de la circular del mismo del 21 de abril del corriente año:

Número 1º. Primeramente, tres estatuas grandes, con sus peanas o andas y varas de plata, que repre-

sentan a los gloriosos patronos de esta ciudad san Vicente Mártir, san Vicente Ferrer y san Luis Bertrán, todas de estatura natural. Una por la segunda remesa. Van las dos en depósito.²¹⁶

Número 2º. Un tabernáculo y andas con sus varas de plata, que sirve para el Santo Cáliz y demás reliquias que suelen colocarse en él y se sacan procesionalmente.

Número 3º. Ytem, siete candeleros grandes con su cruz correspondiente para el servicio del Altar Mayor en los días de mayor solemnidad y singularmente cuando celebra el prelado de pontifical.

Número 4º. Ytem, otros seis candeleros grandes para igual servicio en el Altar y en los días menos solemnes con su cruz correspondiente. Tercera.²¹⁷

5º. Ytem, otros seis candeleros grandes con su cruz correspondiente que entregó el señor Rivero procedentes del monasterio suprimido de gerónimos de Gandia.²¹⁸ Segunda y Tercera.

6º. Ytem, sesenta candeleros pequeños, como de media vara, para varios usos de esta santa yglesia. Cuenta en la primera, quedan diez.

7º. Ytem, ocho ochavados chatos y pequeños, como de a quarta, para iguales destinos. Cuatro en la primera. /

8º. Ytem, quatro bandejas entre grandes y pequeñas para el servicio del Altar Mayor y demás usos de la yglesia. Una en la segunda.

9º. Ytem, seis incensarios y cinco navetas. Uno en la tercera.

10º. Ytem, dos incensarios que entregó el señor Rivero procedentes de conventos suprimidos. Fueron en la segunda.

11º. Ytem, dos cruces parroquiales.

12º. Ytem, otra cruz sin asta que entregó el señor Rivero. Se devolvió.

13º. Ytem, diez y nueve bordones inclusos, el del pertiguero, perrero, nuncio, zeladores y caperos. Ocho en la tercera.

14º. Ytem, dos sacras para el Altar Mayor. Una en la primera.

15º. Ytem, otra sacra existente en la capilla de Santo Tomás. Va.

16º. Ytem, dos atriles grandes y uno pequeño par el servicio del Altar Mayor. Va el pequeño.

17º. Ytem, una calderilla con dos hisopos. Segunda.

18º. Ytem, un frontal de plata y bronce dorado al fuego. Va en depósito.

19º. Ytem, otro de chascarilla de plata muy usado. No.

20º. Ytem, dos torrecillas o faroles para quando se descubre el Santísimo. Van.

21º. Ytem, dos lámparas únicas que hay en el presbiterio. Tercera.

²¹⁵ RODRIGO PERTEGÁS, José. *Historia de la Antigua y Real Cofradía de Nuestra Señora de los Inocentes Mártires y Desamparados, de su veneranda imagen y de su capilla*. Valencia: Imprenta Hijo de F. Vives Mora, 1922, p. 368. Hay una edición de 2010 que cambia la paginación.

²¹⁶ La anotaciones que matizan cuántas se entregan están al margen izquierdo en el documento original.

²¹⁷ Se refiere a la tercera entrega de plata.

²¹⁸ Es el monasterio de San Jerónimo de Cotalba.

22°. Ytem, el Arca del Monumento en que se reserva el Señor el Jueves y Viernes Santo. Va en depósito.
 23°. Ytem, dos juegos de vinageras con sus platillos y campanilla.
 24°. Ytem, otro juego de vinageras de cristal con perfiles de plata.
 25°. Ytem, otra cruz pequeña para bendecir las pilas.
 26°. Ytem, seis canelobres o candeleros para los ynfantillos. Dos en la tercera.
 27°. Ytem, un hostiero.
 28°. Ytem, tres jarros de plata para el servicio del altar. Van dos.
 29°. Ytem, quatro palmatorias para ídem. Van.
 30°. Ytem, la arquilla del cirio pasqual. No.
 31°. Ytem, la bola y cruz del pendón de la Purísima. Va.
 32°. Ytem, un dosel pequeño para el Santo Cáliz. No.
 33°. Ytem, un dosel grande que sirve para el Manifiesto del Santísimo Sacramento. No.
 34°. Ytem, quatro campanillas. Van tres.
 35°. Ytem, un platillo para vinajeras. [Va].²¹⁹
 36°. Ytem, una cruz de plata de dos palmos. Van.
 37°. Ytem, un busto de medio cuerpo de Santo Tomás de Villanueva, colocado en su altar, con la cabeza del santo en el pecho. No.
 38°. Ytem, quatro pares u ocho vinageras. Van un par.
 39°. Ytem, un juego completo de sacras. Van.
 40°. Ytem, dos azafates. Va uno.
 41°. Ytem, un jarro [Va].
 42°. Ytem, dos cruces [Va].
 43°. Ytem, un atril. Van.²²⁰
 44°. Ytem, siete palmatorias. Van dos.
 45°. Ytem, quatro vasos. No.
 46°. Ytem, siete platillos para vinajeras. Van quatro.
 47°. Ytem, dos campanillas. [Van].
 48°. Ytem, dos hostieros. [Van].
 49°. Ytem, un par y medio, o tres vinageras. [Van].
 50°. Ytem, tres palmatorias. Van.²²¹ /
 51°. Ytem, tres platillos. [Van].
 52°. Ytem, una campanilla. [Va].
 53°. Ytem, un hostiero. Van.²²²
 Valencia, 25 de abril de 1823.
 Joaquín Ferraz (*rúbrica*).
 Vicente Llopis (*rúbrica*).

II

1823, junio 4. Valencia.
 Inventario de la plata de la catedral entregada a la comisión.
 ACV. Leg. 350. *Libro de Deliberaciones*. S. f. Cosido entre los folios 33 y 34.
 Cit. Pingarrón-Esain, F. (2014), p. 380.

Ynventario de las alhajas de plata de esta Santa Yglesia Metropolitana, entregadas a la comisión nombrada por el señor gefe político superior de la provincia, para cumplir con el decreto de las Cortes que manda la recaudación de la misma:

- A. Dos estatuas grandes con sus peñas o andas, con sus varas de plata, que representan a san Vicente Mártir y san Vicente Ferrer, patronos de esta ciudad.
 Dos sacras.
 Dos atriles, el uno pequeño.
- A. Un frontal de plata y bronce dorado a fuego.
 Dos torrecillas o faroles para cuando se descubre el Santísimo.
- A. Un arca para el Monumento.
 Dos jarros, nueve palmatorias, una bola y cruz del pendón de la Purísima, seis campanillas, tres hostiarios, ocho platillos, tres cruces, una de dos palmos, dos y medio pares de vinageras, un azafate.

Santa Yglesia Metropolitana de Valencia. 4 de junio 1823.

Nota: Quedan por ahora en depósito en esta Santa / Yglesia las dos estatuas de san Vicente Mártir y san Vicente Ferrer, el frontal de plata y bronce dorado y el arca para el Monumento.

Valencia *ut supra*.
 Joaquín Ferraz (*rúbrica*).
 Vicente Llopis (*rúbrica*).
 Jayme Rostam (*rúbrica*).
 Antonio García (*rúbrica*).
 José Mateu (*rúbrica*).

²¹⁹ Cuando aparece la nota entre corchetes se refiere a que se entrega la pieza, pero en el original se agrupa con la anterior. Quiere decir que van la 35 y 36.

²²⁰ Se refiere a que van la 41, 42 y 43.

²²¹ Van de la 47 a la 50.

²²² Van la 51, 52 y 53.

NUEVOS DATOS PARA LA INTERPRETACIÓN DE LA CONVERSIÓN DE RECAREDO DE ANTONIO MUÑOZ DEGRAIN

LETICIA BERMEJO DE RUEDA

Universidad Autónoma de Madrid
leticiabermejo@gmail.com

Resumen: Localizada la carta en la que Antonio Muñoz Degrain desvela sus fuentes de inspiración para ejecutar *La conversión de Recaredo*, hemos realizado un minucioso estudio de los libros de Historia del siglo XIX que nos ha permitido comprobar la visión decimonónica del reino visigodo y el grado de veracidad que fue capaz de manifestar Muñoz Degrain. Por otra parte, y dada la cronología de la obra, nos centramos en la representación de la Corona de Recesvinto perteneciente al Tesoro de Guarrazar.

Palabra claves: Antonio Muñoz Degrain / Recaredo / Tesoro de Guarrazar / Reino Visigodo / Pintura de Historia.

Abstract: After finding the letter of Antonio Muñoz Degrain in which he revealed his sources to make the painting *La conversión de Recaredo*, we have conducted a detailed study of the History books published in the 19th century, in order to check the nineteenth-century vision of the Visigothic Kingdom and the degree of accuracy of Muñoz Degrain. On the other hand, and due to the chronology of the painting, we carried out a review of the representation of the Recesvinto's crown of the Treasure of Guarrazar.

Key words: Antonio Muñoz Degrain / Recaredo / Treasure of Guarrazar / Visigothic Kingdom / History painting.

A partir del siglo XIX las referencias a la monarquía goda tuvieron como trasfondo ensalzar sus logros en las unificaciones territorial, religiosa y legislativa, puesto que suponían un referente histórico para el nuevo estado centralista y unitario que se estaba creando. Para los historiadores decimonónicos los visigodos eran esenciales para la Historia de España al dotarla de leyes, una única fe y una monarquía hereditaria.¹ Es por ello, que el III Concilio de Toledo y la conversión del rey Recaredo (586-601) suponían el nacimiento de España como nación al conseguirse la unidad política-territorial y religiosa. Pero esta construcción de la identidad nacional, iniciada ya durante el reinado de Isabel II, no alzó su cenit hasta la Restauración de los Borbones, en la figura de Alfonso XII. Para-

lamente y coincidiendo con la exigencia del Papa Pío IX al nuevo monarca sobre la defensa de la unidad católica de España, dado que Roma no admitía el Artículo 21 de la Constitución Española de 1869, comenzaron a realizarse diferentes estudios que insistían en la enorme importancia que tuvo la Iglesia en la unificación del estado visigodo de Recaredo.²

Conocida es la gran formación cultural, histórica y literaria de Muñoz Degrain quien, en 1884 comenzó a disfrutar de un cierto grado de popularidad al haber obtenido una primera medalla en la Exposición Nacional de ese mismo año por *Los amantes de Teruel*.³ Era además un auténtico coleccionista de obras de arte a modo de anticuario,

* Fecha de recepción: 15 de abril de 2017 / Fecha de aceptación: 7 de julio de 2017.

¹ ALDAMA, Dionisio S. de; GARCÍA GONZÁLEZ, Manuel, 1860, vol. I, pp. 244-251; CORTADA, Juan, 1841, vol. I, pp. 142-144; GEBHARDT, Víctor, 1864, vol. II, pp. 57-63, 129-131; HERNÁNDEZ Y FERNÁNDEZ, Esteban, 1878, vol. I, pp. 98-101, 134-135; LA-FUENTE, Modesto, 1850, vol. II, libro IV, capítulo III, pp. 359-369; MORAYTA, Miguel, 1886, vol. I, p. 565; ORTIZ Y SANZ, José Francisco, 1841, vol. 2, pp. 219-228; ZAMORA Y CABALLERO, Eduardo, 1873, vol. I, pp. 83-87, 100-103.

² SIMONET, Francisco Javier, 1891.

³ 1884. Museo Nacional del Prado. Madrid. Nº inv. P04521.



Fig. 1. *La conversión de Recaredo*. Antonio Muñoz Degrain. 1888. Óleo sobre lienzo, 350 x 550 cm. Colección de Pintura del Palacio del Senado. Madrid, N° inv.: 27. Fotografía propiedad de Oronoz, proporcionada amablemente por el personal del Servicio de Archivo y Documentación del Palacio del Senado.

conocedor tanto de lo que buscaba como de lo que tenía, y un testimonio de ello lo encontramos en las descripciones que Cánovas Vallejo hizo de sus talleres de Madrid y Málaga.⁴ De este modo, su afán por ser lo más verosímil en la obra que estudiamos, *La conversión de Recaredo*, le llevó a solicitar varios permisos para poder permanecer en Madrid durante su realización, y que debido a su importancia y grandes dimensiones tardó cuatro años en concluir, firmándola en 1888.⁵

⁴ CÁNOVAS VALLEJO, Antonio, 1893 a & b.

⁵ GARCÍA ALCARAZ, Ramón, 1996, vol. I, p. 49: "[...] presentó el 10 de octubre una instancia dirigida al Director General de Instrucción Pública, solicitando una licencia de cuarenta y cinco días para poder consultar la Biblioteca Nacional y la del Escorial, con el objeto de poder reunir los datos necesarios para el cuadro encargado por el Senado"; p. 52: "[...] lo encontramos en Madrid pintando el cuadro que le había encargado el Senado años atrás. La importancia del encargo y sus grandes dimensiones (350 x 550 cms.) obligaron al maestro a solicitar otra licencia que le permitiera residir en la capital de España desde octubre [...] hasta el 15 de noviembre, fecha en la que el pintor concluyó [...]". En este punto debemos señalar que analizando el lienzo *in situ* comprobamos cómo en el ángulo inferior izquierdo no sólo está la firma del pintor sino una fecha: 1.4.1888; que junto a la descripción publicada en *La Iberia* el 30 de mayo de 1888, nos hacen dudar de datación ofrecida por García Alcaraz.

⁶ "Autorizando por la Comisión de gobierno interior del Senado [...], para confiar a U. la ejecución de un cuadro [...] el asunto que debe representar hemos convenido que este sea "El Tercer Concilio de Toledo en el que Recaredo 1º, abjurado del arrianismo, se hizo católico; punto de partida de la unidad religiosa yberica", en *Comunicación del Senado a Antonio Muñoz Degrain, encargándole la ejecución de un cuadro cuyo asunto sea "El tercer Concilio de Toledo en el que Recaredo 1º abjura del arrianismo, se hizo católico; punto de partida de la unidad religiosa Ibérica"* 8 de julio de 1884. Archivo del Senado (en adelante AS), HIS-0869-01, carpetilla 01, 1.

⁷ *Ibidem*, HIS-0869-01, carpetilla 01, 1: "El precio que la comisión de gobierno interior ha fijado por la ejecución de este cuadro es de 15.000 pts.". *Comunicación del Marqués de Barzanallana a la Comisión de Gobierno Interior en su reunión de 20 de julio de 1884, sobre aceptación del encargo por Antonio Muñoz Degrain*. AS, HIS-0869-01, carpetilla 01, 2: "El precio estipulado, añadió el Sr. Barzanallana, es el que había aprobado en su anterior reunión la Comisión, o sea, el de 15.000 pesetas". *La Iberia* del 29 de junio de 1888.

⁸ *Expediente relativo al cuadro de Antonio Muñoz Degrain "La Conversión de Recaredo"*, AS, HIS-0869-01, carpetilla 02, documentos del 5 al 15, ambos inclusive. Aprovechamos para señalar que el lienzo fue retirado durante un periodo de tiempo del Salón de Conferencias y situado en la cabecera del despacho de un ministro de Fomento en el Senado, hecho que molestó al pintor tal y como recoge RODRÍGUEZ GARCÍA, Santiago, 1966, p. 123.

En 1884, el Palacio del Senado le encargó este lienzo para su Salón de Conferencias coincidiendo previsiblemente con la proximidad del XIII centenario del asunto histórico que trata: la conversión al cristianismo de Nicea por parte del rey godol Recaredo, y el artista elegido fue Antonio Muñoz Degrain⁶ (fig. 1). La obra, una vez concluida, suscitó una enorme admiración que supuso doblar el precio que se fijó en un primer momento, cobrando el pintor la cifra de 30.000 ptas.⁷ Al tratarse de un encargo oficial destinado a un edificio de acceso restringido a los ciudadanos no tuvo gran difusión su imagen, aunque sí estuvo presente en la Exposición Universal de París de 1889.⁸

El hallazgo de una carta del propio Muñoz Degrain, en el Archivo del Palacio del Senado, dirigida al entonces Presidente de la Cámara Alta, José Gutiérrez de la Cocha Irigoyen, marqués de La Habana, en la que no sólo comunica la conclusión del cuadro, sino que expone de manera muy clara cuáles fueron las fuentes en las que se inspiró para llevar a cabo el encargo y los motivos que le llevaron a elegirlos, arroja algo más de luz sobre el mismo. En ella se expresa del siguiente modo:

Todo asunto histórico exige, cuando ha de tratarse artísticamente, un estudio detenido, no sólo de la historia política y social, sino también de las costumbres, la indumentaria, la manera de ser y los detalles más mínimos de la vida del pueblo y de la época que se ha de representar.

Mas, por desgracia, si conocemos las remotas civilizaciones de pueblos como la India y el Egipto, que

eran ya viejos en tiempos de Herodoto, las artes de los godos españoles y, en general, de la época bizantina, nos son más desconocidas por los escasos monumentos que de ellos nos quedan. Las coronas votivas de Guarrazar (Toledo), los mosaicos de San Vitale en Rávena (Italia) y los de Santa Sofía en Constantinopla, son los más importantes y los que me han servido más principalmente para reconstruir la indumentaria de la época de Recaredo. En ella aparecían confundidos los caracteres latinos arraigados de antiguo en nuestro pueblo, con la magnificencia de la Corte de Bizancio, que introdujo en la suya Leovigildo: así se ve la austeridad y sencillez de la línea recta al lado de la labor primorosa y complicada que pudo ser origen, según doctos pareceres, de la arquitectura árabe en España. Lo mismo que con la indumentaria, sucede en el caso concreto del asunto representado; porque si bien se conoce la legislación de los Concilios, existen, por el contrario, pocas noticias de todo lo que al ceremonial se refiere.

Al disponer, pues, la escena de mi cuadro, lo he hecho, a falta de datos ciertos, procurando darle condiciones de realidad y verosimilitud. Recaredo y la Reina Bada aparecen sobre las gradas del Trono: el Rey extiende la diestra sobre el Tomo Regio, prestando el juramento de fe según la ortodoxia del Concilio niceno, que había de valer a su Monarquía el dictado de *Católica*. Algunos nobles le presentan las ofrendas del oro, la mirra y el agua que purifica y redime: San Leandro, desde su cátedra, cruza las manos en actitud recogida, y contempla al Rey con mística satisfacción al ver realizados sus ideales: más atrás, los Obispos, clérigos y próceres arrianos convertidos: detrás del Trono presencian el acto, desde una galería, damas y caballeros de la Corte, y en el fondo, por encima de los tapices que limitan el recinto, se ven los mosaicos policromos de cristal y oro que adorna las paredes del templo de Santa Leocadia.

Aunque San Leandro ocupaba el tercer lugar después del Metropolitano de Mérida (que presidía) y del de Toledo, como fue el alma del Concilio y tomó

parte principalísima en la conversión de Recaredo, he creído cumplir con lo que se debe a su gran figura histórica, colocándole en la cátedra, desde donde después había de dirigir al Concilio su autorizada palabra.⁹

Análisis de la obra

Durante el último año de vida de su padre Leovigildo (572-586), Recaredo comenzó a meditar sobre su propia abjuración del arrianismo, para así dar ejemplo al resto de nobles godos y altos cargos eclesiásticos arrianos. Asistió a numerosas reuniones, y tuvo frecuentes y largos encuentros con obispos católicos para ir madurando y clarificando su intención de abrazar la fe católica.¹⁰ En el año 587 convocó y presidió una reunión con todos los obispos arrianos y católicos, asistiendo también importantes miembros de la nobleza goda, para comenzar a negociar las condiciones, tanto religiosas como jurisdiccionales, y los más mínimos detalles de la conversión al catolicismo.¹¹ Esta situación provocó conspiraciones arrianas contra el monarca y su política de unidad religiosa, algunas de ellas orquestadas por la propia reina Gosvinta, esposa en segundas nupcias de Leovigildo y ferviente defensora del arrianismo.¹² Estos hechos avalan el por qué de la conversión "no pública" de Recaredo hasta el Concilio: necesitaba todo el apoyo posible y una situación estable en el Reino. Por tanto, el III Concilio de Toledo tan sólo fue la declaración pública y oficial de una conversión que ya se venía gestando desde hacía dos años, puesto que muchos de los obispos arrianos y nobles godos ahí reunidos ya profesaban la fe católica y habían abjurado de la herejía tiempo atrás. Sin embargo, era necesaria una celebración solemne al tratarse de un gran acontecimiento histórico: la conversión de todo un pueblo, el pueblo visi-

⁹ Carta de Antonio Muñoz Degrain al Marqués de La Habana, Presidente del Senado, comunicando la conclusión del cuadro "La Conversión de Recaredo", fechada el 18 de junio de 1888. AS, HIS-0869-01, carpetilla 01, 4. Documento publicado por primera vez en AVILÉS, Ángel, 1903, pp. 31-33.

En 1992, Dr. José Luis Díez García recogía esta carta en el catálogo de la exposición *La pintura de historia del siglo XIX en España*, y realizaba un interesante estudio de este lienzo, fundamentalmente desde el punto de vista estilístico, comprobando el cierto grado la veracidad existente entre el documento y lo ejecutado. Posteriormente, el profesor Dr. Carlos Reyero Hermsilla llevó a cabo un nuevo análisis de esta obra haciendo referencia también al escrito de Muñoz Degrain, pero como un testimonio recogido en los catálogos del Senado. Vid. DÍEZ GARCÍA, José Luis (dir.), 1992, pp. 436-441; MIGUEL EGEA, Pilar de (coor.), 1999, pp. 290-292.

¹⁰ GARCÍA MORENO, Luis Agustín, 1991, pp. 271-296; SAITTA, Biagio, 1991, pp. 375-386; MELLADO RODRÍGUEZ, Joaquín, 2000, p. 11.

¹¹ CAMPOS RUIZ, Julio, 1960, p. 95, líneas 288-293; RODRÍGUEZ ALONSO, Cristóbal, 1975, pp. 260, c. 52, 11-16. Además, estas fuentes de la época desvelan que la conversión del propio monarca tuvo lugar antes de cumplir un año en el trono. Vid. ORLANDIS ROVIRA, José, 1991, pp. 325-332 (en concreto p. 327: Afirma que tal bautismo podría haberse producido aproximadamente entre los días 13 de febrero y 7 de marzo de 587).

¹² TOURS, Grégoire de, 1975, p. IX, 1; CAMPOS RUIZ, Julio, 1960, pp. 96-97, líneas 310-315; MARIANA, Juan de, 1818, vol. IV, libro V, capítulo XIV, pp. 148-149.

godo. Su trascendencia no sólo sería religiosa, sino también política, administrativa y social.¹³

Las Actas del III Concilio no dan ningún tipo de información sobre el lugar de celebración del mismo.¹⁴ Autores antiguos hablan de tres iglesias bajo la advocación de santa Leocadia en Toledo: “[...] una en la casa en que vivió, junto á la parroquia de S. Román; otra en la cárcel donde murió, junto al alcázar; y otra donde fue sepultada, fuera de la ciudad en la vega cerca del río Tajo”.¹⁵ La actual ermita del Cristo de la Vega, ubicada extramuros de la ciudad, fue una suntuosa basílica levantada por expreso deseo del rey godo Sisebuto (612-621) y en ella se celebraron los Concilios IV (633), V (636), VI (638) y XVII (694), además de que fue panteón episcopal y real en algunas ocasiones.¹⁶ Pero la tradición sitúa en este templo la celebración de varios Concilios anteriores, especialmente el Concilio de la Conversión, y el lugar de enterramiento del cuerpo de Santa Leocadia en el siglo IV, por lo que debió existir una antigua basílica sobre la que Sisebuto mandó edificar la suya. Por otro lado, cabe la posibilidad de que este III Concilio hubiera tenido lugar en la Basílica de Santa María,¹⁷ que dos años antes había sido consagrada de nuevo al culto católico, lo cual hace suponer que Leovigildo la había entregado a los arrianos años atrás.¹⁸ Este desconocimiento del emplazamiento, aún hoy vigente y rodeado de hi-

pótesis, nos permite suponer que Muñoz Degrain tuvo que consultar varias fuentes históricas para documentarse y elegir finalmente la iglesia de Santa Leocadia como escenario del III Concilio, tal y como expresa en dos ocasiones: en su carta al presidente del Senado¹⁹ y en la inscripción de las gradas de bronce sobre las que sitúa al rey Recaredo y a su esposa Badda.²⁰ Pudo contar además con el apoyo del marqués de Barzanallana, que años antes ya había hecho referencia a esta iglesia como lugar donde sucedió dicho acontecimiento histórico.²¹ Asimismo, si observamos con detenimiento el grupo de damas que aparecen en la galería de la derecha destaca una joven con un tocado adornado con perlas cuya disposición nos permite una difícil, pero clara lectura, de las letras A - N - T - A, que nos anima a construir la palabra santa, y afirmar que puede que estemos ante un recurso del pintor para identificar en la obra a la Santa propietaria de ese templo. Remite, de este modo, a pinturas de época medieval donde la representación de los santos era habitual, y se les identificaba bien mostrándoles con sus atributos o escribiendo su nombre en una filacteria. En este caso y dado el carácter decorativista del lienzo, Muñoz Degrain podría haber recurrido a un juego con las perlas que constituyen el tocado e indicarnos que estamos en un templo bajo la advocación de Santa Leocadia, lugar donde transcurre el hecho

¹³ ABADAL I DE VINYALS, Ramón d', 1969, vol. 1, p. 70.

¹⁴ Las Actas de los treinta y siete Concilios que hoy poseemos fueron recopilándose y llevadas a imprenta a finales del siglo XVI. RODRÍGUEZ, Félix, 1991, pp. 729-744. Seguramente, Degrain durante su visita a la Biblioteca Nacional para su estudio (véase nota 8) consultó la obra de ALLETZ, Pons-Augustin, 1782, vol. 1, pp. 105-108. Nosotros, además, hemos acudido a una compilación más reciente: VIVES GATELL, José, 1963, pp. 107-145.

¹⁵ FLÓREZ, Enrique, 1859, vol. VI: Trata de la Santa Iglesia de Toledo, p. 313; PARRO, Sixto Ramón, 1857, vol. II, pp. 207-209, 329-331; PISA, Francisco de, 1605, Libro I, capítulo IX, p. 20.

¹⁶ FLÓREZ, Enrique, 1859, vol. VI: Trata de la Santa Iglesia de Toledo, p. 313; MARIANA, Juan de, 1818, vol. IV, libro VI, capítulo III, p. 183; PARRO, Sixto Ramón, 1857, vol. II, pp. 329-331; PISA, Francisco de, 1605, Libro I, capítulo IX, p. 20; capítulo XVII, pp. 28-28v; PUERTAS TRICAS, Rafael, 1975, pp. 29-31; RATO Y HEVIA DE ARGÜELLES, Hermenegildo de, 1866, pp. 247-252.

¹⁷ Hipótesis ya señalada por IZQUIERDO BENITO, Ricardo, 2007, pp. 143-159 (en concreto p. 155, nota 32).

¹⁸ *Ibidem*, 2007, pp. 143-159; RIVERA RECIO, Juan Francisco, 1973, pp. 49-50. En 1591, durante una excavación, se halló una inscripción que aludía a dicho acontecimiento, y tres años más tarde fue trasladada al claustro de la catedral donde aún hoy puede leerse: “*In nomine Dni consecra / ta eclesia séte Marie / in catolico die pridie / idus Aprilis anno feli / iciter primo regni dni / nostri gloriosissimi Fl. / Reccaredi regis, era / dCXXV*”. El Padre Juan de Mariana fue quien recogió por primera vez esta inscripción. *Vid.* MARIANA, Juan de, 1601, vol. 1, libro V, capítulo XIV, p. 323; FLÓREZ, Enrique, 1859, vol. V, pp. 195-197; VIVES GATELL, José, 1969, p. 100, nº 302. Investigadores como Gómez-Moreno, Navascués y Duval dudaron de la autenticidad de este epígrafe, y lo califican más bien como una falsificación del siglo XVI. *Vid.* NAVASCUÉS Y DE JUAN, Joaquín María de, 1948, pp. 309-359; NAVASCUÉS Y DE JUAN, Joaquín María de, 1953, p. 96.

¹⁹ Véase nota 9.

²⁰ DÍEZ GARCÍA, José Luis, 1992, p. 441, nota 2.

²¹ “[...] Concilio 3º de Toledo; [...] Asunto es este también que se presta a un gran efecto pictórico puesto que el dibujar el ábside de la Iglesia de Santa Leocadia de Toledo, donde el hecho aconteció, podría dar lugar a un cuadro, como el que en nuestro Museo patentiza la elevación artística de Pablo Veronés cuando nos presenta a Jesús discutiendo en el templo con los doctores [...]”, en *Exposición del Marqués de Barzanallana sobre sus proyectos de ornamentación para el Palacio del Senado*, fechada el 8 de julio de 1882. AS, HIS-0617-15, 1.

histórico.²² Este recurso gráfico es repetido en la misma obra al presentar otras dos inscripciones que ayudan a la identificación de tres personajes: en la ya citada grada de bronce que identifica a Recaredo y a su esposa, y en el cancel a San Leandro.²³

El cuadro nos presenta el momento exacto en el que el Rey godó abjura del arrianismo y abraza el cristianismo niceista, pero se trata de una interpretación libre por parte de Muñoz Degrain de cómo debió ser el acto de abjuración. Sabemos que tras el discurso inaugural del Concilio, el 5 de mayo de 589, se fijó un ayuno de tres días, reanudándose la asamblea el 8 de mayo con una nueva participación de Recaredo. En su primera intervención se dirigió a los obispos elogiándoles, pero haciendo hincapié en su papel como mediador divino al convocar el Concilio, y fue en la segunda donde hizo personal y pública su abjuración del arrianismo y su profesión de fe en el catolicismo. Sin embargo, no consideró propio de un monarca tal aptitud que suponía rebajarse ante el Concilio, por lo que finalizado el discurso entregó el *tomus* a un notario para que fuera este funcionario quien leyera la abjuración y profesión de fe que anatematizaba a Arrio, y manifestaba su adhesión a la doctrina católica de los Concilios de Nicea, Constantinopla, Éfeso y Calcedonia. Esto no permitía que su profesión de fe fuera cuestionada por los ahí presentes para validarla, pero sí que fuera exaltada. Concluida la lectura, Recaredo firmó el documento seguido de su esposa la reina Badda, e instantes más tarde se sumaron las firmas de varios obispos y nobles godos, representantes del pueblo visigodo.²⁴

Muñoz Degrain tuvo que tener conocimiento de estos datos, bien por las Actas del Concilio o por las fuentes contemporáneas a Recaredo, pero su objetivo además de transmitir un hecho histórico y hacerlo lo más verosímil posible, también era realzarlo de una forma libre y que permitiera una

rápida identificación por parte del espectador. Esto supuso presentar a la pareja real presidiendo la asamblea y otorgando cierto protagonismo a la reina Badda. Recaredo ocupa el primer plano de la composición y su actitud es la de prestar juramento con la mano derecha sobre el *tomus*, mirando al cielo y profesando su fe que, según el Concilio de Nicea, sería mediante la fórmula del Credo. Se trata de una composición inspirada en los juramentos de fidelidad entre señores y vasallos, idea recalcada por el personaje que aparece de rodillas sosteniendo el *tomus*, y que no se aleja de la creencia de misión apostólica subyacente en las Actas.²⁵ Además, la representación del Concilio parece la de un escenario teatral en el que los reyes no sólo ocupan la parte central, sino que están sobre una grada, en un plano elevado respecto del resto de miembros de la asamblea. A su izquierda, también en una grada pero a un nivel inferior, sitúa a San Leandro en su cátedra. Tras ellos, se distribuyen los obispos en semicírculo y los presbíteros detrás de estos y, por último, los miembros de la Corte. Muñoz Degrain plasma una disposición piramidal siguiendo un orden jerárquico documentado ya en el canon 4 del Concilio IV de Toledo, 633, y cuyo antecedente se ve en el canon 18 de este Concilio III.²⁶ Finalmente, delimita el espacio con una serie de cortinajes que enmarcan la escena dentro del espacio arquitectónico del templo. Recientes búsquedas nos han mostrado dos interesantes grabados del III Concilio de Toledo en la obra de Rafael del Castillo que dan prueba de ser claros ejemplos de inspiración para Muñoz Degrain en la elaboración de la composición de su lienzo (fig. 2). En uno el Monarca godó está sentado en el trono escuchando la homilía de San Leandro, y en el otro de pie en el momento de su abjuración del arrianismo con los brazos elevados y mirando al cielo. Además, en este último podemos observar cómo el espacio es delimitado por unos cortinajes que penden de unas arandelas situadas en unas barras fijadas en los capiteles de

²² Por otro lado, debemos recordar que Santa Leocadia no sólo es una de las santas de culto más antiguo de España († 9 de diciembre de 301-306), sino que procedía de una noble familia cristiana, y por tanto adinerada. De ahí, que no debe extrañarnos que se la represente como una joven ataviada con ricos ropajes y joyas. Su atributo es la cruz llevada en su mano, aludiendo a la que grabó en la roca de su prisión. Pero aquí tampoco la vemos, ni siquiera la palma propia de un mártir. Sin embargo, en la puerta del Cambrón de Toledo (que justamente mira hacia la Vega), Felipe II mando situar en ella una escultura de mármol de la Santa, y ésta va ataviada con ricos ropajes romanos, siendo fiel no sólo a la época en la que vivió sino también a su origen noble. LÓPEZ TORRIJOS, Rosa, 1985, pp. 7-45, en concreto p. 25. Vid. MORENO NIETO, Luis, 2003, pp. 24-45.

²³ DÍEZ GARCÍA, José Luis, 1992, p. 441, notas 2 y 3.

²⁴ DÍAZ Y DÍAZ, Manuel Cecilio, 1991, pp. 223-236; FLÓREZ, Enrique, 1859, vol. VI, pp. 139-142; LAFUENTE, Modesto, 1850, vol. II, libro IV, capítulo III, p. 363; MARIANA, Juan de, 1818, vol. IV, libro V, capítulo XV, p. 152; VIVES GATELL, José, 1963, pp. 107-118.

²⁵ DÍAZ Y DÍAZ, Manuel Cecilio, 1991, pp. 223-236; VIVES GATELL, José, 1963, pp. 107-118.

²⁶ *Ibidem*, pp. 130-131 y 189. Señalado por ORLANDIS ROVIRA, José; RAMOS-LISSÓN, Domingo, 1986, p. 171, nota 17.



Fig. 2. Grabados *Concilio Tercero de Toledo y Recaredo abraza el Cristianismo*, tomados de Rafael del Castillo, 1871. Vol. I, láminas que ilustran los capítulos LIV y LVI, respectivamente.

las columnas del templo, tal y como aparece en la pintura del Senado, y además el soberano está de pie con la mirada al cielo mientras jura su nueva fe. Y en ambos grabados el rey Recaredo se encuentra sobre unas gradas con los miembros del clero y de la Corte observando el acto y formando un semicírculo, más visible en uno que en otro.²⁷

Muñoz Degrain afirmó haberse remitido a San Vital de Rávena y a Santa Sofía de Constantinopla "para reconstruir la indumentaria de la época",²⁸ pero también para crear su escenario arquitectónico. Esto se observa en el capitel, gran nexo de unión con el templo de San Vital: se suprime el cimacio pero se mantiene la forma de tronco de cono en el capitel, del mismo modo que la decoración de figuras de animales del cimacio se traslada al capitel, y se mantiene la del intradós basada en palmetas de loto carnosas enmarcadas con motivos de cestería y densos zarcillos espinosos. Ocurre lo mismo en la decoración de la única pared visible con un rico conjunto de mosaicos distribuidos de manera similar a los de los templos de San Vital y San Apolinar Nuevo, y que nos permite reco-

nocer la escena de la *Entrada de Jesús en Jerusalén*. Muñoz Degrain debió conocer los textos antiguos que describen unos ricos mosaicos en la basílica toledana y que le permitían evocar nuevamente a Bizancio.

Los mosaicos de Rávena presentan un programa iconográfico de exaltación de la figura emperador Justiniano y de su esposa la emperatriz Teodora, proporcionando además una visión de cómo debió de ser la Corte bizantina en el siglo VI. Muñoz Degrain, conocedor de la época de Recaredo, tomará a la pareja imperial como prototipo para la ejecución del Rey y su esposa, realizando una transposición de los elementos ma- yestáticos que el mosaico italiano muestra. Por todos es sabido, cómo su padre Leovigildo fue el introductor de la moda y fastos de la Corte bizantina en la península Ibérica, dato que proporciona San Isidoro de Sevilla, autor contemporáneo al rey goda, afirmando que Leovigildo fue el primer monarca visigodo que "[...] se presentó a los suyos en solio, cubierto de la vestidura real; pues, antes de él, hábito y asiento eran comunes para el pueblo y los reyes".²⁹ Para los historiadores del siglo XIX fue también el primer soberano visigodo que se atrevió a usar los símbolos de la realeza: cetro, corona y manto,³⁰ a pesar de que San Isidoro no dice nada de los *ornamenta* que llevaría el vestido real, ni habla de corona, cetro o fíbula.³¹ Fue la numismática la que mostró una aproximación a esa imagen del monarca goda portando diadema, *paludamentum* con fíbula, cetro cruciforme, coraza y yelmo, y que no era más que la copia del modelo del emperador bizantino. Pero esta iconografía reproducida en las monedas era desconocida para los libros de Historia del siglo XIX,³² e incluso Pedro de Madrazo llegó a realizar una mala interpretación del santo hispalense afirmando que

²⁷ CASTILLO, Rafael del, 1871, vol. I. La primera litografía ilustra el capítulo LIV, es obra de Teruel e impresa por Casals. La segunda se encuentra en el capítulo LVI, fue dibujada por Juan Serra e impresa también por Casals. En el Museo Arqueológico Nacional, antes de sus actuales trabajos de remodelación, presentaba al visitante un modelo de altar visigodo delimitado por cortinajes tal y como observamos en el grabado y en el cuadro que estudiamos.

²⁸ Véase nota 9.

²⁹ RODRÍGUEZ ALONSO, Cristóbal, 1975, p. 259.

³⁰ ALDAMA, Dionisio S. de; GARCÍA GONZÁLEZ, Manuel, 1860, vol. I, p. 244; GEBHARDT, Víctor, 1864, vol. II, p. 55; HERNÁNDEZ Y FERNÁNDEZ, Esteban, 1878, vol. I, p. 97; LAFUENTE, Modesto, 1850, tomo II, libro IV, capítulo III, pp. 358-359; MARIANA, Juan de, 1818, tomo IV, libro V, capítulo XIII, p. 141.

³¹ ISIDORO DE SEVILLA, 1983, vol. II, libro XIX.24, pp. 470-471, libro XIX.30, pp. 480-481.

³² Enrique Flórez afirmó que Leovigildo fue el primero en aparecer con corona en las monedas. Vid. FLÓREZ, Enrique, 1773, vol. III, pp. 157-158, 171, 204-205. Estas afirmaciones fueron recogidas por CORTADA, Juan, 1841, vol. I, p. 141; GEBHARDT, Víctor, 1864, vol. II, pp. 56 y 237. En la actualidad, las recuperan ARCE MARTÍNEZ, Javier, 2001a, pp. 347-354; ARCE MARTÍNEZ, Javier, 2001b, pp. 79-92; KING, P. D., 1981, p. 31, nota 68; MATEU Y LLOPIS, Felipe, 1971, pp. 139-158 (en concreto pp. 150-151); MATEU Y LLOPIS, Felipe, 1981, pp. 141-151; VALVERDE CASTRO, María del Rosario, 2000, p. 191.

este describe el uso habitual de coronas entre los reyes visigodos.³³

Muñoz Degrain tuvo las obras contemporáneas y los textos de San Isidoro, y pudo o no conocer la información proporcionada por las monedas, pero lo que es evidente es la semejanza con los mosaicos de San Vital y la trasposición de los elementos mayestáticos de Justiniano, independientemente de su uso o no en la Corte toledana (fig. 3). Recaredo lleva una *stemma* con una cruz en la parte frontal y adornada toda ella con perlas, gemas y pendiente móviles.³⁴ Este tipo de corona era propia de los emperadores de Constantinopla y sobre ella hace referencia San Isidoro, pero no como un elemento propio de los monarcas godos sino como de otros pueblos germánicos: “Los emperadores romanos y los reyes de algunos países utilizan coronas de oro”.³⁵ El remate de la cruz en la parte frontal de la corona puede deberse, en nuestra opinión, a la lectura y estudio de la ya citada obra de Enrique Flórez, quien señala “la devoción que tuvieron los Godos con la Santa Cruz”³⁶ y cómo se “acostumbraron los Godos a poner la Cruz al principio de todas sus Inscripciones [...] de modo que siempre antes del nombre del Rey hay Cruz sobre su cabeza [...]”,³⁷ Muñoz Degrain debió atender a los ejemplos visuales que muestran una cruz sobre el busto del soberano a modo de remate de la corona, haciendo que la que presenta Recaredo en el lienzo del Senado esté adornada por una cruz central.

Recordemos además que para los autores decimonónicos una característica propia de los reyes godos, entre ellos Recaredo, era la costumbre de dejarse los cabellos largos ya que en ellos residían los poderes sagrados y reales.³⁸ Revisando libros



Fig. 3. Detalle de *La conversión de Recaredo*. Antonio Muñoz Degrain, 1888. Colección de Pintura del Palacio del Senado. Madrid. Detalle del mosaico *Justiniano y su séquito*. Siglo VI. Iglesia de San Vital. Rávena. Fotografía propiedad de la autora.

de Historia, localizamos el tratado *Effigies et series regum Hispaniae primum ex Gothis Chirstianorum, dein ex iisdem Castellanis et Austriacis Semper vbique Catholocorum* publicado en 1684, para el que Arnold van Westerhout realizó una serie de grabados de los retratos de los reyes de España, donde Recaredo presenta barba y larga cabellera, y una corona a modo de diadema anudada en la nuca.³⁹ Este mismo retrato aparece ilustrando la edición de 1794 de Juan de Mariana,⁴⁰ y los escritos, ya decimonónicos, de José Francisco Ortiz y Sanz⁴¹ y Manuel Ortiz de la

³³ MADRAZO, Pedro de, 1879 p. 22. Fue Amador de los Ríos quien expuso por primera vez cómo las coronas eran ofrendas a la Iglesia, siguiendo la tradición helenística y romana. AMADOR DE LOS RÍOS, José, 1861, pp. 85-89. Recordemos el suceso del rebelde Paulus narrado en la Historia Wambae de Julián de Toledo, y que fue recogido posteriormente en los escritos del Padre Juan de Mariana, Modesto Lafuente y Joaquín Lorenzo Villanueva. Vid. MARIANA, Juan de, 1818, tomo IV, libro VI, capítulo XII, p. 253; LAFUENTE, Modesto, 1850, tomo II, libro IV, capítulo VI, p. 429; VILLANUEVA, Joaquín Lorenzo, 1851, vol. XVIII, pp. 104-105. La acción de Paulus, de origen bizantino, debe interpretarse como un acto que refleja la costumbre de la monarquía oriental y no la visigoda. ARCE MARTÍNEZ, Javier, 2001b, pp. 79-92.

³⁴ ARCE MARTÍNEZ, Javier, 2001a, pp. 347-354; DAGRON, Gilbert, 1996, p. 355, nota 3.

³⁵ ISIDORO DE SEVILLA, 1983, vol. II, libro XIX.30.3, pp. 480-481.

³⁶ FLÓREZ, Enrique, 1773, vol. III, p. 157.

³⁷ *Ibidem*, 1773, vol. III, p. 178.

³⁸ LAFUENTE, Modesto, 1850, vol. II, libro IV, capítulo IV, p. 401; CORTADA, Juan, 1841, vol. I, p. 177. Vinculado a esto encontramos cómo el castigo impuesto al rebelde Paulus por su rebelión fue la *decalvatio*. Vid. LAFUENTE, Modesto, 1850, vol. II, libro IV, capítulo III, p. 353; vol. II, libro IV, capítulo VI, p. 436; CAVANILLES, Antonio, 1860, vol. I, p. 240. Véase también nota 35.

³⁹ WESTERHOUT, Arnold van, 1684, lámina 15. Esta obra fue reeditada en castellano en 1795 bajo el título *Retratos de todos los Reyes de España copiados hasta el Sor. Dn. Carlos II de los que en 1684 grabo Arnoldo Vanwester y los restantes de originales modernos*.

⁴⁰ MARIANA, Juan de, 1794.

⁴¹ ORTIZ Y SANZ, José Francisco, 1841, vol. 2. Estampa localizada entre las pp. 224-225.



Fig. 4. Grabado tomado de José Francisco Ortiz y Sanz, 1841. Vol. 2, lámina localizada entre pp. 224-225.

Vega⁴² (fig. 4). Otro prototipo de retrato con cabellos largos y corona anudada evocadora de las láureas romanas se localiza en la obra de Ciro Ferri impresa en 1685,⁴³ cuyas láminas fueron posteriormente copiadas por Manuel Mariano Rodríguez para la monografía de Vicente García de la Huerta, *Retratos de los Reyes de España desde Atanarico hasta nuestro católico Monarca Don Carlos II*,⁴⁴ y por Rafael Ximeno y Planes y Mariano

Brandi para la edición de 1785 de *Historia General de España* de Mariana.⁴⁵ Un nuevo ejemplo de imagen de Recaredo es la presentada por Bartolomé Ulloa en 1774, en la que el Rey godol lleva una corona gruesa de metal rematada en puntas y cuajada de piedras,⁴⁶ y que plagia el grabado de la edición de 1845 de Mariana pero añadiendo piedras a las puntas y cerrando esta con un bonete.⁴⁷ Una corona similar es la que muestran los grabados del libro ya citado de Rafael del Castillo.⁴⁸ Y por último, la obra de Hernández y Fernández presenta a un Recaredo con una corona simple de aro grueso sin puntas ni bonete, pero sí ricamente decorado con piedras.⁴⁹ Observamos en todos los casos, esa constante moda de cabellos largos y la persistente presencia de la corona como símbolo de autoridad regia, elemento tan común en todos los cuadros y grabados de Historia del siglo XIX.

Respecto a la indumentaria, Recaredo va vestido siguiendo el modelo de Rávena con la *clámide*⁵⁰ recogida sobre su hombro derecho con una enorme fíbula de oro y piedras preciosas, muy similar a la del mosaico de Justiniano, el *paludamentum*⁵¹ y presenta un calzado propio de Oriente, los borceguíes, siendo todo una muestra visible de la lectura de estos estudios por parte de Muñoz Degrain.

Por otra parte, la reina Badda también sigue fielmente el modelo de la emperatriz Teodora en San Vital: viste la *clámide* fijada también con una fíbula en el hombro derecho, presenta una tiara de perlas y piedras preciosas, su cabello está cuajado de hilos de perlas, su rostro es flanqueado por las *catatheistae* de perlas que se prolongan hasta la altura del pecho, lleva un doble collar también de perlas y exhibe una especie de pectoral ricamente adornado del que penden varias perlas de mayor tamaño (fig. 5).

En cuanto al trono, San Isidoro emplea el vocablo *solium* y no *sella*, y ambos los diferencia bien en sus Etimologías. "[...] *sedis* indica propiamente el

⁴² ORTIZ DE LA VEGA, Manuel, 1853, vol. II, lámina localizada entre las pp. 46-47, dentro del libro XI, capítulo XXXVIII de la obra de Ambrosio de Morales.

⁴³ FERRI, Ciro, 1685, lámina 17.

⁴⁴ GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente, 1782, vol. 1, estampa 19 localizada entre las pp. 64-65.

⁴⁵ MARIANA, Juan de, 1785, vol. II, p. 237.

⁴⁶ *Cronología de los reyes de España...*, 1774, estampa 17.

⁴⁷ MARIANA, Juan de, 1845, vol. I, estampa localizada entre las pp. 420-421.

⁴⁸ CASTILLO, Rafael del, 1871, vol. I. Véase nota 27.

⁴⁹ HERNÁNDEZ Y FERNÁNDEZ, Esteban, 1878, vol. I, lámina localizada entre las pp. 116 y 117.

⁵⁰ ISIDORO DE SEVILLA, 1983, vol. II, libro XIX.24.2, pp. 470-471.

⁵¹ *Ibidem*, 1983, vol. II, libro XIX.24.9, pp. 470-471.

asiento regio, que en griego se llama *thrónos*. Los griegos lo denominan *thronus* (trono), y nosotros *solium*"; "La silla *curul* era aquella en que se sentaba el magistrado que administraba justicia".⁵² De ahí, que Muñoz Degrain recurra a presentarnos unos tronos o *solii* romanos, pero de respaldos rebajados y realizados en metal, pues presentan la misma tonalidad que la plataforma y el sitial, evocando así a Oriente.

Modesto Lafuente afirma que tras la conversión "fue Recaredo el primer rey goda que se hizo ungir con el óleo santo por la mano de los obispos de la iglesia metropolitana de Toledo", concluyendo de este modo la ceremonia de conversión pública.⁵³ Tras el III Concilio se estableció el rito para la reconciliación de los herejes: los arrianos que quisieran convertirse al catolicismo no debían volver a bautizarse, su bautismo arriano era válido y por tanto tenían perdonados sus pecados, volver a bautizarse sería considerado un anatema.⁵⁴ Sin embargo, ese bautismo debía ser perfeccionado ya que no habían recibido la infusión del Espíritu Santo, y esto sería mediante la unción del crisma seguido de la imposición de manos, y se les exigía una profesión de fe católica.⁵⁵ Este acto tuvo que seguirlo Recaredo tras su conversión pública y Muñoz Degrain dejó constancia de ello al mostrarnos a dos personajes arrodillados que representan la siguiente parte de la conversión. Esta pareja porta un cáliz similar al de Teodora en Rávena y una bandeja con una crismera, objeto destinado a guardar los Santos Óleos y el Crisma, aceites benditos relacionados con diferentes ceremonias del catolicismo pero en especial con el bautismo. En España no se conservan ejemplares auténticos anteriores al siglo XIII, por lo que debió tomar como modelos piezas de los siglos XV y XVI muy similares a la representada en el lienzo. Además, estas dos figuras llevan las manos veladas por la *chlamys*, ya que portan objetos sagrados. Se trata de algo habitual en el arte bizantino y que podemos ver en los mosaicos de la nave



Fig. 5. Detalle de *La conversión de Recaredo*. Antonio Muñoz Degrain. 1888. Colección de Pintura del Palacio del Senado. Madrid. Detalle del mosaico *Teodora y su cortejo*. Siglo VI. Iglesia de San Vital. Rávena. Fotografía propiedad de la autora.

central de San Apolinar Nuevo de Rávena, donde los Santos Mártires, Reyes Magos y Vírgenes ofrecen diferentes objetos sagrados con sus manos cubiertas a Cristo entronizado o a la Virgen y el Niño, y en el propio Justiniano de San Vital.

Continuando con nuestra pintura, a la izquierda encontramos bajo un dosel y con un nimbo de santidad a San Leandro, auténtica "alma del Concilio", y es que tal y como expone en su carta Muñoz Degrain conocía no sólo la importancia de San Leandro en este acontecimiento sino también su estrecha relación personal con Recaredo.⁵⁶ Muestra su conocimiento y estudio de las Actas del Concilio "colocándole en la cátedra, desde donde después había de dirigir al Concilio su autorizada palabra".⁵⁷ Para su realización tomó como modelo al anciano de la obra de Veronés *Jesús ante los Doctores* del Museo Nacional del Prado,⁵⁸ según ya señaló Díez García, pues Muñoz Degrain sí debió seguir el consejo del marqués de Barzanallana y observar este lienzo.⁵⁹ Delante del santo se sitúa una placa metálica a modo de can-

⁵² *Ibidem*, 1983, vol. II, libro XX.11.9 y libro XX.11.11, pp. 519-520.

⁵³ LAFUENTE, Modesto, 1850, tomo II, libro IV, capítulo III, p. 368.

⁵⁴ VIVES GATELL, José, 1963, p. 119; LINEHAN, Peter, 1991, pp. 427-440.

⁵⁵ MARIANA, Juan de, 1818, tomo IV, libro V, capítulo XII, p. 123; VIVES GATELL, José, 1963, p. 112; PIJOAN, Josep, 1991, pp. 599-610.

⁵⁶ MARIANA, Juan de, 1818, tomo IV, libro V, capítulo XV, p. 158; ALDAMA, Dionisio S. de; GARCÍA GONZÁLEZ, Manuel, 1860, vol. I, p. 250; FLÓREZ, Enrique, 1859, vol. VI, p. 148; VIVES GATELL, José, 1963, p.136.

⁵⁷ Véase nota 9; FLÓREZ, Enrique, 1859, vol. VI, p. 144; VIVES GATELL, José, 1963, pp. 139-144.

⁵⁸ Hacia 1560. Museo Nacional del Prado. Madrid. Nº inv. P00491.

⁵⁹ Consúltese nota 21. El marqués de Barzanallana citó el cuadro de Veronés como un modelo en el que inspirarse para la ejecución del ábside de Santa Leocadia, en el supuesto de que se encargara un cuadro sobre el III Concilio de Toledo. DÍEZ GARCÍA, José Luis, 1992, pp. 440-441.

cel cubierta por una rica tela bordada que presenta un crismón, símbolo de Nicea que expresa cómo el Espíritu Santo procede del Padre y del Hijo, flanqueado por dos columnas y rematado por una concha, y a su alrededor una inscripción que permite identificar claramente al metropolitano de Sevilla, como ya señalamos anteriormente.⁶⁰ El uso de cancelos para separar altar y fieles fue fundamental en las iglesias visigodas, y de hecho se conservan importantes ejemplares de ellos muy similares a este. Sin embargo, en esta ocasión no tiene más fin que ser un motivo decorativo para volver a evocar al Concilio de Nicea, antecedente clave para poder entender la conversión del pueblo godo y las prácticas llevadas durante este acto de conversión.

La presencia de crismones vuelve a repetirse en las varas que se ubican en la zona del trono a modo de estandarte y que aluden al estandarte militar del propio emperador Constantino, cuyo símbolo tras su conversión fue el crismón. También los encontramos en la enorme placa metálica, que constituye el sitial del trono, flanqueando la imagen del Dios Padre en Majestad que está rematada por una orla que muestra una grafía de motivos decorativos próximos a la lectura y enriquecida por grandes piedras preciosas engastadas en cabujones. La figura de Dios Padre se inspira, sin lu-

gar a duda, en el mosaico del ábside de San Apolinar in Classe, donde se representa a San Apolinar con los brazos elevados en actitud de rezo.

Como hemos venido comprobando todos los elementos que constituyen este lienzo remiten a obras coetáneas del momento histórico representado. Sin embargo, la presencia de una de las coronas del Tesoro de Guarrazar muestra un anacronismo evidente, puesto que la cronología de sus piezas se fija entre los reinados de Suintila (621-631) y Recesvinto (649-672).⁶¹ Las primeras imágenes del Tesoro fueron grabados y dibujos, pues a pesar del gran desarrollo que la fotografía experimentó su uso no fue generalizado en los estudios arqueológicos hasta finales del siglo XIX.⁶² En 1860 Ferdinand de Lasteyrie publicó la primera monografía: *Description du Trésor de Guarrazar*, acompañada por una serie de excelentes cromolitografías dibujadas por G. Regamey, e impresas por Hangar-Maugé.⁶³ Este libro tuvo una enorme difusión y fue la mejor documentación gráfica del Tesoro, siendo conocida en toda Europa incluida España. Un año después, 1861, José Amador de los Ríos publicó *El arte latino-bizantino en España y las coronas visigodas de Guarrazar*,⁶⁴ donde daba a conocer las nuevas piezas halladas en Guadamur, realizando un nuevo estudio sobre las coronas y reclamando de forma oficial las piezas depo-

⁶⁰ Véase nota 23.

⁶¹ Vid. RIPOLL LÓPEZ, Gisela, 2001, pp.189-203.

El Tesoro de Guarrazar fue encontrado de manera fortuita en agosto de 1858 en las Huertas de Guarrazar, próximas al camino de Guadamur en Toledo. Su hallazgo por parte de personas poco instruidas hizo que muchas piezas se perdieran en los obradores de plateros toledanos y que el resto cayeran primero en manos de Adolphe Heraouart, un oficial francés retirado en nuestro país, y posteriormente en José Navarro, diamantista y joyero de la Casa Real de España muy afamado por sus conocimientos sobre orfebrería antigua. Fue Navarro quien reconstruyó las piezas halladas y las sacó fraudulentamente de España a Francia. Una vez en el país galo contactó con el conservador del Louvre Adrien de Longperier, con quien realiza un compromiso verbal de compra y el Tesoro es depositado en el Museo de Cluny. Longperier ordenó correctamente las letras pendientes de la corona de Recesvinto y dio a conocer su hallazgo y adquisición por el Estado francés en el *Bulletin de la Société Impériale des Antiquaires de France* el 2 de febrero de 1859. Esta noticia llegó a España con gran estupor, y la prensa del momento se preguntó cómo era posible que piezas históricas tan extraordinarias de nuestro país formaran parte de museos extranjeros. La reacción no se hizo esperar, y tanto la Comisión Provincial de Monumentos de Toledo como la Real Academia de la Historia promovieron investigaciones y estudios sobre el hallazgo del Tesoro y el propio yacimiento, donde aún aparecieron más piezas aunque de menor relevancia. Paralelamente el Gobierno español, a través del ministro de Estado, Saturnino Calderón Collantes, y el embajador en París, Alejandro Mon, comenzó la reclamación diplomática de las piezas al Gobierno francés.

Sobre el hallazgo, llegada de las piezas a Francia, sus primeros estudios y divulgación del Tesoro consúltese: BALMASEDA MUNCHARAZ, Luis Javier, 1995b, pp. 149-164; BALMASEDA MUNCHARAZ, Luis Javier, 1996, pp. 95-110; BALMASEDA MUNCHARAZ, Luis Javier, 1999, pp. 175-188; BALMASEDA MUNCHARAZ, Luis Javier, 2001, pp. 67-78.

Coetáneos a Muñoz Degrain ya recogieron en sus escritos las disposiciones llevadas a cabo por el Gobierno español ante el hallazgo y posterior venta de las coronas de Guarrazar. Este es el caso de GEBHARDT, Víctor, 1864, vol. II, pp. 234-236, 548-561.

Con respecto al estupor y la posterior protesta española véase: BALMASEDA MUNCHARAZ, Luis Javier, 1995a, pp. 165-175; BALMASEDA MUNCHARAZ, Luis Javier, 1997, pp. 207-214; BALMASEDA MUNCHARAZ, Luis Javier, 1999, pp. 175-188; ELUÈRE, Christiane, 2001, pp. 310-317; VILLAS FILLOY, Rafael Gonzalo, 1997, pp. 215-222.

⁶² GARCÍA VUELTA, Óscar, 2001, pp. 297-309.

⁶³ LASTEYRIE, Ferdinand de, 1860.

⁶⁴ AMADOR DE LOS RÍOS, José, 1861.

sitadas en Francia.⁶⁵ Contaba con litografías de E. Ancelet basadas en dibujos de C. Pizarro, G. de la Gándara, J. Ramón y otros. Ambas obras fueron imprescindibles para el estudio del Tesoro, especialmente gracias a sus imágenes.⁶⁶

Sabemos que era costumbre adornar las iglesias con coronas colgantes en el mundo oriental, especialmente en Bizancio, y también entre los reyes visigodos. Se trataba de ofrendas o donaciones de piedad que realizaban los monarcas, y que gracias a unas cadenas se situaban encima del altar o entre las columnas de las naves, para su uso a modo de adorno litúrgico de y para la Iglesia.⁶⁷ Sin embargo, no fue hasta 1904 con la publicación de *Le Liber Ordinum*, por parte del monje Marius Férotin, cuando se supo todo aquello acerca del antiguo rito litúrgico hispano, el uso de las coronas en el rito de unción y proclamación del nuevo rey, y la oración conocida en la tradición litúrgica occidental para bendecir coronas votivas.⁶⁸ Antes sólo se las podía relacionar con la tradición oriental de ser objetos donados por la piedad regia, y de hecho la presencia de coronas votivas en Santa Sofía de Constantinopla está recogida en varios escritos antiguos como la *Descripción de Santa Sofía de Constantinopla* de Pablo el Silenciaro⁶⁹ y la *Narratio de S. Sophia*,⁷⁰ así como en el estudio de Pedro de Madrazo.⁷¹

Observando con detenimiento el cuadro, advertimos cómo Muñoz Degrain no representa la corona de Recesvinto⁷² como muchos autores han señalado anteriormente,⁷³ sino que muestra un nuevo resultado de la fusión de las de Recesvinto y Sonnica⁷⁴ de la obra de F. de Lasteyrie (fig. 6). De la corona de Recesvinto toma la macolla formada por dos flores de lis opuestas por el tallo y con un cristal de roca en la parte superior, pero los zafiros que penden de los pétalos de estas flores son

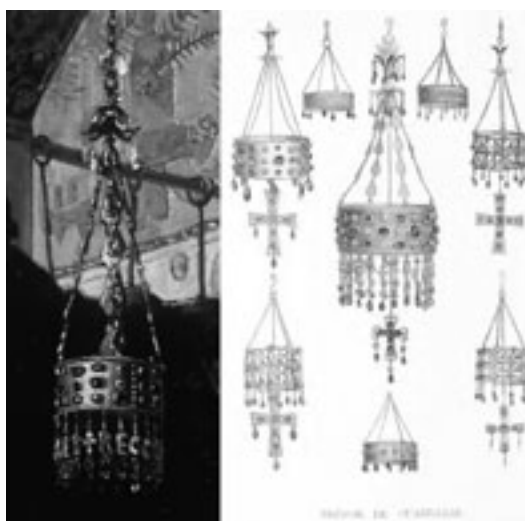


Fig. 6. Detalle de *La conversión de Recaredo*. Antonio Muñoz Degrain. 1888. Colección de Pintura del Palacio del Senado. Madrid. Lámina tomada de Ferdinand de Lasteyrie, 1860.

sustituidos por perlas o cristal de roca a juzgar por los destellos blancos que vemos. Las cadenas de suspensión que parten de la macolla también son copiadas, presentando esa forma en hoja de peral. Imita además las letras colgantes de la parte inferior del aro, y a pesar de que algunas letras son legibles no lo es su lectura pues no es Recesvinto el ahí representado y este reinó casi medio siglo más tarde, por lo que el anacronismo sería evidente. La corona en si plagia claramente la de Sonnica al estar formada por dos aros semicirculares unidos y articulados por una charnela como puede verse, y presenta unas placas lisas de oro con tres registros de cabujones de diferentes formas y tamaños, en los que se engastan piedras preciosas y no la profusa decoración de la de Recesvinto. Por otro lado, se ha suprimido la cruz

⁶⁵ MADRAZO, Pedro de, 1879, p. 22; VILLAS FILLOY, Rafael Gonzalo, 1997, pp. 215-221.

⁶⁶ Consúltese nota 62.

⁶⁷ Véase nota 33. Autores contemporáneos a Muñoz Degrain, recogen en sus obras esta costumbre, como por ejemplo AMADOR DE LOS RÍOS, José, 1861, pp. 85-86; GEBHARDT, Víctor, 1864, vol. II, p. 234. Otros estudios posteriores de consulta obligada serían: ARCE MARTÍNEZ, Javier, "El conjunto votivo de Guarrazar: función y significado", en PEREA CAVEDA, Alicia (ed.), *ob. cit.*, 2001, pp. 347-354; EBERSOLT, Jean, 1923, pp. 31-36; MOLINA GÓMEZ, José Antonio, 2004, pp. 459-472.

⁶⁸ FÉROTIN, Marius, 1904.

⁶⁹ PAULO SILENCIARIO, 2007, p. 93, líneas 818-822.

⁷⁰ MANGO, Cyril, 1986, p. 100.

⁷¹ MADRAZO, Pedro de, 1879, pp. 23-24. También recoge la presencia de coronas votivas en los mosaicos de las iglesias bizantinas de Rávena.

⁷² Siglo VII. Museo Arqueológico Nacional. Madrid. N° inv. 71202.

⁷³ DíEZ GARCÍA, José Luis, 1992, p. 438; REYERO HERMOSILLA, Carlos, 1987, p. 52.

⁷⁴ Siglo VII. *Musée National du Moyen-Âge. Thermes de Cluny*. París. N° inv. 2879.

que pende de la corona de Recesvinto, pero esta es sustituida por la que presenta la vara de la catedral de San Leandro y que está colocada estratégicamente debajo de la corona. Sin duda, imita en su forma la que cuelga de la corona de Sonnica pero su decoración sobria, con tan sólo tres cabujones, nos remite a las de las coronas de retícula abalaustrada de segmentos de la derecha de la lámina de Lasteyrie. Es como si Muñoz Degrain buscara una doble intencionalidad: mostrar su conocimiento de las costumbres de la época visigoda creando una posible corona votiva de Recaredo y recordar la pérdida del Tesoro de Guarrazar, para cuya recuperación se habían estado llevando a cabo infructuosas negociaciones.

Advirtamos también cómo en el sitial del trono encontramos adosadas dos coronas sobre cada uno de los tronos. El aro de cada una está compuesto por unas placas rectangulares curvadas en su parte superior, y probablemente articuladas ya que este era el tipo de corona característica de Bizancio. En cada una de las placas hay una o varias gemas engastadas en cabujón y la placa central es rematada con una pequeña cruz. Presentan además unas cadenas colgantes con piedras preciosas y letras, que permiten la lectura de RCA y REX, seguramente la abreviación de *Recaderus Rex*.

Concluido nuestro estudio podemos certificar los profundos conocimientos del hecho histórico por parte de Muñoz Degrain y su enorme minuciosidad en los detalles representados. Toda la información proporcionada en su carta expone verdaderamente cuáles fueron los lugares, las obras y los objetos en los que se inspiró, y la elección de estos se debe a su erudita formación, documentándose profusamente sobre el tema que debía representar. Estaba perfectamente informado de los cambios introducidos por Leovigildo en la Corte toledana, y quiso plasmarlos en la de su hijo y heredero como confirmación del progresivo afianzamiento de estos. Reconoce su desconocimiento sobre la actitud de Recaredo y Badda en el momento culmen de la abjuración, y a pesar de ello trató de otorgarle la mayor verosimilitud posible, mostrándonos a la pareja de pie en el centro de la composición, llamando inmediatamente nuestra atención, y al resto de los personajes formando un semicírculo. Obviamente fue un recurso para exaltar las figuras de los monarcas y dotar de un mayor realismo al momento representado.

El único error hasta el momento señalado en este lienzo sería la presencia de la corona de Recesvinto al tratarse de un evidente anacronismo, pero esto no es así tal y como hemos mostrado. En el siglo XIX se instaba a no cometer anacronismo, exigiéndose la mayor verosimilitud posible al tema a representar y una profunda documentación. Esta recomendación como muchas otras fueron recogidas en la monografía de Francisco de Mendoza *Manual del Pintor de Historia*,⁷⁵ libro básico para todo pintor que quisiera tratar temas históricos, y estamos absolutamente convencidos, tras la lectura de la carta de Muñoz Degrain y la exposición de nuestro estudio, de que debió de ser leído cuidadosamente para llevar a cabo esta maravillosa obra de la pintura del siglo XIX español.⁷⁶

Bibliografía

- ABADAL I DE VINYALS, Ramón d'. *Dels Visigots als Catalans*. 2 vols. Barcelona: Edicions 62, 1969-1970.
- ALDAMA, Dionisio S. de; GARCÍA GONZÁLEZ, Manuel. *Historia General de España desde los tiempos primitivos hasta fines del año 1860*. 2ª ed. 17 vols. Madrid: Imprenta de Manuel Tello, 1860-66.
- ALLETZ, Pons-Agustín. *Diccionario portátil de los Concilios que contiene una suma de todos los Concilios Generales, Nacionales, Provinciales, y Particulares... desde el primer Concilio... hasta después del Concilio de Trento. A que se ha añadido Vna Colección de los Cánones más notables, distribuidos por materias*. 2 vols. Madrid: Imprenta de D. Jovhin Ibarra, 1782.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José. *El arte latino-bizantino en España y las coronas visigodas de Guarrazar: ensayo histórico-artístico*. Madrid: Imprenta Nacional, 1861.
- ARCE MARTÍNEZ, Javier. "El conjunto votivo de Guarrazar: función y significado". En: PEREA CAVEDA, A. (coor.). *El tesoro visigodo de Guarrazar*. Madrid: Ministerio de Ciencia y Tecnología, 2001, pp. 347-354.
- ARCE MARTÍNEZ, Javier, "Leovigildus rex y el ceremonial de la corte visigótica". En: ARCE MARTÍNEZ, J. y DELOGU, P. (coors.). *Visigoti e longobardi. Atti del Seminario (Roma 28-29 aprile 1997)*. Firenze: All'Insegna del Giglio, 2001, pp. 79-92.
- AVILÉS, Ángel. *Catálogo de las obras de arte existentes en el Palacio del Senado*. Madrid: Est. tip. Hijos de J. A. García, 1903.
- BALMASEDA MUNCHARAZ, Luis Javier. "La reclamación diplomática del Tesoro de Guarrazar". *ANABAD*, 1995, tomo XLV, nº 1, pp. 165-175;
- BALMASEDA MUNCHARAZ, Luis Javier. "El tesoro perdido de Guarrazar". *Archivo Español de Arqueología*, 1995, tomo LXVIII, nº 171-172, pp. 149-164;
- BALMASEDA MUNCHARAZ, Luis Javier. "Las versiones del hallazgo del Tesoro de Guarrazar". *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 1996, tomo XIV, nº 1-2, pp. 95-110.

⁷⁵ MENDOZA, Francisco de, 1870, pp. 32-33.

⁷⁶ Quisiera agradecer al Catedrático Dr. Carlos Reyero Hermosilla su gran apoyo e interés por mis investigaciones sobre la particular visión del arte medieval en el siglo XIX. Igualmente, dar las gracias a la profesora Dra. María Luisa Martín Ansón por su ilusión en este trabajo y su enorme disponibilidad a la hora de leer borradores, a la profesora Dra. Concepción Abad Castro por su inestimable ayuda con las imágenes, y a ambas por sus siempre valiosas apreciaciones y comentarios.

- BALMASEDA MUNCHARAZ, Luis Javier. "El modelo de Guarrazar: Real Academia de la Historia y presidiarios de una excavación decimonónica". En: MORA, G.; DÍAZ-ANDREU, M. (coors.). *La Cristalización del Pasado: génesis y desarrollo del marco institucional de la Arqueología en España*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga-CSIC, 1997, pp. 207-214.
- BALMASEDA MUNCHARAZ, Luis Javier. "El diamantista José Navarro y el Tesoro de Guarrazar". *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 1999, tomo XVII, n° 1-2, pp. 175-188.
- BALMASEDA MUNCHARAZ, Luis Javier. "Los avatares del tesoro de Guarrazar". En: PEREA CAVEDA, A. (coor.). *El tesoro visigodo de Guarrazar*. Madrid: Ministerio de Ciencia y Tecnología, 2001, pp. 67-78.
- CAMPOS RUIZ, Julio. *Juan de Biclara, obispo de Gerona: su vida y su obra*. Madrid: Ed. Escuela de Estudios Medievales-CSIC, 1960.
- CÁNOVAS VALLEJO, Antonio. "El estudio de Muñoz Degrain". *La Unión Mercantil*, 27 de agosto de 1893, p. 2.
- CÁNOVAS VALLEJO, Antonio. "El estudio de Muñoz Degrain". *La Unión Mercantil*, 28 de agosto de 1893, p. 2.
- CASTILLO, Rafael del. *Historia de España ilustrada, desde su fundación hasta nuestros días: o sea colección de litografías representando los principales hechos históricos de cada época con texto al dorso*. 6 vols. Barcelona: Imprenta y librería del Heredero de D. Pablo Riera, 1871-1880.
- CAVANILLES, Antonio. *Historia de España*. 5 vols. Madrid: Imprenta de J. Martín Alegría, 1860-1863.
- CORTADA, Juan. *Historia de España: desde los tiempos más remotos hasta 1839*. 3 vols. Barcelona: Imprenta de Brusi, 1841-1842.
- Cronología de los reyes de España. Desde el año de 417 que entró a Reynar en ella Ataulpho, su primer Rey; hasta el de 1759 que fue exaltado al trono Carlos III nuestro Catholico Monarca (que Dios guarde). Sacada de los Historiadores de estos Reynos i de la que hizo para Palacio el Reverendísimo Padre Maestro Frai Martín Sarmiento, del Orden de San Benito*. Madrid: Imprenta de Bartolomé Ulloa, 1774.
- "Un cuadro de Muñoz Degrain". *La Iberia*, 30 de mayo de 1888, p. 2.
- DÍAZ Y DÍAZ, Manuel Cecilio. "Los discursos del rey Recaredo: el Tomus". En: *Concilio III de Toledo. XIV Centenario: 589-1989*. Toledo: Arzobispado de Toledo, 1991, pp. 223-236.
- DÍEZ GARCÍA, José Luis (dir.). *La pintura de historia del siglo XIX en España* (Museo del Prado: octubre-diciembre de 1992). Madrid: Consorcio Madrid'92, 1992.
- DAGRON, Gilbert. *Empereur et prêtre. Étude sur le "césaropapisme" byzantin*. París: Gallimard, 1996.
- EBERSOLT, Jean. *Les arts somptuaires de Byzance: Étude sur l'art impérial de Constantinople*. París: Ernest Leroux, 1923.
- ELUÈRE, Christiane. "Las coronas de Guarrazar en los vaivenes de la historia". En: PEREA CAVEDA, A. (coor.). *El tesoro visigodo de Guarrazar*. Madrid: Ministerio de Ciencia y Tecnología, 2001, pp. 311-317.
- FÉROTIN, Marius. *Le Liber Ordinum: en usage dans l'église wisigothique et mozarabe d'Espagne, du cinquième au onzième siècle*. París: Librairie de Firmin-Didot et Cie., 1904.
- FERRI, Ciro. *Series chronologica et imagines segu Hispaniae ad Ataulpho ad Carolum II feliciter segnantem summa cura et diligentia ex probatissimis auctoribus numismatibus ac pictoribus expresase*. Romae: Joannes Jacobus de Rubeis, 1685.
- FLÓREZ, Enrique. *España Sagrada: teatro geográfico-histórico de la Iglesia de España*. 3º ed. 42 vols. Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1792-1879.
- FLÓREZ, Enrique. *Medallas de las colonias, municipios y pueblos antiguos de España. Colección de las que se hallan en diversos autores, y de otras nunca publicadas: con explicación y dibujo de cada una*. 3 vols. Madrid: Imprenta de D. Antonio Marín, 1757-1773.
- GARCÍA ALCARAZ, Ramón. *Antonio Muñoz Degrain: Vida y Obra*. Tesis doctoral leída en la Facultat de Filosofia y Letras, Universitat de València, en 1996. 2 vols.
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente. *Retratos de los Reyes de España desde Atanarico hasta nuestro Católico Monarca Don Carlos III (que Dios guarde). Según las noticias y los originales más antiguos que se han hallado, con sus correspondientes inscripciones y el sumario de la vida de cada rey*. 6 vols. Madrid: s.n., 1782-1797.
- GARCÍA MORENO, Luis Agustín. "La coyuntura política del III Concilio de Toledo. Una historia larga y tortuosa". En: *Concilio III de Toledo. XIV Centenario: 589-1989*. Toledo: Arzobispado de Toledo, 1991, pp. 271-296.
- GARCÍA VUELTA, Óscar. "Las imágenes de Guarrazar". En: PEREA CAVEDA, A. (coor.). *El tesoro visigodo de Guarrazar*. Madrid: Ministerio de Ciencia y Tecnología, 2001, pp. 297-309.
- GEBHARDT, Victor. *Historia General de España y de sus Indias, desde los tiempos más remotos hasta nuestros días*. 7 vols. Madrid: Libr. Española, 1861-1864.
- HERNÁNDEZ Y FERNÁNDEZ, Esteban. *Historia General de España y sus colonias desde la más remota antigüedad hasta nuestros días*. 2 vols. Madrid: Murcia y Martí Editores, 1878-1879.
- ISIDORO DE SEVILLA. *Etimologías*. Edición bilingüe, versión española y notas por José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero. 2 vols. Madrid: Editorial Católica, 1982-1983.
- IZQUIERDO BENITO, Ricardo. "La urbs regia". En: GARCÍA SERRANO, R. (com.). *Hispania Gothorum. San Ildefonso y el reino visigodo de Toledo* (Museo de Santa Cruz, Toledo, 23 de enero-30 junio 2007). Toledo: Empresa Pública "Don Quijote de la Mancha 2005", 2007, pp. 143-159.
- KING, P. D. *Derecho y sociedad en el reino visigodo*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- LAFUENTE, Modesto. *Historia General de España: desde los tiempos más remotos hasta nuestros días*. 30 vols. Madrid: Establec. Tipogr. de Mellado, 1850-1867.
- LASTEYRIE, Ferdinand de. *Description du trésor de Guarrazar, accompagnée de recherches sur toutes les Questions archéologiques qui s'y rattachent*. Paris: Éditeur Gide, 1860.
- LINEHAN, Peter. "Impacto del III Concilio de Toledo en las relaciones Iglesia-Estado durante el medievo". En: *Concilio III de Toledo. XIV Centenario: 589-1989*. Toledo: Arzobispado de Toledo, 1991, pp. 427-440.
- LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. "La iconografía de Santa Leocadia de Toledo". *Anales Toledanos*, 1985, n° 21, pp. 7-45.
- MADRAZO, Pedro de. *Coronas y Cruces del Tesoro de Guarrazar: orfebrería de la época visigoda*. Madrid: José Gil Dorregaray (Imprenta de T. Fortanet y Calcografía Nacional), 1879.

- MANGO, Cyril. *The Art of the Byzantine Empire 312-1453: sources and documents*. Toronto: University of Toronto Press in association with the Medieval Academy of America, 1986.
- MARIANA, Juan de. *Historia General de España*. 2 vols. Toledo: Imprenta de Pedro Rodríguez, 1601.
- MARIANA, Juan de. *Historia general de España. Ilustrada en esta nueva impresión de tablas cronológicas, notas y observaciones críticas, con la vida del autor*. 9 vols. Valencia: Imprenta de Benito Monfort, 1783-1796.
- MARIANA, Juan de. *Historia General de España*. 10 vols. Madrid: Imprenta de D. Benito Cano, 1794.
- MARIANA, Juan de. *Historia General de España. Compuesta, enmendada y añadida por el Padre Juan de Mariana ilustrada con notas históricas y críticas, y nuevas tablas cronológicas desde los tiempos más antiguos hasta la muerte del Sr. Rey D. Carlos III por el Doctor Don José Sabán y Blanco*. 20 vols. Madrid: Imprenta de D. Leonardo Núñez de Vargas, 1817-1822.
- MARIANA, Juan de. *Historia General de España. Ilustrada con grabados, notas históricas y críticas, y nuevas tablas cronológicas desde los tiempos más antiguos hasta nuestros días*. 10 vols. Madrid: Est. Tip. de Frosart y Cia., 1845-1847.
- MATEU Y LLOPIS, Felipe. "Los atributos de la realeza en los tremises godos y las categorías diplomáticas coetáneas". *Anales toledanos*, 1971, n° 3, pp. 139-158.
- MATEU Y LLOPIS, Felipe. "En torno de los tremises de Leovigildo y Recaredo (572-586-601)". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, BSAA*, 1981, n° XLVII, pp. 141-151.
- MELLADO RODRÍGUEZ, Joaquín. *La conversión de los visigodos y las relaciones Iglesia-Estado: nueva lectura de las fuentes*. Córdoba: Instituto de Academias de Andalucía, 2000.
- MENDOZA, Francisco de. *Manual del pintor de historia: ó sea recopilación de las principales reglas, máximas y preceptos para los que se dedican a esta profesión*. Madrid: Imprenta de T. Fortanet, 1870.
- MIGUEL EGEEA, Pilar de (coor.). *El Arte en el Senado*. Madrid: Departamento de Publicaciones, Dirección de Estudios y Documentación de la Secretaría General del Senado, 1999.
- MOLINA GÓMEZ, José Antonio. "Las coronas de donación regia del Tesoro de Guarrazar: la religiosidad en la monarquía visigoda y el uso de modelos bizantinos". *Antigüedad y Cristianismo*, 2004, n° XXI, pp. 459-472.
- MORAYTA, Miguel. *Historia General de España: desde los tiempos antehistóricos hasta nuestros días*. 9 vols. Madrid: Felipe González Rojas, 1886.
- MORENO NIETO, Luis. *Santos y Beatos de Toledo. Antología*. Toledo: Instituto Superior de Estudios Teológicos San Ildefonso, 2003.
- NAVASCUÉS Y DE JUAN, Joaquín María de. "La dedicación de la iglesia de Santa María y de todas las Vírgenes de Mérida". *Archivo Español de Arqueología*, 1948, tomo XXI, n° 73, pp. 309-359.
- NAVASCUÉS, Joaquín María de. *El concepto de la epigrafía. Consideraciones sobre la necesidad de su ampliación. Discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia del Excmo. Sr. D. Joaquín M^a de Navascués y de Juan leído el 18 de enero de 1853 y contestación del Excmo. Sr. D. Manuel Gómez-Moreno y Martínez*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1953.
- "Noticias Generales". *La Iberia*, 29 de junio de 1888, p. 2.
- ORLANDIS ROVIRA, José; RAMOS-LISSÓN, Domingo. *Historia de los Concilios de la España romana y visigoda*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1986.
- ORLANDIS ROVIRA, José. "El significado del Concilio III de Toledo en la historia hispánica y universal". En: *Concilio III de Toledo. XIV Centenario: 589-1989*. Toledo: Arzobispado de Toledo, 1991, pp. 325-332.
- ORTIZ DE LA VEGA, Manuel. *Las Glorias Nacionales. Grande Historia Universal de todos los reinos, provincias, islas y colonias de la monarquía española, desde los tiempos primitivos hasta el año de 1852*. 2° ed. 6 vols. Madrid: Juan Cuesta-Librería de la Publicidad, 1852-1853.
- ORTIZ Y SANZ, José Francisco. *Compendio cronológico de la Historia de España: desde los tiempos más antiguos hasta nuestros días*. 2° ed. 9 vols. Madrid: Imprenta de Don Alejandro Gómez Fuentenebro, 1841-1842.
- PARRO, Sixto Ramón. *Toledo en la mano, ó descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos y cosas notables que encierra esta famosa ciudad*. 1° ed. 2 vols. Toledo: Imp. Y Librería de Severiano López Fando, 1857.
- PAULO SILENCIARIO. *Paulo el Silenciarío: Un poeta en la corte de Justiniano. Estudios preliminares, textos griegos, traducciones y notas*. Edición a cargo de José M. Egea. Granada: Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, 2007.
- PIJOAN, Josep. "La unción y la imposición de manos en la iglesia española primitiva". En: *Concilio III de Toledo. XIV Centenario: 589-1989*. Toledo: Arzobispado de Toledo, 1991, pp. 599-610.
- PISA, Francisco de. *Descripción de la imperial ciudad de Toledo i historia de sus antigüedades i grandeza i cosas memorables, los reyes que la an señoreado o gobernado i sus Arçobispos mas celebrados*. 1° ed. Toledo: Pedro Rodríguez, 1605.
- PUERTAS TRICAS, Rafael. *Iglesias hispánicas (siglos IV al VIII): testimonios literarios*. Madrid: Patronato Nacional de Museos, 1975.
- RATO Y HEVIA DE ARGÜELLES, Hermenegildo de. *Bellezas de Toledo: obra destinada a dar á conocer las principales monumentos y antigüedades de la Ciudad Imperial: precedida de una sucinta exposición de los grandes acontecimientos que en ella ocurrieron desde los tiempos antiguos hasta que dejó de ser Corte de Castilla*. Toledo: Severiano López Fando, 1866.
- REYERO HERMOSILLA, Carlos. *Imagen histórica de España, 1850-1900*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.
- RIPOLL LÓPEZ, Gisela. "El tesoro de Guarrazar. La tradición de la orfebrería durante la Antigüedad tardía". En: BANGO TORVISO, I. (coor.). *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2001, pp.189-203.
- RIVERA RECIO, Juan Francisco. *Los arzobispos de Toledo, desde sus orígenes hasta fines del siglo XI*. Toledo: Diputación Provincial, 1973.
- RODRÍGUEZ ALONSO, Cristóbal. *Las historias de los godos, vándalos y suevos de Isidoro de Sevilla. Estudio, edición crítica y traducción*. León: Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro", 1975.
- RODRÍGUEZ, Félix. "La tradición manuscrita del Concilio III de Toledo". En: *Concilio III de Toledo. XIV Centenario: 589-1989*. Toledo: Arzobispado de Toledo, 1991, pp. 729-746.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Santiago. *Antonio Muñoz Degrain, pintor valenciano y español*. Valencia: Instituto Alfonso el Magnífico, 1966.

- SAITTA, Biagio. "La conversión de Recaredo: necesidad política o convicción personal". En: *Concilio III de Toledo. XIV Centenario: 589-1989*. Toledo: Arzobispado de Toledo, 1991, pp. 375-386;
- SIMONET, Francisco Javier. *El Concilio III de Toledo, base de la nacionalidad y civilización española*. Madrid: Ed. Fortanet, 1891.
- TOURS, Grégoire de. *Histoire des Francs*. 2 vols. Paris: Les Belles Lettres, 1975-1979.
- VALVERDE CASTRO, María del Rosario. *Ideología, simbolismo y ejercicio del poder real en la monarquía visigoda: un proceso de cambio*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.
- VILLANUEVA, Joaquín Lorenzo. *Viage literario á las iglesias de España*. 22 vols. Madrid & Valencia: Imprenta Real & Momfort & Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1804-1852.
- VILLAS FILLOY, Rafael Gonzalo. "Administración pública y antigüedades: el Tesoro de Guarrasar". En: MORA, G.; DÍAZ-ANDREU, M. (coors.). *La Cristalización del Pasado: génesis y desarrollo del marco institucional de la Arqueología en España*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga-CSIC, 1997, pp. 215-222.
- VIVES GATELL, José. *Concilios visigóticos e hispano-romanos*. Barcelona: CSIC-Instituto de Historia Eclesiástica Padre Enrique Flórez, 1963.
- VIVES GATELL, José. *Inscripciones cristianas en la España romana y visigoda*. 2ª ed. con suplemento. Barcelona: CSIC, 1969.
- WESTERHOUT, Arnold van. *Effigies et series regum Hispaniae primum ex Gothis Christianorum, dein ex iisdem Castellanis et Austriacis semper vbique Catholicorum*. Romae: [s.n.], 1684.
- ZAMORA Y CABALLERO, Eduardo. *Historia General de España y de sus posesiones de ultramar desde los tiempos primitivos hasta el advenimiento de la República*. 6 vols. Madrid: Imprenta de José A. Muñoz y compañía, 1873-1875.

Fuentes documentales

- Carta de Antonio Muñoz Degrain al Marqués de La Habana, Presidente del Senado, comunicando la conclusión del cuadro "La Conversión de Recaredo", fechada el 18 de junio de 1888. AS, HIS-0869-01, carpetilla 01, 4.
- Comunicación del Senado a Antonio Muñoz Degrain, encargándole la ejecución de un cuadro cuyo asunto sea "El tercer Concilio de Toledo en el que Recaredo 1º abjura del arrianismo, se hizo católico; punto de partida de la unidad religiosa Ibérica", 8 de julio de 1884. Archivo del Senado (en adelante AS), HIS-0869-01, carpetilla 01, 1.
- Comunicación del Marqués de Barzanallana a la Comisión de Gobierno Interior en su reunión de 20 de julio de 1884, sobre aceptación del encargo por Antonio Muñoz Degrain. AS, HIS-0869-01, carpetilla 01, 2.
- Expediente relativo al cuadro de Antonio Muñoz Degrain "La Conversión de Recaredo", AS, HIS-0869-01, carpetilla 02, documentos del 5 al 15, ambos inclusive.
- Exposición del Marqués de Barzanallana sobre sus proyectos de ornamentación para el Palacio del Senado, fechada el 8 de julio de 1882. AS, HIS-0617-15, 1.

E L ARQUITECTO RAFAEL GUASTAVINO (1842-1908): OBRA EN CUATRO ACTOS

FERNANDO VEGAS LÓPEZ-MANZANARES

Universitat Politècnica de València
fvegas@cpa.upv.es

CAMILLA MILETO

Universitat Politècnica de València
cami2@cpa.upv.es

VÍCTOR MANUEL CANTERO SOLÍS

Universitat Politècnica de València
victorcanterosolis@gmail.com

Resumen: El presente texto desvela numerosos detalles inéditos sobre la figura del arquitecto Rafael Guastavino Moreno (1842-1908) su entorno y sus relaciones personales y familiares con la arquitectura y otras ramas del arte y los oficios como la música y la carpintería, así como con la vitivinicultura. Estas influyeron y retroalimentaron su arquitectura dentro del contexto histórico, político y económico de las tres localidades donde residió en España, a saber, Valencia, Barcelona y Almudévar (Huesca). Más tarde, emigró a los Estados Unidos de América, donde desarrolló una carrera profesional de éxito como arquitecto conocida y difundida por la bibliografía.

Palabras clave: música / carpintería / vitivinicultura / arquitectura / clientes.

Abstract: This text presents extensive new information on the figure of architect Rafael Guastavino Moreno (1842-1908), those around him, and his personal and family relationships with architecture. It also examines other artistic fields and trades such as music, carpentry and winemaking, all of which influenced and obtained feedback for Guastavino's architecture within the historical, political and economic situation of the three places where he lived in Spain: Valencia, Barcelona and Almudévar (Huesca), before emigrating to the United States of America, where his successful professional career as an architect is widely recognized in the literature.

Key words: music / carpentry / winemaking / architecture / customers.

Obertura

El arquitecto Rafael Guastavino Moreno (1842-1908), una figura fundamental para entender los prolegómenos del Modernismo arquitectónico en Barcelona y la conformación de la arquitectura pública en la Costa Este de los Estados Unidos, ha sido rescatado del olvido en las últimas décadas. El principal mérito corresponde al Prof. George

Collins, de la Columbia University, que literalmente recuperó de la basura los archivos de la empresa en 1962 y publicó una primera aproximación en 1968.¹ A partir de este primer artículo, cabe destacar, entre otras, las sucesivas aportaciones realizadas por Jaume Rosell Colomina;² el catálogo de la exposición comisariada por Javier García-Gutiérrez Mosteiro³ que reunía todo el conocimiento del arquitecto hasta la fecha; el libro y el catálogo

* Fecha de recepción: 15 de abril de 2017 / Fecha de aceptación: 14 de septiembre de 2017.

¹ COLLINS, George. "The transfer of thin masonry vaulting from Spain to America". *Journal of the Society of Architectural Historians*, 1968, Vol. 27, No. 3, Oct., pp. 176-201, doi: 10.2307/988501.

² ROSELL COLOMINA, J. "Rafael Guastavino i Moreno: enginy en l'arquitectura del segle XIX". En: *Ciència i Tècnica als Països Catalans: una aproximació biogràfica*. Barcelona: Fundació Catalana per la recerca, 1995.

³ HUERTA, Santiago (ed.). *Las bóvedas de Guastavino en América*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2001.

de la exposición comisariada por Mar Loren,⁴ que difundía la trascendencia de su obra entre el gran público; los artículos de algunos de los autores de este texto,⁵ que profundizaban en el contexto y revelaban las raíces familiares de la obra de Guastavino; y la monografía publicada por John Ochsendorf,⁶ estupendamente ilustrada por fotografías de Michael Freeman.

Sin embargo, existen todavía numerosas lagunas en torno a su vida en España y sus relaciones personales, familiares y profesionales durante los primeros 39 años de su vida que residió en España en tres localidades: Valencia (1842-1859), Barcelona (1859-1881) y, alternando con su domicilio en Barcelona, Almodévar (Huesca) (a partir de 1872),⁷ donde desarrolló sus múltiples facetas. Este tejido de vínculos artísticos, económicos y profesionales brinda claves que permiten contextualizar mejor su obra arquitectónica tanto en España como en ultramar.

Rafael Guastavino Moreno nació en Valencia el 1 de marzo de 1842, en su domicilio de la calle Puñalería número 11, y fue bautizado al día siguiente en la Parroquia de San Pedro de la Catedral Metropolitana de Valencia,⁸ en el seno de una familia paterna vinculada profesionalmente a la música y a la carpintería y una familia materna

con una larga tradición relacionada con la arquitectura en el entorno vitivinícola de las comarcas del Bajo Aragón. Estos cuatro polos, música, carpintería, producción vitivinícola y arquitectura, marcarán el desarrollo posterior de su vida.⁹

Primer acto: La música

Tanto los textos autógrafos como los relatos biográficos de Rafael Guastavino están salpicados de alusiones a la música, que constituye un referente constante durante toda su vida. Se sabe que Rafael Guastavino había recibido clases formales y tocaba el violín en su juventud, hasta el punto que en un principio quiso ser intérprete profesional.¹⁰ Guastavino descartó esta opción por la arquitectura cuando descubrió la obra de su tatarabuelo Juan José Nadal (1690-1763),¹¹ pero seguiría tocando el violín durante el resto de su vida como afición personal,¹² incluso al final de sus días en su casa de Black Mountain (Carolina del Norte, EUA), donde componía música propia y amenizaba a sus invitados.¹³ La trascendencia de este instrumento musical se pone de manifiesto cuando durante la crisis económica de Nueva York de 1883 y 1884,¹⁴ se vio incluso obligado a empeñar su violín, que él consideraba su bien más preciado, una verdadera tragedia personal que trascendió en el tiempo hasta haber quedado reflejada en nuestros días.¹⁵

⁴ LOREN MÉNDEZ, M. Mar. *Texturas y Pliegues de una nación. New York City: Guastavino Co. y la reinención del espacio público de la metrópolis*. Valencia: TC Ediciones 2008.

⁵ VEGAS, Fernando. "Los orígenes valencianos en la obra de Guastavino". En: HUERTA, Santiago (ed.), 2001, pp. 253-270; VEGAS, Fernando; MILETO, Camilla. "Rafael Guastavino: una historia de la arquitectura entre bambalinas". *Loggia, Arquitectura & Restauración* n° 20, 2007, pp. 24-27; VEGAS, Fernando; MILETO, Camilla. "Consistencia de las raíces valencianas en la obra de Guastavino". En: LOREN MÉNDEZ, M. Mar (ed.). *Guastavino Co. La reinención de l'espai públic a New York*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2008, pp. 31-39; VEGAS, Fernando; MILETO, Camilla. "Guastavino y el eslabón perdido." *Construyendo bóvedas tabicadas: actas del Simposio Internacional sobre bóvedas tabicadas*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València, 2012.

⁶ OCHSENDORF, John Allen. *Guastavino vaulting. The art of structural tile*. Princeton Architectural Press, 2014; publicado también en castellano en OCHSENDORF, John Allen. *Las bóvedas de Guastavino: el arte de la rasilla estructural*. Barcelona: Papersdoc, Ajuntament de Barcelona, 2014.

⁷ OLIVA i RICÓS, Benet, 2009.

⁸ AGMS, 1ª, 4065G, Exp. 02. Copia de la partida bautismal de Rafael Guastavino Moreno realizada el 6 de agosto de 1850 del folio 140 del Libro de bautismos que comienza en 1835 de la Catedral de Valencia, adjunta a la Hoja de Servicios de su hermano José Guastavino Moreno, militar castrense.

⁹ A estos cuatro polos habría que añadir también los de empresario constructor y fabricante cerámico, que, de una u otra manera vamos a asimilar en el panorama de este artículo en el ámbito de la arquitectura, por simplificar el discurso.

¹⁰ GUASTAVINO IV, R., 2006, p. 1. Es muy probable que esas lecciones a las que se refiere su nieto las recibiera el futuro arquitecto en su propia casa de parte de alguno de sus familiares ya mencionados. Wight afirma que fue educado como músico y apunta la fácil transición entre la profesión de músico y arquitecto, como sucedía también con los arquitectos de antaño Jacob Wray Mould y John Wellborn Root. Véase: WIGHT, Peter B. "The Works of Rafael Guastavino. Part I-As Architect". *The Brickbuilder*, April, 1901, p. 79.

¹¹ VEGAS, Fernando; MILETO, Camilla, 2012, p. 148.

¹² ROSELL, Jaume, 1995, reeditado en: HUERTA, Santiago (ed.), 2001, p. 201.

¹³ OCHSENDORF, John Allen, 2014, p. 114.

¹⁴ Esta crisis es comúnmente denominada "Pánico financiero de 1884".

¹⁵ GUASTAVINO IV, R., 2006, pp. 16-17.

En algunos escritos, Rafael Guastavino comparaba la arquitectura y la música, ambas artes necesitadas no solo del creador, sino también del ejecutante: "En arquitectura, lo mismo que en el arte musical, es más necesario que en escultura ó en pintura, crear por grados los elementos indispensables, porque en estas últimas el artista es por sí mismo el ejecutor directo, mientras que en música ó arquitectura tiene necesidad de ejecutantes que sean el medio á favor del cual pueda presentar sus ideas al público". Además, comparaba la instrucción musical con la enseñanza de la arquitectura, por su doble carácter teórico y práctico: "Es evidentemente necesario que los jóvenes arquitectos se hallen en íntimo contacto con todos esos elementos por un sistema de estudio semejante al seguido en las academias de música; es decir, estudiando la teoría y la práctica bajo la dirección de la academia...".¹⁶

Pero, ¿de dónde procedía la melomanía del arquitecto Rafael Guastavino? En textos anteriores,¹⁷ se ha apuntado la tradición musical de Valencia con el surgimiento de las bandas de música municipales a partir de la Milicia Nacional durante el siglo XIX y la profesión de constructor de pianos de su abuelo paterno, pero sin descartar la influencia de la primera, la segunda hipótesis cobra extraordinaria fuerza a raíz de nuevos datos sobre su entorno familiar.

En efecto, el abuelo paterno de Rafael Guastavino, Davide Giuseppe Guastavino (1780-¿1833?) –en adelante David José Guastavino– había venido a España procedente de Varazze (Liguria) en 1798

y era constructor de pianos.¹⁸ Nuevos datos extraídos de su partida matrimonial¹⁹ hasta ahora desconocidos, nos informan que también era profesor de música. Además, David J. Guastavino oficiaba como templador de claves y pianos, mientras residía en la ciudad de Barcelona en la calle de Arolas, casa Roses, tercer piso.²⁰ Oriol Brugarolas añade que es la primera referencia que existe sobre alguien dedicado de forma simultánea a la tarea de afinador y comerciante de pianos. Al hilo de la Guerra del Francés (1808-1814) residió en Palma de Mallorca,²¹ y de nuevo volvió a Barcelona, donde estuvo como máximo hasta 1825,²² cuando estaba viviendo ya en Valencia. Alrededor de una década vivió David Guastavino en la ciudad del Turia y, poco o nada se conoce acerca de su actividad musical o profesional durante este tiempo.

Para tratar de comprender el entorno en el que pudo desenvolverse David José Guastavino, se ha esbozado el contexto de la manufactura de pianos y su vinculación a la carpintería en el cambio del siglo XVIII al XIX en España. Fue en la última década del siglo XVIII, principalmente en Barcelona y Madrid, cuando desde la emergente burguesía se empieza a valorar el piano, dando lugar a un incremento notable en la actividad comercial relacionada con su manufactura y compraventa. Se conocen en este periodo, al menos cuatro talleres de constructores de pianos en Barcelona y ocho en Madrid. Después de la Guerra del Francés, aumentó considerablemente la manufactura de pianos en el país llegando a existir catorce ta-

¹⁶ GUASTAVINO MORENO, Rafael, 1895, pp. 11-12.

¹⁷ Véanse: VEGAS, Fernando. "Los orígenes valencianos en la obra de Guastavino". En: HUERTA, Santiago. *Las bóvedas de Guastavino en América*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2001, pp. 253-270; y VEGAS, Fernando; MILETO, Camilla. "Consistencia de las raíces valencianas en la obra de Guastavino". En: LOREN MÉNDEZ, M. Mar. *Guastavino Co. La reinvenió de l'espai públic a New York*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2008, pp. 31-39.

¹⁸ MILETO, Camilla; VEGAS, Fernando, 2012, p. 134.

¹⁹ ADB. Parròquies, Santa María del Pi, microfilms, Matrimoni 1806 D.J. Guastavino-A. Buch. Se casó con Antonia Buch Martínez el 21 de enero de 1806 en la parroquia de Santa María del Pi. En el momento de la celebración su madre Jacinta Stagnari seguía con vida, pero no se ha podido precisar si en Barcelona o en su lugar de origen.

²⁰ *Diario de Barcelona*, 8-XII-1806; *DdB*, 15-II-1807. Citado por BRUGAROLAS, Oriol, 2015, p. 212.

²¹ BRUGAROLAS, Oriol, 2015, p. 166. Hay constancia documental de muchos artesanos que trasladaron sus talleres a Palma durante la ocupación francesa de Barcelona o simplemente los cerraron, situación que afectaría sin duda a David. Durante su estancia en Mallorca nació su primogénito Antonio Guastavino Buch el 20 de febrero de 1810. Dato extraído de Pierre-Marie Guastavino titulado *Les Guastavino: une famille Gênoise et d'Oltreios*. Archivo privado de Carlos Donderis Guastavino, Valencia. Estudio inédito de la genealogía de la familia Guastavino.

²² Este año nació en Valencia Dolores Guastavino Buch y también lo harían José (1828) y Salvadora (1833). El primer registro donde se encuentra a David Guastavino (a partir de ahora registrado indistintamente bajo los nombres de José o David) en Valencia, es el libro de matrícula pastoral de la parroquia de San Esteban Protomártir de 1831. Vive en la calle de las Nieves número veintisiete junto a su mujer y sus siete hijos. En el libro de matrícula pastoral de 1833 José ya no está y su mujer era ya viuda. Faltaba por nacer Salvadora que lo haría en torno al 22 de agosto de 1833, siendo esta la fecha de su defunción. En el libro de índice de defunciones de la parroquia de San Esteban, se la inscribe como *albat*, es decir que murió al poco tiempo de nacer.

lles en la ciudad condal y quince en la capital.²³ Sin embargo, hubo que esperar hasta 1830 para encontrar el primer taller de construcción de pianos importante en Valencia.²⁴ De los talleres existentes en las tres ciudades hasta 1830, ninguno perteneció, al menos oficialmente, a David José Guastavino, lo que puede apuntar a que simplemente fuera empleado en alguno de ellos o algo más difícil en la época, que trabajase de forma autónoma.²⁵

Se tienen otras dos noticias sobre David Guastavino correspondientes a sus últimos años de vida, que unidas a las de sus primeros años en Barcelona, pueden ayudarnos a trazar una trayectoria profesional dedicada exclusivamente a la música, eso sí, con más sombras que luces. Sobre su actividad profesional en Madrid, Martínez Molés nombra un individuo llamado José Guastamino, factor de pianos, que en septiembre de 1831 recibe un pago de 120 reales por "la composición del piano de cola del Colegio".²⁶ La segunda referencia procede del *Diario de Avisos de Madrid*, y reza de David José Guastavino lo siguiente: "Se vende o permuta por casas o tierras en Valencia una hermosa casa en Miraflores [...] dará razón el pianista y afinador D. David Guastavino, calle del Fúcar, número 7, cuarto bajo de la izquierda".²⁷

En aquellos años dirigía la Real Capilla de música del Colegio de Niños Cantores el maestro Francis-

co Andreví.²⁸ Llama la atención el paralelismo que existe entre la trayectoria del maestro Andreví y la de David José Guastavino. Al finalizar la Guerra del Francés, ambos son vecinos de Barcelona y se dedican a la música. En la década de 1820, Andreví es maestro de capilla de la Catedral de Valencia y se sabe que hacia 1825 José Guastavino vive también en Valencia. En 1831, un año después de que Andreví haya ganado la oposición para el Colegio de la Real Capilla en Madrid, Guastavino realiza la composición del piano de la misma. A primera vista, puede llamar la atención el orden y los destinos que ambos músicos tuvieron. Se podría pensar que Guastavino iba siguiendo la estela de Andreví, pero resultaría muy arriesgado afirmar tal cosa. No se puede asegurar que ambos músicos se conocieran personalmente desde su estancia en Barcelona; sin embargo, lo que sí está claro es que se movían en el mismo círculo profesional, la música. No existe un expediente personal de David José Guastavino en la sección de personal del Archivo General de Palacio. No obstante, esta ausencia documental puede reforzar la hipótesis de que el maestro de Sanahuja y el de Varazze pudieran conocerse. De no ser así, ¿cómo se justifica que Guastavino realizase aquel trabajo de composición y afinación del piano de la Real Capilla con su residencia oficial en Valencia anteponiéndose a los oficialmente destinados a tal menester?²⁹

²³ BRUGAROLAS, Oriol, 2015, p. 158.

²⁴ ALEMANY, Victoria, 2007, p. 342. Este taller fue el de Pedro Gómez, fundado en 1830. Pedro Gómez nació en Teruel en 1812 y antes de llegar a Valencia pasó por Barcelona donde fue aprendiz del taller de órganos Font y de aquí pasó a Madrid a trabajar en el de los holandeses Juan y Pedro Hazen Hosseschrueders.

²⁵ Lo habitual era que los constructores de pianos estuvieran agremiados junto a los carpinteros, por ser la madera su materia prima de trabajo. De esta forma tenían fácil acceso al material y además se evitaban pleitos con el gremio y otros maestros, pues no les estaba permitido abrir taller propio sin estar agremiados.

²⁶ MARTÍNEZ MOLÉS, Vicente, 2015, p. 219. Se da con frecuencia en numerosos documentos consultados, el error ortográfico en la anotación del apellido Guastavino, así, se ha encontrado como "Gustavino", "Guartavino", "Guastavinos" e incluso como en esta ocasión, "Guastamino". Según se desprende del estudio inédito sobre la familia Guastavino realizado por Pierre Guastavino, el músico genovés fue el primero de su estirpe en pisar territorio español, por lo que, la errata en el apellido no descarta en absoluto que se trate de nuestro David José Guastavino. Véase también: ASENJO BARBIERI, Francisco. *Documentos sobre música española y epistolario* (Legado Barbieri), n° 381, vol. 2, Ed. de Emilio Casares. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988, p. 196. Esta referencia ha sido facilitada por la Dra. Cristina Julia Bordas Ibáñez de la Universidad Complutense de Madrid. El documento original se encuentra en la Biblioteca Nacional de España, sección de manuscritos, Papeles Barbieri, signatura MSS 14.073 (13).

²⁷ *Diario de Avisos de Madrid*, 31-XII-1831. Más allá de conocer si la casa en venta era de su propiedad o él era el mero intermediario, esta noticia interesa por cuanto informa de su profesión.

²⁸ Francisco Andreví nació en Sanahuja (Lérida) en 1786. Ocupó el puesto de maestro de capilla de la catedral de Segorbe hasta 1814, cuando ganó por oposición el mismo puesto en la parroquia barcelonesa de Santa María del Mar. De allí pasó en 1819 a la Catedral de Valencia donde permaneció durante diez años. Tras un fugaz paso por la Catedral de Sevilla, ganó en 1830 el puesto de maestro de la Real Capilla del Palacio Nuevo de Madrid, hasta que en 1836 emigró a Burdeos y París. Véase: MARTÍNEZ, Vicente, 2015.

²⁹ Los afinadores de la Real Capilla en 1831 eran Jorge Bosch y Juan Vergara que recibían un sueldo mensual de 50 reales por trabajos de mantenimiento de los instrumentos. Tampoco ha sido posible localizar hasta el momento dato alguno sobre David José Guastavino en el RCMM. Si a esto se une su presencia en los libros de recuento pastoral de la parroquia de San Esteban de Valencia entre 1831 y 1833 ambos inclusive, y que la última hija nacida de su matrimonio con Antonia Buch falleció en

El único dato fehaciente sobre su fallecimiento es el que consta en la partida bautismal de su nieto Rafael Guastavino Moreno, donde se menciona que David Guastavino natural de Génova, había fallecido en Madrid.³⁰

La trascendencia artística y musical del italiano David José Guastavino sería notable. Su primogénito Antonio Guastavino Buch (1810-1876) fue pianista y así ejerció a lo largo de su estancia en Valencia hasta su muerte.³¹ A su vez, el primogénito de éste y primo hermano de nuestro arquitecto, Antonio Guastavino Escribá (1837-¿1897?), fue también afinador de pianos³² dando así continuidad a la profesión de su abuelo, maestría que debió recibir a través de su padre Antonio Guastavino Buch. Es de suponer el contacto entre las familias Guastavino-Escribá y Guastavino-Buch en la década de los cuarenta y cincuenta del ochocien-

tos y, tampoco sería de extrañar, que en alguno de sus domicilios hubiera algún piano, quién sabe si construido por ellos mismos, con el que amenizaran sus reuniones familiares, y de esta manera, despertaran el interés musical en alguno de los benjamines de la familia.

Así pudo suceder también con Antonio Guastavino Moreno (1837-1919), hermano mayor del arquitecto Rafael, que era ya músico en 1855.³³ Pocos años después, hacia 1859 desaparece su rastro, y vuelve a aparecer entre septiembre de 1863 y marzo de 1864, matriculado en el Real Conservatorio de Música de Madrid.³⁴ Su puesto más relevante fue el de maestro de capilla de música en la Catedral de Santiago de Cuba, plaza que ocupó entre 1869 y 1875.³⁵ Durante toda su carrera compuso notables obras, mayormente para piano y voz, dos de las cuales se encuentran

agosto de 1833, todo parece indicar que su vinculación con Madrid fue algo puntual o como mucho esporádica. De esta forma podría entenderse que cobrara el doble de la cantidad que recibían mensualmente los afinadores oficiales de la Real Capilla. Faltaría conocer en todo este asunto qué es lo que le hacía seguir en Madrid hacia 1833, donde finalmente expiró. ¿Quizás su contacto con Andreu, ahora sí evidente, le proporcionaba algún trabajo concreto que conseguía por su recomendación y esto le hacía ir y venir de Valencia a Madrid?

³⁰ El documento está fechado el dos de marzo de 1842 y acerca del fallecimiento de su abuelo dice que tuvo lugar en la parroquia de San Sebastián de Madrid pero sin especificar la fecha. Desafortunadamente no ha sido posible encontrar la partida de defunción en el archivo de dicha parroquia ni tampoco en el Archivo Histórico Diocesano de Madrid. Sin embargo, el hecho de que su hija Salvadora muriera recién nacida en agosto de 1833, sitúa la muerte de José Guastavino a partir del inicio de este año 1833.

³¹ Antonio Guastavino Buch falleció en su casa de la calle Trinitarios número ocho, piso tercero de la izquierda el 23 de enero de 1876, como así consta en su certificado de defunción conservado en la Sección 3ª del Tomo 28-2, folio 113, número 112 del Registro Civil de Valencia.

³² Antonio Guastavino Escribá nació en Valencia en el 1837. Se casó con Carolina Robba Medina, nacida en el seno de una familia de artesanos diamantistas residentes en la plaza de las Barcas nº 4 (AHMV, Padrón General, año 1837, Legajo 8bis, Distrito Mar, Barrio 2). Una vez casados Antonio y Carolina vivieron en el domicilio familiar de los Robba hasta que en 1897 Carolina es viuda y vive en la localidad de Sueca, plaza del Vall, nº 50. Datos obtenidos de la web www.familysearch.com (fecha de consulta: 30-III-2017).

³³ AHMV, Padrón General, Año 1855, Legajo 86, Cuartel del Mercado, Barrio 3. Antonio había estado ausente del domicilio familiar entre 1845 y 1852. Se ha podido encontrar su nombre en el libro de inscripciones de infantillos del Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia (ARCSCC. Histórico-Capilla-Personal-Elecciones-144 "*Asientos de los infantillos y moços de coro y otras personas*"). En estos siete años combinaría estudios de teología y música, disciplinas que marcaron sin duda el resto de su vida. Para más información sobre Antonio Guastavino Moreno véase: CONRADO, Ángel. *Religiosos ilustres de las seráficas provincias de valencia*. Valencia: Editorial Revista Apóstol y Civilizador, 1988. Contiene una biografía generosa en datos, pero en la que no se abundará. Además incluye una relación de obras musicales compuestas por Antonio, en Madrid, Cuba y Valencia, que dan muestra de su categoría musical.

³⁴ Archivo del RCSMM, L-151. Índice alfabético de Alumnos Matriculados (1839-1900). Su número de matrícula fue 3421; L-145 Índice Numérico de Alumnos (1859-1868). Consta que se matriculó de Armonía en 1863, dándose de baja voluntariamente en 1864; L-082 Registro de Pagos al Estado por Derechos de Matrícula y Examen. Enseñanza Oficial (1863-1864). Sólo pago el primer plazo; L-216. Libro de Clases. Se matriculó en la clase del profesor Rafael Hernando pero se dio de baja en marzo de 1864.

³⁵ HERNÁNDEZ BALAGUER, Pablo, 1964, p. 47. Según otro artículo, FLEITAS, Mª Teresa. "Santiago de Cuba: la modernización postergada". En: *Estudios de historia social y económica de América*, ISSN 0214-2236, Nº 12, 1995, pp. 141-164, Antonio ya se encontraba en Santiago de Cuba en 1868. Sin embargo, en los primeros meses de 1869, Antonio solicita al Ayuntamiento de Valencia un permiso para establecer una academia de música donde impartir clases. AHMV, Sec. Fomento-Instrucción Pública, 3ª G, IIIª B (1865-1895). A tenor de lo expuesto, parece ser que durante el tiempo transcurrido desde que ganara la plaza de maestro de Capilla para Santiago de Cuba hasta que la ocupó definitivamente, realizó con toda probabilidad algún viaje más entre la Península y la Isla de Cuba. Que se haya podido confirmar, es el que zarpó de Cádiz el 20 de junio de 1871 con destino a La Habana. Así lo demuestra un dato obtenido de la web <http://www.cubagenweb.org/ships/e-index.htm> (Fecha de consulta: 27-III-2017). Los datos de barcos y pasajeros que llegaban a Cuba desde la Península y que están reflejados en dicha página web, fueron tomados de dos periódicos de la época que son el *Diario de la Marina* y la *Gaceta de la Habana*.



Fig. 1. *La Orgia*. Vals para piano en Mi bemol mayor. Antonio Guastavino Moreno, 1862. BNE. Sede Recoletos, MC/520/29.

en la BNE³⁶ (Fig. 1). Con toda probabilidad sea Antonio el músico más reconocido que haya dado la familia Guastavino, con permiso del también pariente lejano, músico y pianista argentino Carlos Vicente Guastavino (1912-2000).³⁷

Por otra parte, la sensibilidad musical del arquitecto Rafael Guastavino Moreno le sirvió para detectar que muchas de sus cúpulas tenían importantes problemas de reverberación y concentración del sonido en partes determinadas del espacio inferior, de modo que todavía en vida intentó solucionar estos problemas con la patente 464.563

*Cohesive Ceiling Floor*³⁸ para mejorar las condiciones acústicas de sus materiales. Sin embargo, fue su hijo quien aportaría las soluciones más conocidas en el campo de la acústica arquitectónica.

No se poseen datos sobre una posible afición paralela a la música de su hijo Rafael Guastavino Expósito (1872-1950). Su llegada a los Estados Unidos con 8 años de edad, su educación inicial en un internado, y su temprana incorporación a la profesión de su padre, con apenas 15 años de edad,³⁹ probablemente le restó las oportunidades que tuvo su padre en su entorno familiar de aprender a interpretar un instrumento. Sin embargo, trazas de esa sensibilidad por la música de la tradición familiar se pueden rastrear en su vocación para la creación de espacios acústicamente adecuados, con la creación de las patentes de la plaqueta acústica Rumford y el ladrillo Akoustolith,⁴⁰ pensadas para mejorar las condiciones acústicas de sus edificios, diseñadas junto a Wallace C. Sabine (1868-1919), uno de los pioneros de la ciencia de la acústica arquitectónica.⁴¹ En el fondo, de forma muy similar a su bisabuelo David José Guastavino, Rafael Guastavino Expósito también diseñaba y construía cajas de resonancia para la música, el primero en forma de pianos y el segundo en forma de espacios arquitectónicos abovedados.

Segundo acto: La carpintería

Por una cuestión de evidente afinidad, los constructores de pianos de antaño y los carpinteros podían, e incluso debían pertenecer al mismo gremio. De esta forma ha quedado reflejado en el punto anterior, en relación a la figura de David José Guastavino. Mucho más esclarecedora es la labor profesional del hijo de éste, Rafael Guastavino Buch, a su vez padre del arquitecto Rafael Guastavino Moreno. Numerosas son las referencias que afirman su ocupación como ebanista, comenzando por su colaboración en la manufactura de las puertas de la Catedral de la Seu d'Urgell

³⁶ BNE. Sede Recoletos. Signaturas MP/5176/31 y MC/520/29. *La Orgia* (Fig. 1) Vals para piano en Mi bemol mayor; MMICRO/4746(32). *Quejas*, Polka-mazurka recitada, publicados en 1862, el primero por el editor A. Romero y el segundo por los hermanos Carrafa y Sanz.

³⁷ Nació en Santa Fe (Argentina) el 5 de abril de 1912 en el seno de una familia de financieros. Su filiación es posible reconstruirla gracias al estudio inédito de Jean-Pierre Guastavino ya mencionado anteriormente. Es posible que su bisabuelo Bernardo Guastavino nacido en Varazze fuera hermano de David José Guastavino. Fue abuelo del pianista argentino Paolo Guastavino (1830-1890) nacido también en Varazze, el que emigró a Argentina en 1848 después de un periplo de tres meses. Para conocer más sobre la vida y obra del pianista Carlos Guastavino véase: BULMBERG, Edgardo, 2008, pp. 1-32.

³⁸ LOREN MÉNDEZ, M. Mar, 20, 2007, p. 37.

³⁹ GUASTAVINO IV, R., 2006, p. ix, 14 y 19, respectivamente.

⁴⁰ REDONDO MARTÍNEZ, Esther, 2000, pp. 895-905.

⁴¹ OCHSENDORF, John Allen, 2014, pp. 132-134.

en torno a 1834.⁴² Además, hasta la fecha, se conocía en parte su trabajo a través de dos expedientes de obra depositados en el AHMV fechados en 1858 y 1859.⁴³ Nuevos descubrimientos demuestran que Rafael Guastavino Buch perteneció al Gremio de Carpinteros de Valencia al menos desde 1859,⁴⁴ donde figura como vocal de la Junta General del Gremio de 26 de febrero de ese año, en la redacción de los estatutos para la fundación de una escuela gratuita de carpintería para jóvenes aprendices.⁴⁵ Rafael Guastavino Buch llegó a ostentar la posición de veedor en el gremio, cargo cuya renovación rechazó el 26 de septiembre de 1869 con las siguientes palabras dirigidas a la Junta General: "hizo presente su agradecimiento por esta prueba de confianza, pero declinaba la honra de continuar ejerciendo su cargo, pues sus muchas ocupaciones le privaban de ello".⁴⁶ En la misma junta se leyó una exposición de sus hijos Carlos⁴⁷ (1851-¿1910-15?) y Manuel⁴⁸ (1849-¿?) Guastavino Moreno, a la sazón jóvenes maestros del gremio "en la cual manifestaban a la Junta General que ayudados por su padre Don Rafael Guastavino, habían tenido el honor de construir el pasamano a la Castellana de la escalera de la Casa-Gremio".⁴⁹

Se ha mencionado en el pasado⁵⁰ la alta probabilidad de que Rafael Guastavino Buch tuviera su propio taller de carpintería en su domicilio, primero en la calle Puñalería 11 y a partir de 1845, en la calle Verónica. Se puede constatar dicha existencia gracias a la presencia en el domicilio de varios aprendices de carpintería, además de sus propios hijos.⁵¹

En cuanto a Rafael Guastavino Moreno, no hay constancia documental en Valencia de una labor profesional dedicada a la carpintería más allá de los datos obtenidos del padrón general de habitantes de Valencia entre 1842 y 1858,⁵² en los que se le inscribe como carpintero, del mismo modo que a su padre y sus hermanos. En 1859 no se encuentra en el domicilio familiar y aparece viviendo en solitario en el bajo de la calle Verónica 7, registrado como estudiante y con sirvienta propia.⁵³ ¿A qué se debe su emancipación? Además de estudiante, ¿habría conseguido algún trabajo que le permitiera poder costearse el alquiler del bajo contiguo a la casa de sus padres? ¿Sería ese famoso trabajo en un estudio de arquitectura de la época del que habló ya en 1901 Wight?⁵⁴ Resolver

⁴² GUASTAVINO IV, R., 2006, p. 1.

⁴³ MILETO, Camilla; VEGAS, Fernando, 2012, p. 135.

⁴⁴ ARV, Gremios, Caja 658, núm. 1202. El expediente indica que en enero de este año, se produjo por parte del arquitecto Juan Fornés un insulto hacia el gremio, motivo por el que "se le confieren amplios poderes al síndico Rafael Guastavino, uno de los Maestros del referido gremio para que lleve a término la reparación de dicho insulto".

⁴⁵ ARV, Gremios, Caja 658, núm. 1201.

⁴⁶ ARV, Gremios, Caja 625, núm. 562.

⁴⁷ Carlos nació el 26 de julio de 1851. Una vez pasado el año 1870 (AHMV, Padrón general, año 1870, Legajo 151, Distrito Mercado, Barrio 3), la casa familiar de la calle Verónica número 9 es ocupada por otra familia y el bajo es destinado a almacén de molduras (AHMV, Padrón general, año 1873, Legajo 187, Distrito Mercado, Barrio 3), los hermanos de Rafael que continuaban en Valencia en el último registro se dispersan. Estos eran Vicente, Carlos, Juana que jugaría un importante papel en el futuro del arquitecto, y Manuel. Carlos desaparece y no ha sido posible encontrarle de nuevo hasta 1889, que vive en la calle Llop número 12, piso 2º (AHMV, Padrón general, año 1889, Legajo 657, Distrito Teatro, Barrio 1, nº 16.685). Hacía apenas un año que había llegado procedente de Marsella, con su mujer Fanny Boyer y sus tres hijos María Luisa y José Guastavino Pecenet, fruto de una primera mujer llamada Jeanne-Marie Pecenet. El dos de diciembre de 1888 nació la tercera y última hija de Carlos, fruto de su matrimonio con Fanny, llamada Carlota Guastavino Boyer. Por ahora, no se conoce nada más de Carlos en cuanto a su profesión como carpintero se refiere, si bien, desde 1889 en el padrón de habitantes de Valencia consta como Comerciante (AHMV, Padrón general, año 1894, Distrito Mercado, Barrio 1, nº 21) y Profesor (AHMV, Padrón general, año 1899, Distrito Universidad, Barrio 4, nº 12.067). En 1915, Fanny ya es viuda y ha resultado imposible hasta la fecha encontrar la fecha y lugar de defunción de Carlos (AHMV, Padrón general, año 1915, Legajo Universidad 3, Barrio 4, nº 12.263). Es también una incógnita lo que ocurre con Carlos en el transcurso de tiempo entre 1870 y 1889, qué le hace trasladarse y vivir en Marsella. Sobre Manuel, no se conoce nada más que la noticia que se mencionó anteriormente de su trabajo en el pasamano de la escalera de la Casa del Gremio de Carpinteros de Valencia.

⁴⁸ AHMV, Registro de nacidos, Película 1179, nº 1230. Manuel nació el 4-V-1849.

⁴⁹ ARV, Gremios, Caja 625, núm. 562. Actualmente desaparecido. Se acometió una total remodelación de la Casa Gremio de Carpinteros de Valencia a finales de la década de los noventa del siglo XX.

⁵⁰ MILETO, Camilla; VEGAS, Fernando, 2012, p. 135.

⁵¹ AHMV, Padrón General, Años 1855-1857, 1861-1863, Legajos 86, 90, 94 y 106, 110 y 114 respectivamente, Cuartel del Mercado, Barrio 3. El primero de los aprendices es Joaquín Galindo y Sanjuan natural de Valencia, y el segundo es Celestino Muñoz y Pérez de la villa de San Clemente.

⁵² AHMV, Padrón General, Años 1842-44 y 1845-58, Cuartel del Mercado, Barrio 3.

⁵³ AHMV, Padrón General, Año 1859, Legajo 102, Cuartel del Mercado, Barrio 3.

⁵⁴ WIGHT, Peter B. "The Works of Rafael Guastavino. Part I-As Architect". *The Brickbuilder*, April, 1901, p. 79.



Fig. 2. Antigua fábrica cerámica de los Guastavino en Woburn, Massachussetts. Foto: Vegas & Mileto.

estas cuestiones resultaría de gran interés para poder finalmente poner nombre y apellidos a sus verdaderos mentores en el arte arquitectónico.

Pocos meses después de su traslado a Barcelona en 1859, contrae matrimonio con la hija adoptiva de su tío Ramón Guastavino Buch (1815-1871), M^a Francisca Buenaventura el 18 de agosto de 1859.⁵⁵ En el acta matrimonial se refleja su profesión de carpintero, aunque se desconoce dónde trabajaba. El 28 de julio de 1861, al hilo del nacimiento de su segundo hijo Ramón,⁵⁶ Rafael Guastavino Moreno ya consta documentalmente como maestro de obras⁵⁷ y así iba a ser en el resto de inscripciones de nacimiento de sus otros hijos Manuel⁵⁸ y Rafael,⁵⁹ hasta su marcha a Nueva York en marzo 1881. Llama la atención que en fechas tan tempranas se le registre como maestro de obras. No es descartable que la mención en los registros municipales como maestro de obras se deba a su ingreso en 1861⁶⁰ en la Escuela Especial de Maestros de Obra. En cualquier caso, es fácil que su

destreza y familiaridad con el arte de la carpintería y su puesta en obra, en la realidad le facilitara el acceso a los trabajos que tuvo como dibujante en un estudio de arquitectura de Valencia,⁶¹ como ayudante en el estudio de arquitectura de Jeroni Granell i Mundet (1834-1890) y Antoni Robert i Morera (¿?-1878) de Barcelona⁶² hasta 1862⁶³ y como ayudante de ingeniero en una fundición de Barcelona en algún momento durante su época de estudiante (1861-1863).⁶⁴ En aquellos años, la línea que separaba el ejercicio profesional entre maestros carpinteros y maestros de obras era bastante difusa y se podían producir solapes en obras menores para los maestros carpinteros. Además, cabe destacar la importancia de la madera como material de construcción, desde las primeras labores de replanteo hasta las guías para respetar la forma de las bóvedas, pasando por la construcción de andamios.

Curiosamente, en Estados Unidos demostró sus conocimientos en la materia cuando tuvo que erigir para sí mismo dos edificios con madera: su propia casa rural en Black Mountain (Carolina del Norte), con estructura, muros y revestimiento de madera (1894-1895);⁶⁵ y su fábrica de cerámica en Woburn (Massachusetts) (Fig. 2), una construcción claramente influida por la arquitectura de Henry Robson Richardson (1838-1886) en gruesa mampostería de cantos rodados con cubierta de madera que alojaba los hornos cerámicos (1906-1907).⁶⁶ Después de dos décadas demostrando a lo largo y ancho de la Costa Este, las ventajas de construir con materiales resistentes al fuego, como el yeso, el ladrillo y el cemento, resulta interesante que recurriera a la madera para estas dos construcciones propias. La razón de esta elección residía probablemente en la economía. Por otra parte, es paradójico que ambas construcciones, de la mano de

⁵⁵ ACB, Matrimonis, Registres, 1859, vol. 304, folio 282r, núm. 1126, 18-VIII-1859. Más tarde adoptaría el nombre de Pilar Guastavino López.

⁵⁶ ACB, Naixements, Registres, 1861, Llibre 3, fol. 216v, núm. 3428, 23-VII-1861.

⁵⁷ Rafael Guastavino Moreno no recibió el título de maestro de obras de manera oficial hasta 1872, según noticia de prensa de la época, en la que se dice que el señor director del Instituto provincial de segunda enseñanza de Barcelona, confirió el grado de maestro de obras a 22 estudiantes entre los que consta Rafael Guastavino. *La Independencia* (Barcelona), 5-VII-1872.

⁵⁸ ACB, Naixements, Registres, 1863, Llibre 4, fol. 84v, núm. 5130, 23-VII-1861.

⁵⁹ ACB, Naixements, Registres, 1872, Llibre 2, p. 642, núm. 3428, 23-VII-1872.

⁶⁰ ROTAECHE, M., 2013, p. 950.

⁶¹ GUASTAVINO IV, R., 2006. p. 1. También: MILETO, Camilla; VEGAS, Fernando, 2012, p.136.

⁶² MILETO, Camilla; VEGAS, Fernando, 2012, p. 137.

⁶³ WIGHT, Peter B. "The works of Rafael Guastavino. Part I: As architect". *The Brickbuilder*, Abril 1901, p. 79.

⁶⁴ Anónimo. "Valencianos sobresalientes. Nuestros arquitectos: Rafael Guastavino". *Las Provincias* (Valencia), 20-IX-1898.

⁶⁵ OCHSENDORF, John Allen, 2014, p.113.

⁶⁶ OCHSENDORF, John Allen, 2014, p. 88.

un arquitecto que fundamentó su carrera en las propiedades ignifugas de su sistema constructivo, fueran con el tiempo pasto de las llamas, a saber, su fábrica de Woburn en 1915 y su casa en Black Mountain, años después de su muerte.⁶⁷

Tercer acto: La vitivinicultura

Los clientes de Rafael Guastavino en Barcelona fueron pequeños o grandes empresarios de la pujante burguesía catalana de la época a quienes sin duda tuvo acceso inicialmente a través de su tío y suegro Ramón Guastavino Buch (1815-1871), fundador junto a Pedro Bosch Labrús (1827-1894) de la saneada cadena de almacenes textiles El Águila.⁶⁸ Pedro Bosch Labrús era socio a la sazón de Joan Güell Ferrer (1800-1872), fundador a su vez de la empresa metalúrgica La Maquinista Terrestre y Marítima, que suministró las columnas de fundición al menos para la Fábrica Batlló (1868-1870) de Rafael Guastavino,⁶⁹ y padre del más conocido Eusebi Güell Bacigalupi (1846-1918) –por su mecenazgo de Gaudí–, para quien Rafael Guastavino Moreno diseñaría los planos de la fábrica de cementos Asland del Clot del Moro (1901-1903) en Castellar de N'Hug (Barcelona) desde Estados Unidos.⁷⁰ Es oportuno recordar además, que Eusebi Güell tenía ascendencia inmediata ligur por parte materna (Bacigalupi), al igual que Rafael Guastavino la tenía por parte paterna (Guastavino). El encargo de la Fábrica textil Batlló le llegó probablemente a través del contacto de su tío Ramón con la familia Batlló que había hecho fortuna gracias a los viajes de prospección de Juan Batlló Barrera (1812-1892) en Sudamérica.⁷¹ Entre los clientes de Guastavino se pueden contar también Víctor Blajot (Casa Blajot), perteneciente a una saga de comerciantes catalanes con negocios

en Puerto Rico; Lorenzo Oliver Soler (1822-1885) (Palacete Oliver), comerciante originario de Mahón que había emigrado a Monterrey, México, donde se había hecho rico;⁷² o Juan Federico Muntadas Jornet (1826-1912), escritor y terrateniente, hijo del empresario Pau Muntadas Campeny (1797-1870), fundador de la sociedad España Industrial, propietarios ambos del Monasterio de Piedra (Zaragoza),⁷³ cuya gruta de la Cascada de Caballo se convertiría en una inspiración para las bóvedas *cohesivas* de Rafael Guastavino.⁷⁴ Para esta familia estudió la posibilidad de convertir el famoso monasterio en una hospedería, y diseñó además la fábrica de aprestos Muntadas, Aparicio & Cía (1875) en Barcelona.⁷⁵

Muchos de estos empresarios catalanes estuvieron vinculados en política: Joan Güell fue diputado en las Cortes Españolas (1857-1862) por los moderados de la Unión Liberal, regidor en el Ayuntamiento de Barcelona y senador por designación real (1862-1868); su hijo Eusebi Güell perteneció a la Lliga Regionalista y fue concejal del Ayuntamiento de Barcelona (1875-1878), diputado provincial (1878) y senador del Reino; Pedro Bosch Labrús fue diputado a Cortes (1876-1886, 1891-1893); Juan Federico Muntadas fue diputado a Cortes (1858-1864), etc. Generalmente, la ideología de todos ellos era moderadamente conservadora y, sobre todo, proteccionista y defensora de los intereses industriales catalanes.

Además, cabe destacar que algunos de estos empresarios catalanes (Güell padre, Batlló, Blajot, Oliver) eran indianos que habían amasado una considerable fortuna en ultramar. Incluso, los hermanos del arquitecto, Antonio Guastavino Moreno,⁷⁶ al

⁶⁷ *Woburn Daily Times*, 2-VI-1915.

⁶⁸ OLIVA i RICÓS, Benet, 2009.

⁶⁹ Carta de pago firmada en 1870 por la empresa y los Hermanos Batlló (AHPB, 1312/57: Ferran Ferran Sobregues, época de las sociedades "La Maquinista" e "Ignacio y Casimiro Girona", núm. 161, f. 576-581, 11/05/1870), citada por LUENGO PÉREZ, Noelia; VEGAS, Fernando; MILETO, Camila, 2016, pp. 393-402.

⁷⁰ TARRAGÓ, Salvador, 2002, pp. 12-15; OCHSENDORF, John Allen, 2014, p. 240.

⁷¹ En: <http://www.jeronimosunol.net/esp/inicio/batllo.htm> (Fecha de consulta: 26-03-2017).

⁷² ALVIRA BANZO, Julio. "Contenson y Oliver, dos pioneros en la mecanización agraria oscense". *Diario del Alto Aragón*, 10-VIII-2009, pp. 34-35.

⁷³ MUNTADAS, Juan Federico. *El Monasterio de Piedra*. Zaragoza: Torres & Associats S.L. [1871], 2002.

⁷⁴ GUASTAVINO IV, Rafael, 2006, pp. 14-15.

⁷⁵ ROSELL, Jaume, 1995, reeditado en: HUERTA, Santiago (ed.), 2001, p. 202.

⁷⁶ Ya se ha dicho que Antonio estuvo en Cuba de forma intermitente desde 1868 e ininterrumpidamente entre 1871 y 1875 como organista y maestro de capilla de la catedral de Santiago de Cuba. Desde este momento se le pierde la pista hasta 1878 que embarca en el puerto mexicano de Tampico dirección a Nueva Orleans donde llega el 6 de marzo. En: <https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:QKNP-LVT6>. N° de Microfilm 000200201 (Fecha de consulta: 16-IV-2016). Más tarde, hacia 1881 residía en Londres casado y con una hija, donde daba clases de música. <https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:Q277-MGNW>. N° de Microfilm 101774371 (Fecha de consulta: 16-IV-2016). Ya en 1891 vistió el hábito de la orden franciscana en el convento de Santo Espíritu del Monte (Valencia). Falleció finalmente en el convento franciscano de Segorbe (Castellón) el 8-II-1919.

menos entre 1869 y 1875, y José Guastavino Moreno,⁷⁷ entre 1871 y 1898, residieron también un tiempo en la isla de Cuba. Las relaciones con la isla de Cuba en aquel momento eran bien fluidas. Curiosamente, el héroe de la independencia cubana José Martí (1853-1895), hijo de Mariano Martí (1815-1887), natural del barrio de Campanar⁷⁸ de Valencia y de Leonor Pérez Cabrera (1828-1907), natural de la isla de Tenerife, se trasladó en tierna infancia con su familia a Valencia en 1857 donde permaneció hasta 1859.⁷⁹ La familia Martí y la familia Guastavino fueron vecinos cuando estos residían en la calle Verónica número 7. En este momento José Martí contaba seis años de edad, así que con toda probabilidad pudo asistir durante su estancia en Valencia, a la misma escuela de enseñanza primaria donde iban los hermanos pequeños de Rafael en edad escolar, Carlos y Juana, ubicada en la cercana calle Ancha de la Platería (actual calle Numancia). El niño José Martí regresó en 1859 a Cuba y diez años después iniciaría su periplo a favor de la independencia de Cuba que le llevaría a residir en múltiples ciudades de países diversos, entre ellas, la ciudad de Nueva York.

Es fácil que este tráfico consuetudinario con ultramar y el ejemplo de los empresarios catalanes hayan servido de acicate para que en 1881 Rafael Guastavino hiciera las Américas. La isla de Cuba no parecía antaño un destino adecuado, dado que los tiempos estaban bastante revueltos con la

Guerra de los Diez Años (1868-1878) y la Guerra Chiquita (1879-1880), primera y segunda guerras de la independencia cubana respectivamente, que iniciaron a su antiguo vecino José Martí como dirigente del pueblo cubano. En cambio, Estados Unidos había demostrado un enorme potencial de crecimiento en la Exposición del Centenario de Philadelphia de 1876, donde además Rafael Guastavino participó con sus proyectos ganando una medalla.⁸⁰

Uno de estos clientes y empresarios catalanes de Rafael Guastavino, Lorenzo Oliver Soler, se convirtió además en buen amigo y compañero de inversiones para el arquitecto. En paralelo a la construcción del desaparecido Palacete Oliver (1869) en el Paseo de Gracia de Barcelona, Lorenzo Oliver adquirió en Almudévar (Huesca) 667 hectáreas entre 1868 y 1870 que destinó a partes iguales al cultivo de la vid y de cereales en la que vendría a denominarse Colonia de San Juan.⁸¹ Poco después, aprovechando la herencia recibida tras el fallecimiento en 1871 de su tío-suegro Ramón, Rafael Guastavino adquirió un terreno adyacente a las de su amigo Oliver⁸² –que sumado a otros que fue adquiriendo a lo largo de varios años hasta 1879–,⁸³ darían como resultado la fundación de la Colonia de San Ginés en 1880 para la explotación vitivinícola, cuya dimensión total era del 297 fanegas, equivalentes a 21 hectáreas con 27 áreas.⁸⁴ El polígrafo Joaquín Costa (1846-1911), que había trabajado en su juventud como albañil en la finca

⁷⁷ José nació el 24-IV-1845 y fue bautizado en Santa Catalina (AHMV, Registro de nacimientos, Película 1174, nº 1164). En 1871 emigró a Cuba, cuando militaba en las filas del partido progresista-democrático de Barcelona. Véase: (*La Iberia*, Madrid, 29-XI-1871). Fue nombrado por R.O. de 1873 capellán castrense de Instrucción del Primer Regimiento de Infantería. No se tiene constancia que disfrutara de permisos durante sus casi 30 años de servicio en Cuba, que le permitiese volver a la Península. Sí los disfrutó ya de vuelta en nuestro país después de 1898. Recibió la baja de su cargo de Teniente Vicario de 2º del Clero Castrense por jubilación reglamentaria el 24-IV-1907. Vivió en Burjassot y Valencia hasta su fallecimiento el 20-I-1920. Datos obtenidos de su hoja de servicios conservada en: AGMS, 1ª, 4065G, Exp. 02.

⁷⁸ AGMS, Sección Primera, 935M, Exp. 7.

⁷⁹ AHMV, Padrón General, Año 1859, Legajo 102, Distrito Mercado, Barrio 3. José Martí y su familia vivían en la manzana de atrás, concretamente en la calle Tapinería número 26 (AHMV, Padrón General, Año 1858, Legajo 98, Distrito Mercado, Barrio 5º).

⁸⁰ Véase: VEGAS, Fernando, 2001, p. 257.

⁸¹ ALVIRA, Julio. "Joaquín Costa y el Monte de San Juan (1864-1895)". *Diario del Alto Aragón*, 10-08-2011, p. 34.

⁸² AHPHU, Protocolos, 10.496, not. Mariano Armisen, núm. 26, ff. 85r-92v, 17-I-1872.

⁸³ Además de la escritura ya citada, se han encontrado otras cinco escrituras otorgadas en Huesca y Almudévar, en las que se recogen las porciones de terreno que adquirió Rafael Guastavino a sus respectivos propietarios, para configurar la Colonia de San Ginés. En orden cronológico son: AHPHU, Protocolos, 10.610, not. Marcelino Ornat Pérez (Almudévar), núm. 51, ff. 143r-149v, 2-IV-1872; AHPHU, Protocolos, 10.499, not. Mariano Armisen (Huesca), núm. 150, ff. 564r-565v, 4-IV-1873; AHPHU, Protocolos, 10.503, not. Mariano Armisen (Huesca), núm. 499, ff. 2022r-2024v, 27-XII-1874; AHPHU, Protocolos, 10.613, not. Marcelino Ornat Pérez (Almudévar), núm. 1, ff. 1r-6r, 2-I-1875; AHPHU, Protocolos, 10.517, not. Mariano Armisen (Huesca), núm. 26, ff. 765r-768v, 1-VII-1879.

⁸⁴ AHPB, 1348/40, not. Antoni Doménech i Oliveras, manual 1880-IV, núm. 535, ff. 2271r-2282r 6-X-1880. Referencia facilitada por Benet Oliva i Ricós.

agrícola de San Juan, llegó a ser buen amigo de Lorenzo Oliver y, probablemente también, de Rafael Guastavino.⁸⁵

Las razones de esta inversión agrícola pueden ser varias. La inestabilidad política y económica del Sexenio Democrático (1868-1874) tras la revolución de septiembre de 1868, especialmente en ciudades como Barcelona y Valencia, seguramente inclinó a invertir en el campo, lejos de las algaradas y las revueltas urbanas que dificultaban las inversiones inmobiliarias. Al mismo tiempo, la epidemia de la filoxera (*Dactylospheara vitifoliae*) había hecho su primera aparición en Francia en 1863, reduciendo drásticamente la producción en este país, y el negocio de producción de vino se antojaba de gran prosperidad en el nuestro. La consideración de un terreno agropecuario como colonia agrícola poseía ventajas especiales.⁸⁶ Este reconocimiento de los beneficios de la ley sobre población rural por las propiedades de Lorenzo Oliver Soler y Rafael Guastavino tuvo lugar en 1878 de manera simultánea.⁸⁷

La colonia de San Ginés pertenecía al término municipal de Huesca y estaba situada a unos nueve kilómetros al sur de la capital oscense. Actualmente estos terrenos quedan al sureste de la Autovía Mudéjar que une Huesca con Zaragoza, muy próximos al Castillo de San Luis,⁸⁸ una finca actualmente destinada a grandes eventos y celebraciones.⁸⁹ Originalmente, la Colonia de San Ginés poseía tres grupos de edificios y construcciones auxiliares de mampostería que el arquitecto Rafael Guastavino Moreno erigió y/o acondicionó, por desgracia, hoy en ruinas: el primero, una casa de labranza de dos alturas con sus cuadras y su pajar; el segundo, un edificio también de dos alturas, destinado a bodega y almacenes; y el tercero, un molino harinero de tres alturas con habitaciones para el molinero, cuadras, con un arroyo caudaloso a sus pies.⁹⁰ La forma y los lindes originales quedan definidos en el plano adjunto⁹¹ a la escritura⁹² (Fig. 3).

Tras analizar la descripción gráfica y literaria del documento notarial por un lado, y por otro la car-

⁸⁵ La finca agrícola fue adquirida a los hermanos Seller, que habían empleado a Hilarión Rubio, maestro de obras municipal de Huesca, y nada menos que a un joven Joaquín Costa de albañil entre 1863 y 1867 para la construcción, reparación e incluso el diseño de una bodega con una memoria sobre viticultura y vinificación. Véase ALVIRA, Banzo. "Joaquín Costa y el Monte de San Juan (1864-1895)", *Diario del Alto Aragón*, 10 de agosto de 2011, p. 34.

⁸⁶ ALVIRA BANZO, Julio. "Contenson y Oliver, dos pioneros en la mecanización agraria oscense". *Diario del Alto Aragón*, 10-08-2009, pp. 34-35.

⁸⁷ *El Diario de Huesca*, 7-VI-1878. Hay constancia documental de su solicitud al Ayuntamiento de Huesca para la aplicación de los beneficios del Artículo 26 de la Ley 3 de junio de 1868, en el expediente: AHMHU, Adm. 5.954 LALA. Con anterioridad, la prensa local se hacía eco de la intención de Rafael Guastavino con otra noticia publicada en: *El Diario de Huesca*, 15-X-1876.

⁸⁸ El Castillo de San Luis fue propiedad en aquellos años del diplomático y militar francés el barón Guy de Contenson (1844-1921), que junto a su mal avenida vecino Lorenzo Oliver Soler, fueron los dos pioneros de la introducción de la maquinaria a la explotación agrícola. Rafael Guastavino, que formaba parte de ese proyecto de innovaciones agrícolas, emigró a Estados Unidos antes de que se pusieran completamente en marcha. Véase ALVIRA BANZO, Julio. "Contenson y Oliver, dos pioneros en la mecanización agraria oscense". *Diario del Alto Aragón*, 10-08-2009, pp. 34-35.

⁸⁹ Para llegar se debe tomar la salida 352 en sentido creciente de la Autovía Mudéjar A-23 E-07.

⁹⁰ AHPB, 1348/40, not. Antoni Doménech i Oliveras, manual 1880-IV, núm. 535, ff. 2271r-2282r 6-X-1880. Referencia facilitada por Benet Oliva i Ricós.

⁹¹ Dicho plano (Fig. 2) es copia del original, ambos realizados por D. Rafael Luna y Rey y D. Tiberio Sabater y Carné, agrimensores y maestros de obras por la Academia de Bellas Artes de Luis de Zaragoza. Se realizó con el objeto de hacer constar con la exactitud debida la situación, figura, medida, obras de fábrica, linderos y demás que constituyen la finca. Los mismos técnicos que firmaron el plano, tasaron la propiedad del arquitecto Rafael Guastavino en ciento ocho mil setecientos setenta y cinco pesetas. La lectura exclusiva de este plano no ha permitido precisar la ubicación actual de lo que un día fue la Colonia de San Ginés. Para ello ha sido necesario apoyarse en cartografía histórica del término municipal de Huesca. Se trata de: Plano General del Término Municipal de Huesca a escala 1:20.000 y hoja de detalle número 11 del anterior a escala 1:5.000, ambos realizados por el ingeniero topógrafo Dionisio Casañal en 1891 y disponibles en: <http://www.huesca.es/areas/archivo-municipal/plano-1891/descarga-de-planos/>; Minuta Cartográfica con referencia PLANI220278_1926_HUESCA, destinada a la formación de los mapas a escalas 1:25.000 y 1:50.000. Se encuentra disponible en: <http://centrodedescargas.cnig.es/CentroDescargas/buscar.do?filtro.checkCoord=N&filtro.codFamilia=MIPAC&filtro.codCA=&filtro.codProv=&filtro.nombreBis=Municipio&filtro.codIne=3402222125&filtro.numeroHoja=> (Fecha de consulta (14-II-2017)); y el Mapa Nacional Topográfico Parcelario realizado a escala 1:5.000, Polígono 21, del Instituto Geográfico Catastral ejecutado en 1963, conservado en el Dpto. de Urbanismo del Ayuntamiento de Huesca.

⁹² Continúa el documento diciendo que lindaba "al norte con cuarto Barranco o sea monte Barranco, al Sud con cuarto o sea monte Barreras; al Este con tierras del Sr. Claver al Oeste con tierras Dña. María Pérez. Que la atraviesa y alimenta su regadío la acequia principal denominada de Pebrero". Por último, la dimensión total de la Colonia era de "una superficie de doscientas noventa y siete fanegas, equivalentes veintiuna hectáreas veintisiete áreas y hallase destinada dicha finca al cultivo de cereales, viña y huerto, correspondiente a tres hectáreas cuarenta áreas a viñedo; una hectárea y cuarenta y cinco hectáreas a

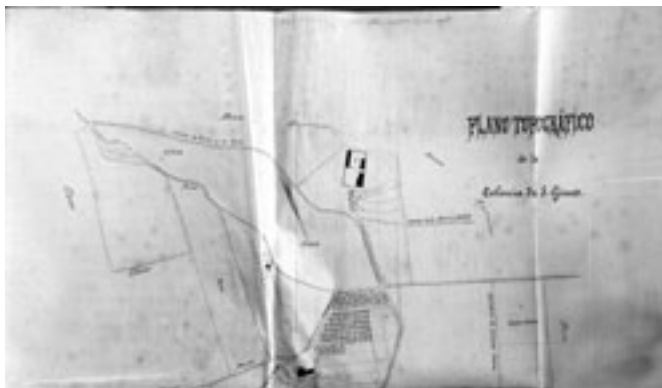


Fig. 3. Detalle del plano de la Colonia de San Ginés. Rafael Luna y Rey y Tiberio Sabater y Carné, 1880. AHPB. Foto: Víctor M. Cantero.

tografía histórica citada, surgen dudas acerca de las construcciones originales existentes y su verdadera ubicación. Se acentúan las dudas después de la exploración *in situ* de las ruinas. Hoy en día solo existen vestigios de un grupo de edificaciones, no de tres como describen las escrituras y así corrobora la cartografía histórica. Lo que queda en pie, a su vez está formado por tres volúmenes principales bien definidos, alineados según la dirección este-oeste, que son: primero, una edificación de planta rectangular con una puerta en el centro de uno de sus lados mayores orientado al norte y dos ventanas a cada lado, que bien pudiera ser la vivienda, en la que se adivina una cubierta a dos

aguas cuya línea de cumbrera seguiría la dirección norte-sur; a continuación, un segundo bloque cuya línea de fachada se encuentra retranqueada con respecto a la del bloque anterior, muy compartimentado en su interior, que podría ser la bodega; y en tercer lugar otro volumen, el mejor conservado de los tres, de planta rectangular con cubierta a un agua orientada al norte, con una puerta en su fachada norte, y que en el exterior del lado oeste descansa una piedra troncocónica tradicionalmente utilizada para la molienda de grano para fabricación de harina, despejando las dudas sobre el uso al que estaba destinado este tercer volumen.

Siendo así, ¿a qué correspondían los otros dos grupos de edificaciones hoy totalmente desaparecidos? No es posible dar una respuesta satisfactoria por el momento. Pero a tenor de una noticia de prensa de la época, lo que no deja lugar a dudas, es que José Guastavino, el primogénito de Rafael, pasaba largas temporadas residiendo en la colonia.⁹³ También habitó en ella el segundo de sus hijos, Ramón, como se desprende de una solicitud presentada por él mismo al Ayuntamiento de Huesca⁹⁴ en 3 de noviembre de 1877⁹⁵ para la reparación del camino de Cuarte a Vicién que discurría cercano a la finca agrícola.

El objetivo de la fundación de la Colonia de San Ginés por parte de Rafael Guastavino era la producción de vino y su comercialización. Efectivamente, llegó a establecer junto a su cuñado Ramón Alfaro Molina, un establecimiento de vinos⁹⁶

secano y diez y seis hectáreas cuarenta y una áreas de regadío alimentado por la acequia que atraviesa la finca llamada acequia de Pebrero = El regadío se halla dividido en huerta, cereales y arbolado, compuesta este de campos de perales, moreras y otros". AHPB, 1348/40, not. Antoni Doménech i Oliveras, manual 1880-IV, núm. 535, ff. 2271r-2282r 6-X-1880. Referencia facilitada por Benet Oliva i Ricós.

⁹³ *Gaceta de Madrid*, 29-III-1880.

⁹⁴ En ella se solicita que se acometan las obras de reparación pertinentes en el camino de Cuarte a Vicién, que discurría a escasos metros de las edificaciones, y que había quedado intransitable para carros y vehículos de agricultura empleados en la conducción de semillas y estiércoles, debido a la fuerza de las lluvias torrenciales que habían tenido lugar entonces recientemente. AHMHU, Adm. 5.965, LALA.

⁹⁵ Resulta cuanto menos singular cómo sus tres hijos mayores, José (1859-1905), Ramón (1861-¿?) y Manuel (1863-¿?), que emigraron a Argentina con su madre, optaron por dedicarse allí a las tres profesiones de su padre, a saber respectivamente, arquitecto, empresario vitivinícola en Mendoza y constructor. El cuarto hijo, Rafael (1872-1950) que emigró con él a Estados Unidos, fue arquitecto y constructor como es sobradamente conocido.

⁹⁶ BENET i RICÓS, Benet, 2009. Ramón Alfaro Molina (1846-1908 ca.) nació en Sesa (Huesca). Todo apunta a que Rafael Guastavino conoció a Ramón Alfaro a principios de la década de los setenta durante sus frecuentes estancias en Huesca y con posterioridad le animó a trasladarse a Barcelona, donde por circunstancias de la vida acabó casándose con su hermana Juana Guastavino Moreno. Ramón era ebanista de profesión y se casó con Juana el 17 de diciembre de 1879 en la parroquia de la Purísima (ACB, Matrimonios, 1879, Registros, Vol. 346, p. 1202, núm. 2402). De su matrimonio nacieron seis hijos, Antonia (1880), Ramón (1882), Julia (1885), José Ramón (1888), Pascual (1892) y Luis (1893), todos ellos en Barcelona. Se desconocen los avatares que sufrió el matrimonio pero lo cierto es que en 1908 Juana acabó emigrando con sus hijos Antonia y Pascual a Nueva York, donde les estaban esperando su otro hijo José Ramón que viajó en 1905, y Rafael Guastavino padre e hijo. Llegaron apenas a tiempo de ver con vida a Rafael Guastavino, pues tan solo ocho días después fallecería. Ramón debió quedarse en Barcelona, pues en la hoja de embarque de Juana y sus hijos se anotó como familiar de referencia en Barcelona a un tal Alfaro residente en la calle Muntaner nº 19.

y licores en Madrid situado en la calle de Atocha número 88 en el año 1881.⁹⁷ La empresa vitivinícola de Rafael Guastavino no sólo llegó a comercializar el denominado vino Guastavino⁹⁸ del Alto Aragón, sino que hasta recibió reconocimiento internacional.⁹⁹ El anuario del comercio de Carlos Bailly-Bailliere ya referido informa en su edición del año 1880 de un establecimiento de vinos situado en la calle Correos nº 4 de Madrid, propiedad de un individuo llamado Ramón Molina. No ha sido posible determinar si esta persona es efectivamente Ramón Alfaro Molina, ni tampoco localizar la licencia de apertura de dicho comercio.¹⁰⁰

Apenas llegado a Nueva York, Rafael Guastavino se topó con enormes dificultades para encontrar productos a los que estaba acostumbrado en España, como el aceite de oliva, el tabaco de fumar o el vino.¹⁰¹ Quizás esta sea la explicación de que, una vez su amante Paulina Roig abandonara definitivamente los Estados Unidos por incapacidad de adaptarse,¹⁰² Rafael Guastavino buscara consuelo en la mexicana Francesca Ramírez, más cercana a su cultura de origen que las mujeres anglosajonas, mexicana con la que terminaría casándose en segundas nupcias,¹⁰³ tras el fallecimiento de su primera mujer en Argentina,¹⁰⁴ y viviendo los últimos años en su rancho Rhododendron de Black Mountain (Carolina del Norte). Se debe destacar que su rancho incluía la casa de madera,

apodada localmente como "*The Spanish Castle*", de la cual quedan hoy solo los cimientos; unos hornos cerámicos experimentales que existen todavía con su chimenea; un estanque de piscicultura –imitación probablemente de la primera piscifactoría de España que había creado en 1867 en el Monasterio de Piedra Juan Federico Muntadas Jornet,¹⁰⁵ una barbacoa construida de obra no tanto para asar carne al estilo local sino para hacer paellas, en lo que era sin duda una reivindicación de sus orígenes;¹⁰⁶ y un amplio terreno para el cultivo de la vid, un lagar de vino y unas bodegas, todavía existentes, donde producir vino para consumo personal y agasajo de sus visitantes.¹⁰⁷

Cuarto acto: La arquitectura

Este artículo no pretende ser la sede para hacer un tratado de arquitectura de Guastavino, pero sí sugerir nuevas claves para comprender su aportación personal a la técnica tradicional de la bóveda tabicada que le permitió proyectarla a la construcción de la ciudad contemporánea. Como se ha apuntado, el ejemplo de su tatarabuelo Juan José Nadal (1690-1763) había pesado en su elección por la arquitectura en detrimento de la música. Juan José Nadal, perteneciente a una familia de judíos conversos que se venía dedicando a la construcción al menos desde el siglo XVI, tuvo como mínimo dos hijos varones de su primer matrimo-

⁹⁷ *Anuario del Comercio de la Industria de la Magistratura y de la Administración o Directorio de las 400.000 señas de Madrid, de las provincias, de Ultramar, de los Estados Hispano-Americanos y de Portugal*. Madrid: Carlos Bailly-Bailliere, 1881, p. 128. Teniendo en cuenta que llegó a los Estados Unidos en abril de este año y que no existe licencia de apertura de comercio en el Archivo de la Villa de Madrid, se estima que su salida urgente paralizó las gestiones para formalizar dicho establecimiento.

⁹⁸ La cacofonía seguramente redundó en un nombre comercial pegadizo. Sin embargo, la ironía del apellido Guastavino (literalmente "estropeavino" en italiano original), ya señalada en GUASTAVINO IV, R., 2006, p. 40 convertía la denominación en una verdadera paradoja, al menos, a oídos de un italiano.

⁹⁹ *La Ilustración española y americana*, N° XXXII, 30-VIII-1881, p. 127. Refleja la mención de los premios obtenidos por los industriales que han remesado sus productos por vapores españoles a la Exposición de Matanzas (Cuba) que fue clausurada el 3 de julio de 1878. Le fue concedida la medalla de bronce.

¹⁰⁰ A tenor de los datos ofrecidos por el padrón histórico del Archivo de la Villa de Madrid, existe un local destinado a tienda, pero que se encuentra "desalquilado" tanto en el año 1880 como en el inmediatamente anterior y posterior.

¹⁰¹ GUASTAVINO IV, R., 2006, p. 12.

¹⁰² Antes de volver definitivamente a la Península, hemos encontrado al menos un nuevo embarque desde el puerto de Barcelona de Paulina y sus dos hijas Francisca y Engracia hacia Nueva York, con llegada a Ellis Island el 3 de marzo de 1882.

¹⁰³ GUASTAVINO IV, 2006, p. 36. Para ver el documento de índice de matrimonios en el que consta el de Rafael y Francesca véase: www.familysearch.com/record-image_3QS7-89MB-YW1L (Fecha de consulta: 16-IV-2016).

¹⁰⁴ A decir verdad, todo parece indicar que Rafael Guastavino montó una farsa en torno a la muerte de su primera mujer Pilar Guastavino para justificar la legitimidad de su matrimonio con Francesca celebrado en Boston el 12-IX-1894. Así lo confirma un censo de población de Buenos Aires en 1895, donde Pilar no solo aparece con vida domiciliada en la población rural de La Dormida en la provincia argentina de Mendoza, sino que su estado civil es casada. Lo que no se ha podido confirmar es si rehízo su vida en Argentina y se volvió a casar o mantuvo su estado civil en memoria de Rafael.

¹⁰⁵ MUNTADAS, J.F. [1871], 2002.

¹⁰⁶ GUASTAVINO IV, R., 2006, p. 49; OCHSENDORF, John Allen, 2014, p. 114.

¹⁰⁷ GUASTAVINO IV, R., 2006, p. 49; OCHSENDORF, John Allen, 2014, p. 114.



Fig. 4. Espacio bajo la cubierta de la iglesia parroquial de San Jaime de Vila-Real (Castellón), que revela la maestría de Juan José Nadal en el manejo de la bóveda tabicada. Foto: Vegas & Mileto.

nio (uno de ellos llamado Jaime), que adoptaron la profesión de constructor y le ayudaron en sus obras.¹⁰⁸ Al enviudar, se casó en segundas nupcias con Leonor Puigvert (¿?-1772), con la que tuvo una única hija, Pasquala Nadal Puigvert, que alumbró a su vez a la abuela del arquitecto Rafael Guastavino Moreno, llamada Josefa Ebrí Nadal (1786-1854).

La fama de Juan José Nadal y su participación en la construcción de nada menos que 22 templos, alguno de ellos con envergadura de catedral, como la parroquia de San Jaime de Villarreal (Castellón) (Fig. 4), debe haber sido conocida por los descendientes de la familia.

Es incluso posible que se tuviera contacto todavía con la rama de los hijos varones de Juan José Nadal, que había continuado con la profesión. De hecho, siguen siendo confusas las alusiones de Peter B. Wight¹⁰⁹ y de Rafael Guastavino IV¹¹⁰ a la existencia de un contemporáneo llamado José Nadal, que podría ser perfectamente compatible con

la existencia ya demostrada fehacientemente de su tatarabuelo Juan José Nadal.¹¹¹ De hecho, a falta de mayores datos, resulta muy sospechoso que la casa de la calle Puñalería donde residió alquilada la familia Guastavino-Moreno entre 1840 y 1844¹¹² y donde nació Rafael Guastavino Moreno en 1842 fuera propiedad de un escribano, tasador y regidor de Valencia llamado José Nadal (1799-1843).¹¹³ Este José Nadal, de cuya existencia –sin saber entonces que había sido el arrendador de la vivienda de los Guastavino– y entrada el 11 de noviembre de 1842 en la Real Sociedad Económica de Amigos del País¹¹⁴ ya se dio cuenta en un anterior artículo,¹¹⁵ falleció en Valencia el 29 de enero de 1843 en su casa de la calle de Gracia número veinte, cuando Rafael Guastavino Moreno tenía menos de un año de edad. En un futuro sería interesante poder demostrar una eventual relación de parentesco con esta otra familia Nadal, lo cual explicaría aún mejor si cabe la transmisión de la memoria del mítico tatarabuelo constructor, a través de alguno de sus hijos varones que sí conservaron el apellido.

Pero Rafael Guastavino no solo recoge el relevo de un ilustre antepasado avezado alarife del que hereda los arcanos de la bóveda tabicada probablemente trámite algún pariente coetáneo, sino que aporta además de su propia cosecha introduciendo en la técnica tradicional un conglomerante antaño de reciente invención, el mortero de cemento, que era más impermeable y fraguaba más rápido que el mortero de cal. En efecto, Rafael Guastavino emplea durante toda su vida profesional la pasta de yeso para construir el primer estrato de ladrillos y el mortero de cemento en detrimento del mortero de cal para los sucesivos estratos superiores.

En sus escritos, Rafael Guastavino demuestra un conocimiento notable sobre los morteros, en general, y los morteros de cemento, en particular.¹¹⁶

¹⁰⁸ MILETO, Camilla; VEGAS, Fernando, 2012, p. 142.

¹⁰⁹ WIGHT, Peter B. "The Works of Rafael Guastavino. Part I-As Architect", *The Brickbuilder*, April, 1901, p. 79.

¹¹⁰ GUASTAVINO IV, R., 2006, p. 1.

¹¹¹ MILETO, Camilla; VEGAS, Fernando, 2012, pp. 138-141.

¹¹² AHMV, Padrón General, Año 1840, Legajo 20, Cuartel del Mercado, Barrio 3.

¹¹³ AHMV, Registro de defunciones, Microfilm nº 1525. Había nacido en Onteniente, era hijo de Francisco Nadal y de Anastasia Lizandro naturales de Onteniente y Xàtiva respectivamente.

¹¹⁴ RSEAPV, Libro de Juntas de 1839 a 1843. La verdadera fecha de su aceptación como socio de la sociedad fue en la Junta General del 11 de noviembre y no en la del día 18.

¹¹⁵ VEGAS, Fernando, 2001, p. 257.

¹¹⁶ GUASTAVINO MORENO, Rafael. *Prolegómenos á las Funciones de la Mampostería en las Modernas Construcciones Arquitectónicas*, texto en castellano sin fecha (prólogo firmado en New York, Noviembre 1895), B.N.E. Sede Recoletos 1/9289, Código de barras 1103203488; Sede Alcalá DGMICRO/30749, Código de barras 3974888-2001.

Argumenta preferir el mortero de cemento Portland al mortero de cemento natural, también denominado cemento romano, cemento rápido o incluso cemento-yeso. El cemento natural, descubierto en 1796 por James Parker a partir de la cocción a unos 1.000°C de margas o calizas arcillosas, fue muy apreciado durante el siglo XIX por su carácter hidráulico, rapidez de fraguado, resistencia, estética y durabilidad de las obras. Joseph Asdin (1778-1855) patentó en 1824 una versión artificial de este cemento mezclando componentes diversos y sometiéndolos a una cocción de 1.400°C para obtener un silicato tricálcico que denominó cemento Portland, por su similitud con la famosa piedra Portland de Inglaterra. En cualquier caso, el cemento Portland propiamente dicho no se fabricó de manera consistente hasta la década de 1850.¹¹⁷ Rafael Guastavino no apreciaba el cemento romano de antaño por su falta de homogeneidad que dependía de la calidad de la veta natural de piedra extraída y prefería el cemento Portland que ofrecía mayores garantías y uniformidad.¹¹⁸

En sus primeras obras empleó cemento natural semi-rápido de Gerona,¹¹⁹ no solo para doblar las bóvedas tabicadas, sino también eventualmente para fabricar en moldes las decoraciones de sus edificios, como en la Casa Víctor Blajot (1871-1872),¹²⁰ antaño un uso completamente pionero en nuestro país. Sin embargo, apenas tuvo ocasión, en la erección de su propia casa en 1872, donde ejerció tanto de arquitecto como de constructor, importó cemento Portland desde Inglaterra.¹²¹ Si se considera que el cemento Portland fue importado a Estados Unidos desde Inglaterra solo en 1868 por primera vez, se entiende la trascendencia y carácter pionero de esta operación, además del grado de información que poseía Ra-



Fig. 5. Estado actual de la antigua fábrica de Rafael Montestruc en Tardienta (Huesca). Foto: Víctor M. Cantero.

fael Guastavino. En cualquier caso, no solo la importación de cemento desde Inglaterra era sin duda cara por los portes, sino que fue objeto de aranceles especiales para proteger la producción nacional de cemento romano.¹²² Ante estas dificultades, Rafael Guastavino tuvo que encontrar, educar y modelar a su antojo un productor que le suministrara un cemento de su confianza.

En inmediata cercanía de la Colonia de San Ginés (Huesca), donde Rafael Guastavino invirtió desde 1872 en adelante, se encuentra Tardienta, un municipio caracterizado por su suelo gipsífero y su explotación del yeso para la arquitectura tradicional, donde el industrial republicano Rafael Montestruc Mored (1826-1891), poseía una fábrica de yeso¹²³ (Fig. 5) y cemento romano,¹²⁴ al menos desde 1867. Fue uno de los primeros productores de cemento natural en España.¹²⁵ La fábrica se alza todavía a los pies de la estación de ferrocarril de Tardienta, seguramente, para facilitar el transporte de los productos realizados.

¹¹⁷ SKEMPTON, A.W. 1962, pp. 117-52.

¹¹⁸ GUASTAVINO MORENO, Rafael, 1895, pp. 11-12.

¹¹⁹ La noticia es de WIGHT, Peter B. "The Works of Rafael Guastavino. Part I-As Architect", *The Brickbuilder*, April, 1901, p. 79. No se ha podido localizar la productora de cemento natural en Gerona en la década de 1860. Dadas las inexactitudes ocasionales del texto de Wight, por ejemplo, respecto a la figura de José Nadal -MILETO, Camilla; VEGAS, Fernando, 2012-, es también posible que la noticia se refiera al cemento de las Minas de la Granja de Escarpe del Bajo Segre (Lleida) del empresario Ignacio Girona y Agrafel (1824-1889), aunque su explotación oficial no comenzó de manera sistemática hasta 1876.

¹²⁰ WIGHT, Peter B. "The Works of Rafael Guastavino. Part I-As Architect". *The Brickbuilder*, April, 1901, p. 81.

¹²¹ WIGHT, Peter B. "The Works of Rafael Guastavino. Part I-As Architect". *The Brickbuilder*, April, 1901, p. 79.

¹²² *Diario de Huesca*, 16 de marzo de 1878. La solicitud de imposición de aranceles especiales vino de parte de La Unión Minera, de Barcelona, en la que participaba también la familia Girona nombrada en la nota 103.

¹²³ *El Pirineo Aragonés*, n. 1.524, 25-05-1912; *El Pirineo Aragonés*, n. 1.530, 27-07-1912; Publicidad, *La Unión*, n. 367, 08-01-1914. También registrada en el *Anuario Almanaque del Comercio... Bailly-Bailliere*, de los años 1879 y ss.

¹²⁴ "Exposición Universal de 1867. Extracto del catálogo de España correspondiente a Obras Públicas". *Revista de Obras Públicas*, Tomo I, 16-05-1867, p. 195.

¹²⁵ Editorial: "Ferrocarril central de Aragón". *Gaceta de los Caminos de Hierro. Revista Ilustrada*, 10-07-1896, p. 203.

Rafael Montestruc Mored se licenció en Filosofía y Letras en la Universidad Sertoriana de Huesca y en Medicina por la de Barcelona.¹²⁶ Poseía marcado carácter republicano y se relacionaba con intelectuales y personalidades políticas de gran influencia. No dudó en apoyar toda clase de revoluciones habidas y por haber entre 1856 y 1868, cuando decidió fundar el periódico *La Revolución*. Precisamente este diario acogió a colaboradores como el mismo Emilio Castelar (1832-1899) o Estanislao Figueras (1819-1882).¹²⁷ Fue militante y vicepresidente de la Junta Revolucionaria de Huesca donde coincidió con Antonio Torres-Solanot y Casas¹²⁸ (1840-1902) en aquel momento su secretario. El primero de enero de 1869 fue nombrado alcalde primero de Huesca siendo su segundo Manuel Camo¹²⁹ (1841-1911), a su vez militante del Partido Republicano Posibilista cuya primera figura era Castelar. Su hijo Luis Montestruc Rubio (1868-1897) le tomó el relevo aunque por poco tiempo, pues murió joven. Por mediación de Calixto Ariño (¿1831?-1897), a los 15 años entró en el periódico *Diario de Avisos* y dirigió además en 1888 *La Ilustración aragonesa*. Pronto acabaría fundando sus propios diarios, tales como *La República* (1894) y *El Heraldo de Aragón* (1895). Otro hijo de Rafael Montestruc, Joaquín, compartía ideales y amistad con Manuel Bes-

cós (1866-1928) y con el intelectual Joaquín Costa (1846-1911), que era también amigo antiguo de su padre Rafael Montestruc.¹³⁰

Guastavino se puso en contacto con Rafael Montestruc y le regaló el libro *Recherches Expérimentales sur les Chaux de Construction, les Betons et les Mortiers ordinaires*¹³¹ de Louis Joseph Vicat (1786-1861), referente internacional para la producción de cemento en el siglo XIX, donde se brindan explicaciones sobre la química del cemento, la cocción y el tipo de hornos. Con la ayuda del libro de Vicat, Rafael Montestruc consiguió fabricar un cemento Portland de bastante calidad¹³² y dejar atrás la producción de cemento romano. La propaganda de la empresa es buena muestra de la evolución de la empresa, que pasa de anunciar la venta de yeso de Tardienta –casi una denominación de origen– y cemento romano en 1867,¹³³ a diversificar específicamente la oferta de sus productos y publicitar la venta de cemento, cal hidráulica, cal natural y yeso en los años subsiguientes,¹³⁴ tras haber asimilado las enseñanzas de Vicat. Rafael Guastavino empleó su cemento a partir de entonces para sus obras.¹³⁵ Consta además específicamente la utilización del cemento Montestruc (*sic*) para la construcción del Teatro La Masca en Vilassar de Dalt (Barcelona).¹³⁶

¹²⁶ LÓPEZ, J. Manuel, 1992, p. 243. Con tan solo 15 años ingresó en el Colegio de Medicina y Cirujía de Barcelona.

¹²⁷ D'ORIO, Bizén. "Historia de la prensa aragonesa". *Diario de Aragón*, 05-VI-2005, p. 75.

¹²⁸ Antonio Torres-Solanot fundó y dirigió en Zaragoza el periódico titulado *El Progreso Espiritista*. Dirigió también *El Movimiento*, diario democrático defensor de los ideales de Manuel Ruiz Zorrilla (1833-1895) y el periódico oscense *El Alto Aragón* en 1856. GIL NOGALES, Alberto, 1980.

¹²⁹ GARCÉS MANAU, Carlos, 2012, p. 190.

¹³⁰ En su estancia en Huesca como criado de su lejano pariente el maestro de obras Hilarión Rubio, Joaquín Costa ya había coincidido con Joaquín Montestruc porque residían curiosamente en el mismo edificio. Las relaciones entre Hilarión Rubio, acérrimo católico tradicionalista que acusaba a Joaquín Costa de racionalista y ateo, y Joaquín Montestruc, agnóstico y republicano militante, no debieron de ser muy fluidas. Existen numerosas citas y correspondencia que demuestran esta amistad entre los Montestruc y Joaquín Costa. Véase por ejemplo esta carta de Bescós a Costa, donde menciona a Joaquín como médico y fabricante de cemento en Tardienta en CHEYNE, G.J.G., 1979, p. 85.

¹³¹ WIGHT, Peter B. "The Works of Rafael Guastavino. Part I-As Architect". *The Brickbuilder*, April, 1901, p. 80.

¹³² Una vez más, la referencia de Wight es confusa, quizás debido a su desconocimiento de la química del cemento. La expresión literal de Wight es: "During his dealings with Dr. Montestruc he gave the doctor Vicat's book on cement manufacture, with the help of which he succeeded in making a free silicate, or Portland cement of fair quality" (WIGHT, Peter B. "The Works of Rafael Guastavino. Part I-As Architect". *The Brickbuilder*, April, 1901, p. 80). La expresión "free silicate" no tendría mucho que ver con el cemento Portland, a no ser que quisiera indicar que todo el sílice habría reaccionado con el calcio para formar los silicatos de calcio característicos del cemento Portland, esto es, habría fabricado un cemento sin sílice libre vitrificada por haber reaccionado ésta toda con el calcio. La sílice libre vitrificada se habría comportado como árido, debilitando la mezcla. La clave estribaba probablemente en la proporción adecuada de arcilla (aprox. 25%) en la marga calcárea a cocer, y en la temperatura de cocción, que debía pasar de los 1.000 grados característicos del cemento romano a los 1.450 grados del cemento Portland.

¹³³ "Exposición Universal de 1867. Extracto del catálogo de España correspondiente a Obras Públicas". *Revista de Obras Públicas*, Tomo I, 16-05-1867, p. 195.

¹³⁴ Véanse el *Diario de Huesca*, 12 de agosto de 1879; *Diario de Huesca*, 27 de mayo de 1882; *Diario de Huesca*, 30 de mayo de 1882.

¹³⁵ WIGHT, Peter B. "The Works of Rafael Guastavino. Part I-As Architect", *The Brickbuilder*, April, 1901, p. 79.

¹³⁶ ROSELL, Jaume, 1995, reeditado en: HUERTA, Santiago (ed.), 2001, p. 203.

En búsqueda no solo de nuevos mercados para su arquitectura y su sistema constructivo de bóveda tabicada, sino también de un cemento Portland de calidad y garantías suficientes,¹³⁷ Rafael Guastavino emigró, como ya se ha dicho, a Estados Unidos en 1881. Sin embargo, se equivocaba respecto al cemento puesto que, aun existiendo una incipiente producción de cemento Portland, era una industria que todavía se encontraba en sus inicios. Por el contrario, en la ciudad de Nueva York y gran parte de la Costa Este, el cemento más común empleado durante todo el siglo XIX fue el cemento natural Rosendale, un cemento de fraguado rápido producido en Rosendale (Estado de Nueva York) a partir de una caliza arcillosa. El porcentaje natural de magnesio y arcilla de esta caliza no requería su mezcla o combinación con otros materiales como sucedía frecuentemente con el cemento Portland. Este cemento natural local predominaba frente al cemento Portland importado o producido localmente en hornos tradicionales. El puente de Brooklyn, la Estatua de la Libertad y la mayor parte de los edificios de Manhattan del siglo XIX están contruidos con este cemento,¹³⁸ que sólo dejó de ser popular después de la Primera Guerra Mundial en beneficio del cemento Portland, probablemente por la mayor cantidad de mano de obra necesaria para preparar pequeñas cantidades de mezcla, al tener un fraguado demasiado rápido.¹³⁹

El primer cemento Portland fabricado en Estados Unidos se produjo en una fábrica de David O. Seylor (1827-1884) en Coplay (Pennsylvania) en 1875 que, al igual que Rafael Guastavino,¹⁴⁰ recibió una medalla en la Exposición del Centenario de Philadelphia un año después, en 1876.¹⁴¹ El listado de

premiados en el catálogo de la Exposición de Philadelphia que Guastavino a buen seguro tuvo en sus manos por haber sido premiado también es quizás la razón por la que, desde España, pensó en que la industria del cemento Portland estaba muy desarrollada en Estados Unidos.

Toda esta producción¹⁴² de cemento, tanto en España como en Estados Unidos, tenía lugar en hornos cilíndricos de carga discontinua, un formato todavía derivado de los hornos tradicionales de cal o de yeso, ilustrados por Louis Vicat en su famoso libro. La patente de 1885 para un horno rotatorio de cemento del inglés Frederick Ransome (1818-1893) vino a modificar completamente la producción de cemento. José Francisco de Navarro (1823-1909), español residente en Estados Unidos, compró la patente de Ransome y creó la Keystone Portland Cement Co. en 1889, empleó con éxito desde el primer momento aceite como carburante en vez de gas y consiguió perfeccionar su tecnología en 1895 usando carbón pulverizado como combustible, entre otras mejoras, transformando ese mismo año la fábrica de cemento Keystone Portland Cement Co. en la Atlas Portland Cement Co.¹⁴³

José Francisco de Navarro Arzac,¹⁴⁴ industrial, financiero, constructor, armador, inventor, emigró desde Guipúzcoa a Cuba en 1838, donde comenzó a amasar su fortuna, y posteriormente a los Estados Unidos en 1855, donde llegaría a convertirse en uno de los hombres más ricos del país. José Francisco de Navarro poseía un extraordinario olfato para los negocios, asociándose con otros famosos armadores como Cornelius Vanderbilt (1794-1877) para la creación de su compañía na-

¹³⁷ WIGHT, Peter B. "The Works of Rafael Guastavino. Part II-What is cohesive construction". *The Brickbuilder*, May, 1901, p. 101.

¹³⁸ https://en.wikipedia.org/wiki/Rosendale_cement. (Fecha de consulta: 01-IV-2017).

¹³⁹ WERNER, Dietrich; BURMEISTER, Kurtis. "An Overview of the History and Economic Geology of the Natural Cement Industry at Rosendale, Ulster County, New York". *Journal of ASTM International*, 2007, 4 (6). doi:10.1520/JAI100672. En este artículo se indica que se abandonó el uso del cemento romano tras la Primera Guerra Mundial "por su mayor tiempo de curado", un comentario que resulta de lo más extraño e incluso absurdo considerando que un cemento natural no debería necesitar curado.

¹⁴⁰ VEGAS, Fernando, 2001, p. 257.

¹⁴¹ MEADE, Richard Kidder, 1906, pp. 4-14.

¹⁴² Al parecer, durante su primera y gran promoción inmobiliaria, un bloque de apartamentos al pie de Central Park denominado Navarro Apartments o the Spanish Flats (1882), Navarro empleó tanto el cemento Rosendale como el cemento Portland y, viendo las ventajas de este último, decidió volcarse en su fabricación y mejora del proceso. Véase DOUET, James. "The Turnkey Factory: Technology Transfer from America to Spain in the Portland Cement Industry". *Industrial Archaeology*, Vol. 33, n.º. 1, 2007, p. 28.

¹⁴³ DOUET, James, 2007, pp. 27-37.

¹⁴⁴ Para ahondar en esta figura bastante desconocida, véase: BURMAN, C. & BEERMAN, E., 1998.



Fig. 6. Edificio de la Edison Electric Co. en 115 East 12 Street (1906), donde T.A. Edison recurrió a las bóvedas de Rafael Guastavino como sistema de construcción ignífugo. Foto: Vegas & Mileto.

viera, con nada menos que George Pullman (1831-1897) para la creación del Metropolitan Elevated Railway de Nueva York, o incluso con el inventor Thomas Alva Edison (1847-1931) para la creación del Edison Electric Co.

Navarro junto a Edison, que también desarrolló mejoras al horno rotatorio en su empresa Edison Portland Cement Works de New Village (New Jersey),¹⁴⁵ se fusionaron en la fábrica de cemento Universal Atlas Portland Cement Co. en 1902. Po-

co después, Navarro se adjudicó el suministro de cemento para la construcción del Canal de Panamá.¹⁴⁶ En 1904, Navarro ya era el mayor productor de cemento del mundo, con 8 millones de barriles al año.¹⁴⁷

José Francisco de Navarro conocía a Rafael Guastavino. De hecho, Guastavino construyó el edificio Edison Electric Illuminating Co. (1893) en la First Avenue de Nueva York, en sustitución a la pionera Central Eléctrica Edison en Pearl Street (1882), malograda por un incendio, gracias a la intervención de José Francisco de Navarro.¹⁴⁸ Además del patriotismo del que siempre hizo gala Navarro, que nunca llegó a nacionalizarse estadounidense en los más de cincuenta años que residió en el país, el sistema constructivo antiincendios de Guastavino a base de bóvedas tabicadas parecía el más adecuado para evitar futuros desastres.¹⁴⁹ Posteriormente Guastavino construiría al menos dos edificios similares más para la compañía eléctrica de Edison en 39 Jane Street (1899) y en 115 East 12 Street (1906) (Fig. 6), ambos en igualmente en Manhattan.¹⁵⁰

Es plausible que Navarro haya presentado o recomendado también a Guastavino a otros clientes, como la familia Vanderbilt (1862-1914), para quien construiría bóvedas trámite otros arquitectos al menos en la Hacienda Biltmore (1889-1896) en Asheville (Carolina del Norte), durante cuya obra decidió comprar unos terrenos en la cercana Black Mountain y erigir su rancho de retiro allí. Y posteriormente, en The Breakers en New Port, Rhode Island (1895), y en la Residencia Vanderbilt (1906), los apartamentos Vanderbilt (1910) y el Hotel Vanderbilt (1912), todos ellos en Manhattan.¹⁵¹ Además, el contacto tanto con Navarro como con Edison también puede haber servido de fuente de inspiración para el obsesivo registro de patentes de construcción con bóveda tabicada por parte de

¹⁴⁵ Edison, T.A. 1904. Rotary Cement Kiln. US Patent 775600, 22 julio de 1903, concedida el 22 de noviembre de 1904.

¹⁴⁶ GIRALT, Angela, 2001, p. xvii.

¹⁴⁷ HABASHI, Fathi, 2010, pp. 57-60.

¹⁴⁸ OCHSENDORF, John Allen, 2014, p. 65, nota 46; BURMAN, C. & BEERMAN, E., 1998, pp. 172-175.

¹⁴⁹ Se ha especulado sin fundamento hasta fecha de hoy con la posibilidad de que Rafael Guastavino hubiera emigrado a Estados Unidos para la construcción de la Central Eléctrica Edison en Pearl Street en 1882, construida con forjados de revoltones y (aparentemente) viguetas metálicas (no exactamente el sistema Guastavino al uso), que debían soportar seis dinamos de 27 toneladas cada una, a instancias del español José Francisco de Navarro, que tenía sus contactos en España y podía conocer su trayectoria como constructor de bóvedas tabicadas para pesadas fábricas de hilaturas en Barcelona. Es raro que esto fuera así, puesto que su intervención habría dejado alguna traza, aunque el incendio que destruyó los forjados no podía haber sido peor propaganda para la empresa. DOUET, J., 2007, p. 30; [http://ethw.org/w/index.php?title=Thread:Rafael_Guastavino,_constructor_of_the_Pearl_St_station_\(1\)<method=thread_history](http://ethw.org/w/index.php?title=Thread:Rafael_Guastavino,_constructor_of_the_Pearl_St_station_(1)<method=thread_history).

¹⁵⁰ Datos obtenidos del *Guastavino Project Timeline*. Vertical Access (with the collaboration of the UPV), 2012.

¹⁵¹ OCHSENDORF, John Allen, 2014, p. 79.

Guastavino padre e hijo. Por ejemplo, José Francisco de Navarro¹⁵² había registrado en Estados Unidos en 1871 una patente para el perfeccionamiento de los contadores de agua (nº 114.419), y una en España en 1894 para las mejoras introducidas en un sistema de ferrocarril eléctrico,¹⁵³ además de la patente por su horno rotario para la producción del cemento.¹⁵⁴ Por su parte, el inventor Edison llegó a registrar durante su vida 1.093 patentes.

La guerra hispano-estadounidense de 1898 afectaría en cierto modo a ambos españoles residentes en Nueva York. José Francisco Navarro dirigió la Junta Patriótica Española, un grupo de presión prohispano con sede en varias ciudades importantes, que trataban de compensar la campaña de difamación iniciada por el magnate de la prensa amarilla William Randolph Hearst (1863-1951).¹⁵⁵ Por esta u otra razón desconocida, los encargos de Rafael Guastavino calaron en número en los dos últimos años del siglo XIX.¹⁵⁶ Además de haber comenzado a amasar su fortuna en

Cuba, Navarro poseía propiedades e intereses económicos en las Antillas Mayores, ya que había creado junto a Edison en 1882 la Edison Spanish Colonial Light Company para introducir, producir y distribuir la electricidad en Cuba y Puerto Rico. Tras la guerra, los negocios millonarios de Navarro no parecieron sufrir a pesar de su claro posicionamiento prohispano, mientras que Guastavino pareció deber recurrir al famoso arquitecto y reconocido crítico Peter Bonnett Wight (1838-1925) para que le escribiera un cuádruple artículo laudatorio por entregas en la famosa revista *The Brickbuilder*,¹⁵⁷ en modo de reactivar sus encargos y, su hijo solicitó y obtuvo la nacionalización estadounidense. Rafael Guastavino padre había recibido la naturalización de forma oficial el 27 de agosto de 1896,¹⁵⁸ y Rafael Guastavino hijo, fue ciudadano americano de pleno derecho ya entrado el siglo XX, concretamente el 12 de octubre de 1900.¹⁵⁹

Al hilo de la posguerra, surgiría una ulterior ocasión de encuentro y colaboración entre Rafael Guastavino y José Francisco de Navarro en torno a

¹⁵² BURMAN, Conchita. "José Francisco Navarro. The Richest Spaniard in de USA". *Guidepost*, July, 1995, Vol. XXXVII, nº 20. Fuente: extraída de www.mcncbiografias.com

¹⁵³ United States Patent Office, Letter Patent nº 114.419; y Archivo Histórico de la Oficina Española de Patentes y Marcas, patente número 15.706. Fuente: extraída de www.mcncbiografias.com

¹⁵⁴ Véase además de las notas anteriores: http://www.cementkilns.co.uk/early_rotary_kilns.html

¹⁵⁵ MOA, Pío, 2004, p. 75.

¹⁵⁶ Datos obtenidos del *Guastavino Project Timeline*. Vertical Access (with the collaboration of the UPV), 2012.

¹⁵⁷ WIGHT, Peter B. "The Works of Rafael Guastavino. Parts I, II, III, IV". *The Brickbuilder*, April, May, September, October 1901.

¹⁵⁸ <https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:VXR7-WJF>. Nº de Microfilm: 1429741, imagen 529 (Fecha de consulta: 19-IV-2012).

¹⁵⁹ <https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:VXR7-WJN>. Nº de Microfilm: 1429741, imagen 530 (Fecha de consulta: 19-IV-2012). La naturalización parece que vino aparejada con la solicitud de pasaporte para viajar fuera de Estados Unidos. El pasaporte de Rafael Guastavino Expósito fechado en 1904 reza: "I solemnly swear that was born at Barcelona Spain, on or about the 12 day of May 1872; that I emigrated to the United States, sailing on board the Marseilles from Havre on or about the 15 day of march 1881...". (En: <https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:Q295-VQFK>. Nº de Microfilm 001521384. Fecha de consulta: 24-II-2015). Los autores han podido comprobar según afirma el hijo del arquitecto, que efectivamente partieron desde el Puerto de Le Havre en la Normandía el 15 de marzo de 1881, y no desde el de Marsella, como inicialmente se había afirmado en la bibliografía. El barco se llamaba *Ville de Marseilles*, y esto podría explicar el error que se ha venido acumulando a lo largo del tiempo. Hemos podido obtener también la hoja de desembarco en el Puerto neoyorkino de *Ellis Island* el 2 de abril de 1881, en la que queda constancia del nombre de los pasajeros y procedencia de los mismos (<https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:QVSK-T343>. Nº de Microfilm 1429741. Fecha de consulta: 21-I-2016). Gracias a este documento hemos podido poner nombre a las hijas de Paulina Roig, eran Francisca y Engracia Valls. Efectivamente Paulina estuvo casada con Juan José Valls Corral nacido en Barcelona hacia 1831 y de profesión pintor (ACB, Matrimonis, 1858, Registres, Llibre 304, fol. 311r, núm. 1233). No se ha podido determinar si Paulina enviudó o se separó del pintor Juan José Valls. En su viaje a Le Havre para coger el barco a Estados Unidos, es fácil que recalaran en París donde residía un primo hermano de Rafael Guastavino Moreno, llamado Climent Puyol i Guastavino, pintor de reconocido prestigio. Era hijo de Antonia Guastavino Buch, a su vez hija de David J. Guastavino y Antonia Buch Martínez. Climent Puyol i Guastavino nació en Olesa de Montserrat hacia 1850 y estudió en la escuela de Bellas Artes de Barcelona. Emigró a París en 1876 y en la ciudad del Sena fue discípulo de los pintores Louis Nicolas Cabat (1812-1893) y de Jean Leon Gérôme (1824-1893). Participó desde 1876 en el Salón de París y en otros muchos certámenes de calado internacional con numerosas obras y estableció su taller en Rue Boissonade, 11. Véase: FLAQUER i REVAUD, Sílvia; PAGÉS i GILIBETS, Mª Teresa. *Inventari d'artistes catalans que participaren als Salons de París fins l'any 1914*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 1986; y <http://wm1640482.web-maker.es/BIOGRAF-AS-DE-PINTORES-A/Climent-Pujol-de-Guastavino> (Fecha de consulta: 31-I-2017). Su madre Antonia Guastavino Buch falleció en Barcelona el 22 de abril de 1874 a los 55 años en su casa de la calle Milans nº 2 (ACB, Defuncions, Registres, 1874, Llibre 2, fol. s/n, nº 3130). Es fácil que fuera un familiar de referencia también para Juana Guastavino Moreno, hermana del arquitecto, que vivió en París durante unos años antes de partir a Nueva York en 1908 desde el puerto de Cherbourg, muy cercano al mencionado anteriormente de Le Havre.

la producción de cemento que tanto interés personal había despertado en ambos personajes. Es muy probable que, además del empleo en sus inicios del cemento natural Rosendale, Rafael Guastavino empleara entre otros el propio cemento Portland de Navarro, de la empresa Universal Atlas. De la misma forma que Guastavino había transferido desde España a Estados Unidos la técnica tradicional de la bóveda tabicada mejorada con el empleo del mortero de cemento,¹⁶⁰ ahora Navarro –con la colaboración de Guastavino– transferiría la última tecnología de producción de cemento que él en persona había contribuido a mejorar desde Estados Unidos a España.¹⁶¹ La guerra entre Estados Unidos y España estaba muy reciente, así que es de suponer que esta colaboración no fue en principio fácil.

Valiéndose de su amistad con Navarro, Rafael Guastavino propuso a Eusebi Güell la creación de una fábrica de cemento de Portland, con los nuevos hornos rotarios perfeccionados por el mismo Navarro.¹⁶² Con Güell había tenido probablemente contacto en Barcelona a través, entre otros motivos, de la Fundición La Maquinista Terrestre y Marítima propiedad de su padre que le suministraba columnas de fundición para sus obras.¹⁶³ Además de invertir capital en la fábrica de cemento Atlas de Estados Unidos, Güell concibió una fábrica con seis hornos rotatorios en un lugar a los pies del Pirineo Catalán en un monte con vetas de piedra caliza adecuadas con un generoso salto de agua para proporcionar energía. El enclave se llama el Clot del Moro y está ubicado en el municipio de Castellar de N'Hug (Barcelona). El clima es tan frío que Güell decidió amparar todo el proceso de fabricación bajo una estructura arquitectónica, una actitud inusual en este tipo de fábricas. La nueva fábrica denominada Compañía General de Asfaltos y Portland o simplemente Asland, se fundó en 1901. Tanto el proyecto de la fábrica como toda la maquinaria se encargó a la Compañía Allis-Chalmers de Milwaukee (Wisconsin), y los

planos para las construcciones al arquitecto Rafael Guastavino.¹⁶⁴ El conjunto, que se concibió y contrató como fábrica de llaves en mano, requirió la presencia de ocho ingenieros y cinco técnicos auxiliares provenientes de Milwaukee, Nueva York y California, entre los que destaca William Wallace Ewing (1866-1928), un ingeniero que había trabajado en el pasado con Guastavino, cuya firma aparece en casi todos los planos. La obra, un impresionante conjunto encabalgado de bóvedas tabicadas sobre cerchas metálicas, fue supervisada por el joven arquitecto Isidoro Pedraza de la Pasqua, español que residía en Nueva York y que, previamente asesorado por Guastavino, retornó hasta Barcelona a tal fin.¹⁶⁵

Coda final

Con esta fábrica de cemento, se cerraba así un círculo de relaciones biunívocas entre ambos continentes que había comenzado al menos veinte años antes, cuando Rafael Guastavino, con todo el bagaje arquitectónico heredado de su tatarabuelo perfeccionado con su inquietud por los nuevos materiales, con su espíritu emprendedor que le llevó a la creación pionera de una explotación vitivinícola, con sus rudimentos de carpintería que apuntalaron su vocación de constructor, y con su sensibilidad musical rayana en la arquitectónica a sus espaldas, decidió hacer las Américas.

Bibliografía

- ALEMANY, Victoria. "La construcción de pianos en Valencia hasta inicios del siglo XX". *Anuario musical*, nº 62, 2007, pp. 335-364.
- ALVIRA BANZO, Julio. "Contenson y Oliver, dos pioneros en la mecanización agraria oscense". *Diario del Alto Aragón*, 10-VIII-2009.
- ASENJO BARBIERI, Francisco. *Documentos sobre música española y epistolario* (Legado Barbieri), vol. 2, Ed. de Emilio Casares. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988.
- BRUGAROLAS, Oriol. *El piano en Barcelona (1790-1849): construcción, difusión y comercio*. Universitat de Barcelona, 2015.

¹⁶⁰ COLLINS, George, 1968, pp. 176-201.

¹⁶¹ DOUET, James, 2007, pp. 27-37.

¹⁶² *El Financiero*, Años XXIV, Octubre de 1924, p. 196.

¹⁶³ Carta de pago firmada en 1870 por la empresa y los Hermanos Batlló (AHPB, 1312/57: Ferran Ferran Sobregues, época de las sociedades "La Maquinista" e "Ignacio y Casimiro Girona", núm. 161, ff. 576-581, 11/05/1870), citada por LUENGO PÉREZ, Noelia; VEGAS, Fernando; MILETO, Camila, 2016, pp. 393-402.

¹⁶⁴ *El Financiero*, Años XXIV, Octubre de 1924, p. 196. Véase también: TARRAGÓ, Salvador, 2002, pp. 12-15.

¹⁶⁵ TARRAGÓ, Salvador, 2002, p. 15.

- BULMBERG, Edgardo. "Carlos Guastavino". *Proyecto Aula-Ciudad*, 2008.
- BURMAN, Conchita. "José Francisco Navarro. The Richest Spaniard in de USA". *Guidepost*, July, 1995, vol. XXXVII, nº 20.
- BURMAN, C. & BEERMAN, E. *Un vasco en América: José Francisco Navarro Arzac (1823-1909)*. Madrid: Eurolex, 1998.
- CHEYNE, G.J.G. *Confidencias políticas y personales: Epistolario J. Costa-M. Bescós 1899-1910*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1979.
- COLLINS, George. "The transfer of thin masonry vaulting from Spain to America". *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 27, No. 3, Oct., 1968, pp. 176-201, doi: 10.2307/988501.
- CONRADO, Angel. *Religiosos ilustres de las seráficas provincias de valencia*. Valencia: Editorial Revista Apóstol y Civilizador, 1988.
- DOUET, James. "The Turnkey Factory: Technology Transfer from America to Spain in the Portland Cement Industry". *Industrial Archaeology*, Vol. 33, n. 1, 2007.
- FLAQUER i REVAUD, Sílvia; PAGÉS i GILIBETS, M^a Teresa. *Inventari d'artistes catalans que participaren als Salons de París fins l'any 1914*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 1986.
- FLEITAS, M^a Teresa. "Santiago de Cuba: la modernización postergada". En: *Estudios de historia social y económica de América*, nº 12, 1995, pp. 141-164.
- GARCÉS MANAU, Carlos. *El Ayuntamiento de Huesca: Historia, Arte y Poder*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2012.
- GIL NOGALES, Alberto. *La revolución de 1868 en el Alto Aragón*. Zaragoza: Ed. Guara, 1980.
- GIRALT, Ángela. "Prólogo" en HUERTA, Santiago (ed.). *Las bóvedas de Guastavino en América*, Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2001.
- GUASTAVINO IV, R. *An Architect and his Son*. Maryland: Heritage Books, 2006.
- GUASTAVINO MORENO, Rafael. *Prolegómenos á las Funciones de la Mampostería en las Modernas Construcciones Arquitectónicas*, texto en castellano sin fecha (prólogo firmado en New York, Noviembre 1895), B.N.E. Sede Recoletos 1/9289, Código de barras 1103203488; Sede Alcalá DGMICRO/30749. Código de barras 3974888-2001.
- HABASHI, Fathi. "History of the rotary kiln". En: *De Re Metallica*, 15, 2010.
- HERNÁNDEZ Balaguer, Pablo. "La capilla de música de la Catedral de Santiago de Cuba". En: *Revista musical chilena*. Santiago de Chile, 1964, pp. 14-61.
- HUERTA, Santiago (ed.). *Las bóvedas de Guastavino en América*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2001.
- LÓPEZ GÓMEZ, J. Manuel. "La matrícula de médico-cirujanos del Real Colegio de Medicina y Cirugía de Barcelona de 1828 a 1842". En: *Gimbernat*, XVIII, 1992, pp. 217-256.
- LOREN MÉNDEZ, M. Mar. "La obra de la compañía Guastavino en Nueva York. Su actualidad y restauración". *Loggia, Arquitectura & Restauración*, nº 20, 2007.
- LOREN MÉNDEZ, M. Mar. *Texturas y Pliegues de una nación. New York City: Guastavino Co. y la reinención del espacio público de la metrópolis*. Valencia: TC Ediciones 2008.
- LUENGO PÉREZ, Noelia. VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, F.; MILETO, Camilla. "Rafael Guastavino, más allá de la bóveda tabicada". En: COLLADO ESPEJO, Pedro E. (ed.). *Actas del Congreso Internacional El Modernismo en el Arco Mediterráneo CIMAM 2016*. Cartagena: Universidad Politécnica de Cartagena, 2016.
- MARTÍNEZ, Bizén. "Historia de la prensa aragonesa". *Diario de Aragón*, 05-VI-2005.
- MARTÍNEZ MOLÉS, Vicente. *Francisco Andreu Castellá y la música española del clasicismo*. Universitat de València, 2015.
- MOA, Pio. *Una historia chocante: los nacionalismos vasco y catalán en la historia contemporánea de España*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2004.
- MUNTADAS, Juan Federico. *El Monasterio de Piedra*. Zaragoza: Torres & Associats S.L. [1871], 2002.
- OCHSENDORF, John Allen. *Guastavino vaulting. The art of structural tile*, Princeton Architectural Press 2014; publicado también en castellano: OCHSENDORF, John Allen. *Las bóvedas de Guastavino: el arte de la rasilla estructural*. Barcelona: Papersdoc, Ajuntament de Barcelona, 2014.
- OLIVA i RICÓS, Benet. "L'etapa catalana de Rafael Guastavino (1859-1881)". *XI Congrés d'Història de la Ciutat. La ciutat em xarxa*. Ed. Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, Instituto de Cultura. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, 2009.
- REDONDO MARTÍNEZ, Esther. "Las patentes de Guastavino & Co. en Estados Unidos (1885-1939)". En: GRACIANI, A.; HUERTA, Santiago; RABASSA, Enrique & TABALES, M. *Actas del Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Sevilla, 26-28 octubre 2000, Madrid: I. Juan de Herrera, SEDHC, U. Sevilla, Junta Andalucía, COAAT Granada, CEHOPU, 2000.
- ROSELL COLOMINA, J. "Rafael Guastavino i Moreno: enginy en l'arquitectura del segle XIX". En: *Ciència i Tècnica als Països Catalans: una aproximació biogràfica*. Barcelona: Fundació Catalana per la recerca, 1995.
- SKEMPTON, A.W. "Portland Cements, 1843-1887". *Transactions of the Newcomen Society*, 1962.
- TARRAGÓ, Salvador. *Guastavino Co. (1885-1962). Catalogue of works in Catalonia and America*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2002.
- VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando. "Los orígenes valencianos en la obra de Guastavino". En: HUERTA, Santiago. *Las bóvedas de Guastavino en América*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2001.
- VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando; MILETO, Camilla. "Rafael Guastavino: una historia de la arquitectura entre bambalinas". *Loggia, Arquitectura & Restauración*, nº 20, 2007.
- VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando; MILETO, Camilla. "Consistencia de las raíces valencianas en la obra de Guastavino". En: LOREN MÉNDEZ, M. Mar. *Guastavino Co. La reinención de l'espai públic a New York*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2008.
- VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando; MILETO, Camilla. "Guastavino y el eslabón perdido". En: *Construyendo bóvedas tabicadas: actas del Simposio Internacional sobre bóvedas tabicadas* (celebrado los días 26, 27 y 28 de mayo de 2011). Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València, 2012.
- WIGHT, Peter B. "The works of Rafael Guastavino. Part I: As architect". En: *The Brickbuilder*, Abril, 1901.
- WIGHT, Peter B. "The life and Work of Rafael Guastavino. Part II: What is cohesive construction". En: *The Brickbuilder*, Mayo, 1901.

WIGHT, Peter B. "The life and Work of Rafael Guastavino. Part III: The practice of architecture and cohesive construction in America". En: *The Brickbuilder*, Septiembre, 1901.

WIGHT, Peter B. "The life and Works of Rafael Guastavino. Part IV: The practice of architecture and cohesive construction in America". En: *The Brickbuilder*, Octubre, 1901.

Agradecimientos

Se agradece la colaboración en el estímulo, la búsqueda de archivos, la elaboración y la revisión de este artículo a las siguientes personas: Peter Austin, Rafael Catón, Teresa Corz, Berta de Miguel, Fabio Fratini, Ramon Graus, Nemesio A. Martínez Pérez, Javier Moro, Ana Oliva Mora, Benet Oliva i Ricós, Javier Olona, José Pont, José Ángel Viñuales.

MARCEL DUCHAMP, JOHN CAGE, JUAN HIDALGO. UNA LÍNEA GENEALÓGICA DEL BUDISMO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

PILAR CABAÑAS MORENO

Universidad Complutense de Madrid
pcabanas@ghis.ucm.es

Resumen: Este trabajo trata de evidenciar la relevancia del sustrato del pensamiento budista en el pensamiento artístico contemporáneo, trayéndolo también al ámbito español. Para ello se ha realizado un estudio y un análisis de la vida y la obra de dos artistas, Duchamp y Cage, considerados grandes hitos en el arte contemporáneo por su carácter rompedor, para ver de qué manera estas se vieron comprometidas por su conocimiento de este pensamiento de Asia Oriental, acabando el análisis con la figura y la obra de Juan Hidalgo, un personaje muy influyente en el arte conceptual español. Este artista canario consideró a Duchamp su abuelo y a Cage su padre, pero como él hubo muchos otros artistas que encontraron en ellos su punto de referencia, de manera que su prole llevó con ellos su pensamiento, impregnado del aroma zen.

Palabras claves: Interacción / intercultural / conceptual / performance / zen.

Abstract: The objective of this article is to demonstrate how Buddhist philosophy constitutes a significant stratum of contemporary artistic thinking. For this reason I have studied and analyzed the life and the works of two of the most respected artists in the international panorama, Duchamp and Cage, two milestones in contemporary art because of their carefree attitude. It is possible to see how their knowledge of East Asian philosophy influenced both their life and work. This analysis also focuses on the Spanish artist Juan Hidalgo, very influential in conceptual Spanish art. This Canarian artist considers Duchamp as his grandfather and Cage as his father, but he is not the only one. Many other artists found in them their most relevant references, so his descendants took his way of thinking impregnated with the scent of Zen and spread it.

Key words: Interaction / intercultural / conceptual / performance / Zen.

*The Buddha's smile relieves the beings who are tormented in hells, giving them a moment of respite and an inspiration that helps them find eventual rebirth in a vastly better situation.*¹

Juan Hidalgo trazó en la primavera de 1972 su propio árbol genealógico: "John Cage es mi padre aunque me llame Hidalgo y Duchamp mi abuelo aunque no se llame Cage... pero al padre se le olvida... y en cuanto a mis bisabuelos, chinos pudieron ser".²

Hidalgo describe muy certeramente con estas palabras una línea genealógica del budismo en el arte contemporáneo. Él conoció a Cage, Cage conoció a Duchamp, y Duchamp podemos decir que al-

canzó la iluminación apoyándose en las filosofías budistas llegadas de India, China y Tibet.

El gran logro por el que se reconoce a Marcel Duchamp (1887-1968) en el arte y en su historia como uno de los grandes pilares del siglo XX es por el profundo cambio de perspectiva que inauguró al desplazar la atención del producto artístico al proceso, y del artista al espectador. Y aunque él puso sus ideas sobre la mesa a principios del siglo XX, estas no encontraron el suelo más fértil hasta los años sesenta, cuando los distintos brotes de antiautoritarismo pusieron a Occidente a reflexionar de muy distintas maneras.

* Fecha de recepción: 15 de abril de 2017 / Fecha de aceptación: 13 de julio de 2017.

¹ THURMAN, Robert A.F. "Forewords". En: BAAS, Jacquelynn. *Smile of the Buddha. Eastern Philosophy and Western Art from Monet to Today*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2005, p. xiii.

² HIDALGO, Juan. *De Juan Hidalgo 2 [1971-1981]*. Santa Cruz de Tenerife: Baobab, 1982, s/n. Es un texto que se ha reproducido en numerosas ocasiones, y una afirmación que se ha mantenido a lo largo de los años.

¿Reflexionar o meditar?

Jacquelynn Baas en su libro *Smile of the Buddha*, hace una profunda investigación de cómo el pensamiento y la vida de Marcel Duchamp se construyeron alrededor de la filosofía budista mahayana, hinayana y vajrayana (tántrico), y como su obra al ser leída desde este contexto alcanza nuevas dimensiones.³

Marcel Duchamp, en sus visitas a los museos, a través de sus lecturas y por medio de sus amigos, adquirió una familiaridad con el mundo budista, que fue más allá de apropiarse de una información o del conocimiento teórico de sus premisas y su filosofía, lo hizo pensamiento y vida.⁴

Importantes, como hemos señalado, fueron también las visitas al Museo Guimet de París, del cual su amigo Brancusi era un habitual, y en el que en 1911 se había mostrado la colección que el tibetólogo Jacques Bacot (1877-1965)⁵ había reunido durante sus expediciones a India, Oeste de China y Tíbet; o al Museo Etnográfico de Munich que, cuando él visitó la ciudad, exhibía una muestra de las piezas que su entonces director, Lucian Scherman, había recogido en India, Ceilán y Burma en la expedición de 1910-1911. Una gran colección de objetos devocionales y de uso diario, expuestos y documentados con fotografías de cómo aquellos objetos eran utilizados.⁶ Debemos pensar por ejem-

plo en los habituales molinillos de oración y en los mandalas, ruedas que conectan la esfera física con la metafísica. Si unimos estos elementos con las ideas que absorbió de Kandinsky, también imbuido de teosofía, de que la literatura, la música y el arte son las primeras y las esferas más sensibles en las que la revolución espiritual sucede,⁷ tenemos un Duchamp motivado para seguir buscando cómo hacer del arte un medio liberador del alma.

A su regreso de Múnich, con la intención de ser fiel al camino de búsqueda emprendido y no venderse a las imposiciones del mercado artístico, estudió para poder trabajar en la Biblioteca de Santa Genoveva de París. Allí, donde trabajó entre la primavera de 1913 y su partida hacia Nueva York en 1915, tuvo acceso a los libros más singulares.⁸

Y entre sus amigos, buscadores en Oriente de nuevas perspectivas para el arte, podemos citar al artista checo teosofista⁹ František Kupka (1871-1957)¹⁰ pintor de *El alma del loto* o *El nacimiento de la vida* (1900), al escultor Constantin Brancusi (1876-1957), quien llegó a afirmar "El budismo es mi moralidad, he descuidado la técnica",¹¹ o su admirado Odilon Redon (1840-1916) quien haciéndose eco del pensamiento y las prácticas budistas escribía lo siguiente a un amigo en 1909: "Sería deseable si él quiere encontrar paz, felici-

³ Otros autores que han reforzado estas lecturas: LEBEL, Robert. *Marcel Duchamp*. París: Trianon, 1959; BAAS, Jacquelynn, 2005 (nota nº 1); SCHWARZ, Arturo. *The Complete Works of Marcel Duchamp*. New York: Delano Greenidge, 2000; LEE, Tosi. "Fire Down Bellow and Watering, That's Life: A Buddhist Reader's Responds to Marcel Duchamp". En: BAAS, Jacquelynn; JACOB, Mary Jane (eds.). *Buddha Mind in Contemporary Art*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2004; LARSON, Kay. "Shaping the Unbounded: One Life, One Art". En: BAAS, Jacquelynn; JACOB, Mary Jane (eds.), 2004.

⁴ TOUSSAINT, Evelyne; PEYRÉ, Yves. *Duchamp à la Bibliothèque Ste Genevieve*. París: Editions du Regard, 2014.

⁵ Bacot fue uno de los primeros estudiosos occidentales en abordar la tradición lingüística tibetana. Estuvo entre los primeros que estudiaron los antiguos manuscritos tibetanos de Dunhuang.

⁶ BAAS, Jacquelynn, 2005 (nota nº 1), p. 84.

⁷ Kandinsky publicó *Sobre lo espiritual en el arte* en 1911, y su amigo Max Bergmann a través de su correspondencia le había ido familiarizando con el pensamiento del artista. Se conserva un ejemplar lleno de notas de Duchamp, anterior a su viaje a Nueva York.

⁸ Más información en MOFFITT, John F. *Alchemist of the avant garde. The case of Marcel Duchamp*. New York: State University of New York Press, 2003 y CABANNE, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Cáceres: Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, Madrid, 2013.

⁹ La fundadora de este movimiento, Helena Blavatsky (1831-1891) tendió a utilizar el vocabulario budista. La teosofía refundió el positivismo en términos religiosos ofreciendo una solución al problema del siglo XIX de cómo reanimar el mundo material con cualidades espirituales.

¹⁰ Georges Pompidou Center, Paris, France.

¹¹ Brancusi estaba familiarizado con el budismo tibetano, siendo su libro favorito *El poeta tibetano Milarepa: sus crímenes, sus pruebas, su nirvana* (*Le poète tibétain Milarépa: Ses crimes-ses épreuves-son nirvana*), publicado en París por Bossard, en 1925. Sin embargo debió conocer su historia a través de una conferencia que su traductor, Jacques Bacot, dio en el Museo Guimet en 1908 tras una expedición en la que trajo piezas tibetanas, y que fue publicada al año siguiente. Puede trazarse un paralelo entre las palabras de Milarepa, "Finalmente, lo más individual del eremita se hizo parte del mundo irreal y desapareció como un objeto de conocimiento. El mismo objeto desapareció como sujeto y se hizo uno..." (*Le poète tibétain Milarépa: Ses crimes-ses épreuves-son nirvana*. París: Bossard, 1925, pp. 19-20), y las pronunciadas por el escultor al final de su vida: "No pertenezco por más tiempo a este mundo, nunca más ligado a mi persona, estoy lejos de mí mismo, entre las cosas esenciales". GIEDION-WELCKER, Carola. *Constantin Brancusi*. New York: Braziller, 1959, p. 220.

dad, que cierre su inteligencia, su demasiada consciente claridad para preocuparse solamente en las sencillas sustancias que utiliza...".¹²

En 1904 Odilón Redon pintó *Buda* (Musée d'Orsay, París) y *Buda en su juventud* (Van Gogh Museum, Amsterdam), siendo ambos cuadros en su figuración una alusión explícita a Sidarta Gautama. El segundo cuadro encontró su eco más inmediato en un lienzo de Duchamp de 1911 titulado *Corriente de aire bajo el manzano japonés* (Colección particular, París), un título, que aunque literal, ya que las ramas del manzano se agitan sobre la impenetrable figura en meditación, alude al nuevo aire llegado de Asia. Quizás también hay en ambos una referencia a *La Tentación de San Antonio* de Flaubert (1821-1880), quien dedica un largo pasaje a Buda en el cual, él mismo habla de los días de su juventud: "Iba continuamente a meditar a los jardines. Las sombras de los árboles se movían; pero la sombra del que me daba cobijo no se movía [...] Después, tras haber concertado mi pensamiento en una meditación más amplia, conocí la esencia de las cosas, la ilusión de las formas".¹³

Podemos acercarnos a obras como *Molinillo de café* (Tate Gallery, London, 1911)¹⁴ o *Molinillo de chocolate* (Philadelphia Museum of Art, 1913),¹⁵ desde su interés por la maquinaria, pero no dejaría de ser quizá algo temático, anecdótico, demasiado superficial para un revolucionario como Duchamp. Todos ellos poseen en su maquinaria la rueda, el círculo, la forma perfecta, giran, rotan sobre sí mismos. La rueda de la vida, los molinillos de oraciones que llegados sobre todo del Tíbet,¹⁶ contempló en París

y en Munich, se transforman en metáforas y símbolos en su obra que desde la cotidianidad del objeto, desde su materialidad nos pueden trasladar a la esfera de lo metafísico, tal y como veía Duchamp la propuesta de Kandinsky, su visión de las capacidades del arte antes mencionadas.

Buda en su primer sermón dibujó una rueda en el suelo, la rueda del *dharma* o de las enseñanzas de Buda. La figura en su totalidad es un círculo (*chakra*) que representa la perfección de la enseñanza; su centro es la disciplina y el aro que une los radios simbolizan la conciencia que sostiene todo el conjunto. Duchamp en 1913 unió una rueda de bicicleta a un taburete, recordando las primeras representaciones de Buda en estelas y *stupa*, antes de su representación antropomórfica: la rueda sustentada en los pilares que eran los cuatro leones. Fue su primer *ready-made* y lo guardó en su estudio donde de vez en cuando podía hacer girar la rueda, como si de un molinillo de oración se tratara. Ante esta práctica no hay que olvidar que se dice, que Sakyamuni dio tres giros a la rueda del *dharma*: la primera con el propósito de alejar a los discípulos de la acumulación de *karma* negativo; la segunda para mostrar cómo vencer al "yo", que es la fuente de todas las emociones conflictivas, a través de un estado de vacuidad;¹⁷ y la tercera para enseñar la manera de vencer las actitudes y filosofías que limitan una comprensión perfecta y precisa.¹⁸ Un programa de vida y un programa artístico a la luz del cual podemos leer la trayectoria y deseos de Duchamp.

¹² REDON, Odilon. *A soi-même: Notes sur la vie, l'art et les artistes*. París: Corti, 1979 [1922], p. 17.

¹³ FLAUBERT, Gustave. *Las tentaciones de San Antonio*. Santa Fe (Argentina): El Cid, 2003, pp. 195-196.

¹⁴ La creó el mismo año en que la colección tibetana de Jacques Bacot, que incluía mandalas, se expuso en el Museo Guimet. Es incluso posible que acudiera y hablara de ella con su amigo Brancusi, sobre el cual la escultura del museo dejó claramente su impronta. BAAS, Jacquelynn, 2005 (nº 1), p. 85.

¹⁵ En distintas ocasiones Duchamp mencionó que tuvo su inspiración mirando a través del escaparate de una pastelería en Rouen. La mayoría de los autores hablan de su fascinación por la máquina, de sus connotaciones sexuales, dado que se repite en varias de sus obras, como *La Novia puesta al desnudo por sus Solteros* (1915-1923), sin embargo, deberíamos desplazar nuestra atención, hacia la transformación que se produce cuando la rueda gira, en la alquimia de la rotación.

¹⁶ Los hay de todo tipo, desde pequeños de mano, a aquellos de gran tamaño movidos por corrientes de agua, como los antiguos molinos.

¹⁷ En cuanto al concepto de vacuidad, desde la perspectiva budista, se refiere a un estado que no significa ausencia de todo, sino un vacío lleno de plenitud, donde el yo deje espacio al tú, donde el yo quede minimizado para poder acoger el universo a través de lo cotidiano.

¹⁸ Leyendo desde esta perspectiva budista el título de la obra de Duchamp *Tu m'* (1918), que al pronunciar suena "Tu m'es", "Tú eres yo" cobra mayor significado. Podría ser una idea sin más, pero precisamente esta obra se trató de un encargo de su amiga la coleccionista Katherine Dreier (1877-1952) para ser colgada en su biblioteca. Un formato condicionado quizá por el lugar de ubicación, pero que nos permite imaginar por su escasa anchura y su acentuada longitud (69.8 x 303 cm.), una alusión a los rollos horizontales de los *sutra* budistas. Pero si a ello le sumamos que de izquierda a derecha aparecen una rueda de bicicleta, un sacacorchos y un perchero de sombreros, de nuevo encontramos las tres ruedas, en un entorno donde entre los libros, parece esconderse la sabiduría. Quizá en este caso aludiendo a las tres ruedas del maestro iluminado, las enseñanzas y la comunidad.



Fig. 1. Portadas de la revista *The Blind Man*, números de abril y mayo de 1917. Editada en Nueva York por Marcel Duchamp junto a Henri-Pierre Roché y Beatrice Wood.

Cuando ya en Nueva York el artista decide editar, junto a Henri-Pierre Roché y Beatrice Wood, una pequeña revista la titulan *The Blind man*.¹⁹ El título permite una doble lectura, justificada por el distinto carácter de las ilustraciones de las dos portadas de los números que consiguieron sacar. En la primera,²⁰ con un dibujo muy lineal, se muestra a un ciego que mira hacia lo alto, guiado por su perro. El carácter de viñeta le otorga un cierto carácter cómico que invita a pensar en el propósito de la revista, contribuir a curar la ceguera del hombre del momento, ciego, incapaz de contemplar la realidad y el arte en su plenitud. Sin embargo, en el segundo número²¹ la imagen utilizada es la del *Molinillo de chocolate*, de nuevo la rueda, tres grandes ruedas que al girar convierten el grano de chocolate en una sustancia estimulante, que como el café, ayuda a despertar.²² Frente a ambas resuenan las palabras de Shantideva (687-763 d.C.) en un escrito del siglo VIII: “Como el ciego que descubre una joya en un montón de basura,

del mismo modo, por una coincidencia, ha nacido en mí la mente del despertar”.²³

Con el tercer giro de la rueda Sakyamuni pretendía enseñar la manera de vencer las actitudes y filosofías que limitan una comprensión perfecta y precisa. ¿No responde acaso la presentación de la *Fuente* (1917), un urinario boca abajo y firmado, un modo de trabajar por esta victoria? Sin duda es un modo de romper las ataduras que mantienen al arte sujeto a la norma y desvinculado de la vida. Cabe además preguntarse ¿el presentarlo boca abajo fue exclusivamente un modo de subvertir su función, o tiene también algo que ver con la forma de aquel personaje en meditación que pintó en 1911 junto al manzano japonés?²⁴ Formas, significados y objetivos parecen encajar de un modo suave y coherente en estas lecturas. Verdaderamente Duchamp, el maestro, transformando un urinario en una fuente, un objeto en un *kōan*,²⁵ nos golpeó a todos, espectadores y discípulos, invitándonos a la reflexión sobre el arte y la realidad. Hoy la interrogación que formulara sigue demostrando su eficacia. Para responder a este *kōan*, continúa siendo necesaria una transformación de nuestra conciencia, que requiere un golpe de agudeza intuitiva.

Como en la popular historia budista en la que el grupo de discípulos abordó a su maestro, muchos le hubiéramos preguntado a Duchamp:

–Maestro, siempre que te pedimos una enseñanza nos cuentas un cuento, pero nunca nos explicas el significado de ninguno.

El maestro contestó:

–Si yo un día os ofreciese una manzana, ¿os gustaría que os la masticase antes de entregárosla?

John Cage se había sentido siempre deslumbrado por la frescura de Duchamp, aunque no fue hasta veinte años después de su primer contacto que el compositor se acercó de un modo consciente y

¹⁹ ADES, Dawn. “The Blind Man and New York Dada”. En: ADES, Dawn (ed.). *The Dada Reader. A Critical Anthology*. London: Tate Publishing, 2006.

²⁰ Abril de 1917.

²¹ Mayo de 1917.

²² En el capítulo que Jacquelynn Baas dedica a Duchamp en su libro *Smile of Buddha* comenta muchas otras obras en relación a su lectura desde el budismo, pp. 79-95.

²³ SHANTIDEVA, Acharya. *La vida del bodhisatva* (Título original: *Bodhisattvacharyavatara*). Novelda (Alicante): Ediciones Mahayana, 2013, p. 15, párrafo 28. Este texto fue descubierto en Tun-huang (China) en 1906-1908.

²⁴ NORTON, Louise. “The Richard Mutt Case. Buddha of the bathroom”. *The Blind Man*, mayo 1917, n° 2, s.p.

²⁵ El *kōan* es un enigma o pregunta muy dudosa y difícil de averiguar, sin aparente solución lógica y es utilizado en las escuelas budistas zen como herramienta de formación.

premeditado al personaje, que no a su arte y sus planteamientos, con los que se identificaba en numerosos aspectos desde hacía tiempo.²⁶ La interacción de ambos con las filosofías de Asia Oriental tuvo mucho que ver en ello.

Cage, entrevistado por Jeff Goldberg en 1976, recordaba la ocasión en que conoció a Duchamp, en 1942. Estaban ambos alojados en casa de Peggy Guggenheim. Ella le canceló el concierto ya contratado para la inauguración de su galería Art of this Century, y Cage sintió que todos los planes del momento se venían abajo: "I burst into tears. In the room next to mine at the back of the house Marcel Duchamp was sitting in a rocking chair smoking a cigar. He asked why I was crying and I told him. He said virtually nothing but his presence was such that I felt calmer. Later on, when I was talking about Duchamp to people in Europe, I heard similar stories. He had calmness in the face of disaster".²⁷ La actitud de la liberación y la sabiduría.²⁸

Pero cuatro años después, Duchamp rompió el silencio cuando requirió de un compositor, y se acercó a John Cage. Necesitaba que creara para él el tema musical de su intervención en la película de Hans Richter, *Dreams that Money Can Buy* (1946). La película tiene como protagonista a Joe/Narcissus (Jack Bittner) quien posee la capacidad de ver el contenido de su interior mirándose a los ojos en el espejo, y pronto descubre que puede también aplicar su don a conocer el interior de los demás, manifestando: "If you can look inside yourself, you can look inside anyone!", una máxima totalmente budista. La película se subdivide en siete episodios, siendo cada uno de ellos creación de un artista de la vanguardia del momento. La autoría del cuarto es de Duchamp, y se titula "Discs". El protagonismo lo tienen una sucesión de círculos en movimiento que arrancan de la construcción en 1935 de seis dis-



Fig. 2. *Fountain*, 1917. Marcel Duchamp. Firmado Fountain by R. Mutt. Es la fotografía hecha por Alfred Stieglitz que ilustró el número 2 de la revista *The Blind Man* en su p. 4.

cos para ser utilizados en un tocadiscos, son sus *Rotorelieves*. Estos discos estaban impresos por ambas caras con composiciones geométricas de círculos concéntricos de distintos colores. Al girar causaban la sensación óptica de una pieza física tridimensional, cuyo carácter estaba influido tanto por la velocidad de la rotación del disco, como por su ilimitada temporalidad, manifestada por el bucle sin fin.²⁹ Así las imágenes de Duchamp en la película se convierten en una especie de disco hipnoidal, consiguiendo cambiar nuestro estado de alerta, empatizando con el protagonista en su zambullirse a través de la vacuidad en el interior de sí mismo y de los demás.³⁰ De nuevo la rueda, el vacío y la no racionalidad de los postulados budistas, cuyo origen extremo oriental parece evocar la composición musical de John Cage,³¹ de aroma japonés. La pieza de Cage se llama *Music for Marcel Duchamp*. Se

²⁶ Cage no lo hizo antes porque no quería molestar a Duchamp y robarle su tiempo. Tan solo cuando fue consciente de su posible pérdida, por la avanzada edad del maestro y su falta de salud, tomó la iniciativa. Entonces, como excusa, le planteó su interés por aprender a jugar al ajedrez. De este modo establecieron una cita semanal, reuniéndose alrededor del tablero durante sus últimos tres años. Cada año Duchamp y su mujer visitaban a Salvador Dalí en Cadaqués, y desde entonces arrastraron con ellos a Cage.

²⁷ "John Cage: Interviewed by Jeff Goldberg". *The Transatlantic Review*, mayo 1976, n° 55/56, pp. 103-110, p. 107.

²⁸ Un mismo ser y estar, que quienes se acercaban a Cage también subrayaban: "Más interesante que su música, es la experiencia de su presencia física. Cuando hablas con él, te envuelve una atmósfera muy especial y te das cuenta de que estás con un hombre que realmente se comunica contigo y no te lanza simplemente pequeños mensajes". JOVER, José Luis; AMESTOY, Santos. "John Cage, primera figura de la música de vanguardia". *El Pueblo*, 05/08/1972.

²⁹ ARIZA POMARETA, Javier. *Imágenes del sonido. Una lectura plurisensorial del arte del siglo XX*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2008, p. 40.

³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=mJ5Cl30_KvE> (Fecha de consulta: 22/02/2017).

³¹ En esa época componía numerosas obras para piano preparado, medio que había comenzado a emplear en Seattle durante la II Guerra Mundial a partir de un encargo que especificaba una composición para danza que sonara a percusión (o que sonara "africana") a pesar de que el único instrumento disponible era un piano.

trata de una composición de 1947. Cage preparó las cuerdas del piano con burlate de fieltro, para amortiguar un poco el sonido del golpe de los maticos sobre las cuerdas. El resultado es un ataque más romo, que recuerda el sonido de tañer las cuerdas de un *koto*. Esta sensación es reforzada por el uso de un material melódico muy limitado y repetitivo, y también situado en una tesitura no especialmente alejada del registro grave del instrumento japonés. También destacable, tanto como recurso compositivo como por su similitud a determinadas prácticas compositivas orientales, es el uso controlado del silencio. Específicamente, Cage introduce compases de silencio entre otros de contenido melódico, dentro de un esquema global constituido por once grupos de once compases cada uno.³²

En 1949-1950 John Cage intervino en el New York Artists' Club con una conferencia titulada *Lecture on Nothing*, comenzando con la afirmación "I am here and there is nothing to say". Cuando terminó Cage confesó: "[...] during the question period, I gave one of six previously prepared answers regardless of the question asked. This was a reflection of my engagement in Zen".³³

En una entrevista concedida en 1992 a la publicación *Tricycle: The Buddhist Review*, Cage detalló que dio un paso iniciático hacia las filosofías orientales a través de la lectura *The Gospel of Sri Ramakrishna*, traducción del texto religioso, escrito en bengalí, *Sri Sri Rāmakrishna Kathāmrita*, compuesto por una compilación de conversacio-

nes mantenidas por el místico Sri Ramakrishna (1836-1886)³⁴ con sus discípulos, seguidores y visitantes. Publicado en 1942 está considerado, según los especialistas,³⁵ uno de los cien libros de espiritualidad más importantes del siglo XX.³⁶ La publicación estuvo prologada por el escritor británico Aldous Huxley, y Cage continuó su lectura enlazándola con la obra de este autor *The Perennial Philosophy* (1946), consistente en un estudio comparativo del misticismo. De esta lectura dice Cage, "I got the idea that all the various religions were saying the same thing but had different flavors... So I browsed, as it were, and found a flavor I liked and it was that of Zen Buddhism".³⁷

En los cursos de 1951 y 1952 John Cage asistió a las clases que el maestro budista zen, Daisetsu Teitaro Suzuki (1870-1966),³⁸ impartió en Columbia University. El compositor escuchó el contenido de su primera clase en las aulas de esta universidad neoyorkina. Suzuki habló de las enseñanzas del Sutra Kegon, también llamado el Sutra de la Guirnalda de Flores, enfatizando en la existencia de un mundo interdependiente en el que todas las cosas y todos los seres están interconectados. Una idea a la que Cage se adhirió rápidamente, manifestándolo a partir de ese momento en sus obras y escritos, haciendo todo lo posible por introducir este punto de vista del budismo en el discurso cultural de Occidente. El escritor Robert Coe, quien compartió las clases con él, afirmó que el primer catalizador de la "Cagean revolution" fue el budismo Zen.³⁹ Sin embargo, como hemos apuntado,

³² El análisis de la pieza me ha sido proporcionado por el artista Wade Matthews. Correspondencia e-mail: 20/02/2017.

³³ BAAS, Jacquelynn, 2005 (nota nº 1), p. 166, la cita procede de CAGE, John. *Silence*. Hannover, N.H.: Wesleyan University Press, 1973 [1961], p. ix.

³⁴ Su nombre de pila era Gadadhar Chattopadhyay. Místico bengalí a quien muchos hindúes consideran un avatar o encarnación divina.

³⁵ Especialistas consultados por la editorial HarperCollins, responsable de la elaboración de este listado.

³⁶ La compilación fue hecha por Mahendranath Gupta, quien figura en el libro como "M". El texto fue traducido por Swami Nikhilananda, teniendo en cuenta las importantes diferencias culturales. ZALESKI, Philip. *The Best Spiritual Writing*. San Francisco: HarperCollins, 2000.

³⁷ COE, Robert. "Taking Chances: Laurie Anderson and John Cage". *Tricycle*, summer 1992, <https://tricycle.org/magazine/taking-chances/> [Fecha de consulta: 17/02/2017].

³⁸ Fue un autor prolífico y longevo, que propició la presencia de las fuentes escritas necesarias para que se produjera en Occidente el encuentro con estas filosofías. Pasó su vida interpretando el budismo zen para los occidentales. Comenzó su labor en 1898 junto a Paul Carus, pero fue a partir de la década de los 20 del siglo pasado cuando sus escritos tuvieron un mayor impacto, sobre todo tras la II Guerra mundial. El regresó a Japón en 1909, pero sus traducciones de textos budistas y escritos sobre budismo zen siguieron apareciendo en Norteamérica y Europa. En 1949, con 69 años regresó a Estados Unidos, donde enseñó en Hawaii y en Claremont, California. Después se trasladó a Nueva York (1951), donde impartió docencia en Columbia University entre 1952 y 1957, año este último en que se jubiló como docente en la universidad. A lo largo de toda su trayectoria realizó un enorme esfuerzo por inculturar el budismo zen sobre la tradición racionalista y judeocristiana occidental. Su obra más conocida es quizá *Essays in Zen Buddhism*, publicados como artículos desde 1921, y después como libro. Le sigue en popularidad *Introduction to Zen Buddhism*, con prólogo de C. G. Jung, que vio la luz en 1949. *The Zen Doctrine of No-Mind*, apareció el mismo año, y en 1960 *Manual of Zen Buddhism*, que fue particularmente popular entre los artistas.

³⁹ COE, Robert, 1992 (nota nº 37), más información en LARSON, Kay. "The Infinity of Being". En: *Where the Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists*. New York: The Penguin Press, 2012.

estos no fueron sus primeros contactos con el pensamiento budista. En 1945, cuando Cage tras su fracaso matrimonial y una fuerte crisis personal decide afrontar su homosexualidad, incrédulo con respecto a la efectividad del psicoanálisis, poco a poco encuentra en el budismo zen su liberación. De él aprendió a valorar, tanto en su vida como en su arte el continuo cambio.

La vida y la obra de Cage tienden a fundirse más y más según experimenta sus enseñanzas. Para él no se trataba de erudición, sino de filosofía de vida. Por ello afirma: "Nunca he seguido las disciplinas del Zen como quien atraviesa sentado un túnel. Intenté comprender los principios de esta filosofía y aplicarlos a mi trabajo, a mi vida. Creo que el mensaje principal que Oriente nos enseña es que el buen camino hacia el que vamos no está fuera de nosotros sino en nuestro interior. Y consiste en liberar el 'ego' de su propia atención y abrirse hacia el mundo de fuera y los sueños interiores".⁴⁰ Con ello entendió que la emoción, el gusto y la memoria están demasiado ligados a nuestro yo. Levantan un muro a nuestro alrededor que llega a impedir la comunicación entre interior y exterior, y que lo importante es insertarnos como individuos en el flujo en el que suceden todas las cosas, y para hacerlo hay que tumbar el muro, ese muro que Suzuki le enseñó a ver primero y derribar después.

En lugar de atrapar y controlar, dejar fluir. El azar, que determina lo que ha de ser fijado, y la indeterminación, en cierto sentido equivalente a la libertad, se convirtieron en esenciales en su creación compositiva y sus performances. Ambas le permitieron abrirse definitivamente, y *Music of Changes*, de 1951 supone un buen ejemplo de su cambio de mentalidad.

Ante esta atracción por la utilización del azar en la vida y en el proceso creativo, Cage devoró el *I Ching*,⁴¹ o *El libro de los Cambios*,⁴² llegando a decir que lo utilizaba a modo de computador:⁴³ "I use chance operations instead of operating according to my likes and dislikes. I use my work to

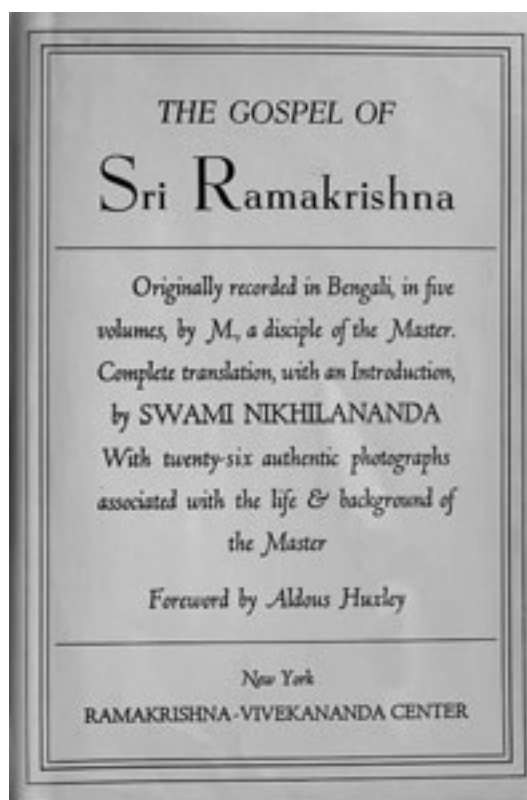


Fig. 3. *The Gospel of Sri Ramakrishna* (Sri Sri Rāmakrishna Kathāmrita), del místico Sri Ramakrishna (1836-1886), publicado en 1942, Nueva York por el Ramakrishna-Vivekananda Center.

change myself and I accept what the chance operations say. The *I Ching* says that if you don't accept the chance operations you have no right to use them. Which is very clear, so that's what I do".⁴⁴

El azar no es para Cage sino el punto de partida. Para él la clave no estaba en eludir la responsabilidad de la elección, ni la ausencia de rigurosidad, sino en trabajar a partir de la indeterminación, y por ello utilizó el *I Ching*, intentando escapar así de sus propios condicionantes. Este libro oracular se basa en un sistema binario de determinaciones, que partiendo de ocho trigramas genera 64 hexa-

⁴⁰ RUIZ, Javier; HUICI, Fernando. "El hombre que ríe". *El Pueblo*, Agosto 1972. En: RUIZ, Javier; HUICI, Fernando. *La comedia del arte (en torno a los Encuentros de Pamplona)*. Madrid: Editora Nacional, 1974 <<https://www.uclm.es/artesonoro/olobo3/Pamplona/entrevistas.html>> (Fecha de consulta: 22/02/2017).

⁴¹ Es un libro oracular chino cuyos primeros textos se suponen escritos hacia el 1200 a. C. Por su estructura y simbología es también un libro filosófico y cosmogónico. Es uno de los Cinco Clásicos Confucianos. Si bien su pensamiento es taoísta, le fueron añadidos comentarios confucianos, convirtiéndose también en un libro de moral.

⁴² HAYKES, N. Katherine. "Chances Operations: Cagean Paradox and Contemporary Science". En: PERLOFF, Marjorie; JUNKERMAN, Charles (eds.). *John Cage: Composed in America*. Chicago. London: The University of Chicago Press, 1994.

⁴³ RUIZ, Javier y HUICI, Fernando, 1972 (nota nº 40).

⁴⁴ COE, Robert, 1992 (nota nº 37), p. 57.

gramas. En las operaciones de la composición musical, como elementos variables, Cage jugaba con el tono, la duración, la amplitud y el timbre. Para evitar la repetición sin más al manejar las variables, Cage introdujo alteraciones sistemáticas durante la representación. A esto lo llamó "indeterminación", pues consideraba que conseguía evitar así las determinaciones de sus gustos, sus emociones, sus experiencias, etc. El *I Ching* se convierte para él en una metodología de trabajo.

Llevándolo al terreno de su creación hay que destacar dos posicionamientos relevantes y trascendentales. El primero es que todo esto le conduce a concebir la función de su música como iniciadora de un cambio, tanto en el artista como en el espectador, un cambio en cuanto a las posibilidades de lo que la música es. Podríamos decir, "lo que la música podría llegar a ser", pero desde su óptica, su entidad ya la tiene desde que se separó del Uno, otra cuestión es que nuestras normas la hayan constreñido a significados más limitados. Y en segundo lugar, rechaza en su composición e interpretación la autoexpresión, porque esta no es libre, ya que a menos que alcancemos la liberación, repetimos lo que conocemos de acuerdo a nuestros hábitos. La imposición de sentimientos bloquea el modo en que escuchamos los sonidos como sonidos. Con este posicionamiento Cage intenta de algún modo motivar a la audiencia para que abandone sus férreos posicionamientos. Pretende hacer de su creación un modo de comunicar lo aprehendido de las enseñanzas del Sutra Kegon y su Doctrina de la No-obstrucción, en la que la no-obstrucción generalmente se define como la libertad completa de todas las ataduras, y las posibilidades infinitas de interpenetraciones entre cada cosa, cada ser, a pesar de las variaciones en espacio y tiempo. Para poder estar en relación plena con el mundo del que formamos parte debemos abrirnos a esa interpenetración. Para vivir fluidamente debemos conseguir una completa eliminación de los bloqueos, de los muros que entorpecen el camino a la Unidad, también llamada la Totalidad. El concepto de No-obstrucción se desarrolla desde la doctrina de Vacío, porque sólo el vacío verdadero no tiene ningún muro o límite por sí mismo, ni ningún tipo de obstrucción.

Estos conceptos de Interdependencia, No-obstrucción y Vacío abrieron a Cage a un nuevo mundo. Dilataron su percepción, su conciencia, su sensibilidad, su modo de estar y de ser. Lo liberaron tanto que Francine du Plessix Gray recordaba a Cage en su estancia de 1952 en Black Mountain College "giggling and laughing with delight" con su risa de monje zen,⁴⁵ y Fernando Huici y Javier Ruiz titularon la entrevista, que hicieron a John Cage con motivo de su participación en los Encuentros de Pamplona en 1972, "El hombre que ríe".⁴⁶

Preguntado por Goldberg cuál había sido su mayor contribución a la música, contestó que *4'33"*, de 1952. Se trata de una obra que consta de tres movimientos y todos sin sonidos. Si nos preguntamos por qué su elección, nos damos cuenta que por un lado persigue su objetivo particular de ayudar al despertar de sus espectadores, como un *bodhisattva*, como ocurriera décadas atrás con la intención de Duchamp al presentar la *Fuente*.⁴⁷ Y por otro pone el énfasis en la negación del sonido del instrumento musical, considerada dicha negación como la no-obstrucción, para que el público sea capaz de escuchar el sonido que nos rodea, el sonido de lo cotidiano: una tos, una respiración, un roce, una voz... "The marvelous thing about it is when activity comes to a stop, what is immediately seen is that the world has not stopped",⁴⁸ porque según el budismo zen, lo único eterno es el constante cambio. Esta consciencia de la riqueza que nos rodea es una invitación a sentirnos interconectados, pero esto es imposible de alcanzar si no conseguimos vaciarnos de nosotros mismos. "I have felt and hope to have lead people to feel that the sounds of their environment constitute a music which is more interesting than the music they would hear if they went into a concert hall".⁴⁹

Owen F. Smith argumenta sobre los dos artistas estudiados, en el catálogo *In the Spirit of Fluxus*, que mientras Duchamp buscó problematizar ejemplos del arte y su realización, Cage buscó nuevas direcciones creativas que reemplazaran las antiguas. "Duchamp buscó poner en movimiento un proceso interminable de cuestionamiento; Cage deseó

⁴⁵ LARSON, Kay. *Where the Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists*. New York: The Penguin Press, 2012, cap. 9.

⁴⁶ RUIZ, Javier y HUICI, Fernando, 1972 (nota nº 40).

⁴⁷ No olvidemos que Duchamp se representó como alusión al *bodhisattva* de la misericordia, Avalokiteshvara, en el póster de la exposición *Ready-Mades et Editions de et sur Marcel Duchamp*, 1967. En él aparece con la palma de la mano extendida con la mudra de "no temor", mientras que con el humo del puro se dibuja una flor de loto, atributo de dicho *bodhisattva*.

⁴⁸ "John Cage at Seventy: An Interview Stephen Montague". *American Music*, Summer 1985, Vol. 3, No. 2, pp. 205-216.

⁴⁹ "John Cage: Interviewed by Jeff Goldberg". *The Transatlantic Review*, May 1976, nº 55/56, pp. 103-110, p. 105.

que la gente fuera consciente del poder de observar el mundo de una manera abierta. Duchamp llega a este punto de vista a través de la reconsideración escéptica de la validez del pensamiento cartesiano; y Cage llegó a este a través del estudio del pensamiento no-occidental, particularmente del zen".⁵⁰ Sin embargo, como se ha podido evidenciar, a Owen se le escapó el interés de Duchamp por el budismo, que ayudó, tanto a Cage, como al artista francés, a romper con la lógica occidental. Y es que Duchamp guardó celosamente el misterio de la procedencia de su pensamiento, de sus títulos y de sus creaciones. Rehuyendo el comentario incluso cuando su amigo Cage le preguntó si tenía alguna relación con la filosofía oriental, porque mucho de lo que decía en sus conversaciones se parecía más al zen y a la filosofía oriental, que al pensamiento occidental "he denied any connection with it. I think that even if he were involved consciously with Eastern philosophy, his answer would have been that he had no connection... One of his goals was to go underground –which is an Eastern goal– to be a white animal, in the winter, when it's snowing, and so to climb up in the tree, knowing your footsteps are covered by new snow- so nobody knows where you are!".⁵¹

Así era el "abuelo" de Juan Hidalgo, un artista nacido en Las Palmas de Gran Canaria en 1927, que recibe y desarrolla una carrera musical, destacando sus estudios de composición en París con Nadia Boulanger y sus cursos de instrumentalización en Ginebra con François Antoine Marescotti. En 1955 estableció su residencia en Milán, donde conoció al compositor y director de orquesta Bruno Maderna.⁵² Con él se adentró en las técnicas de las músicas seriales, en las músicas electrónicas y electroacústicas.

Fue en el verano de 1958 cuando Juan Hidalgo, acompañado por Walter Marchetti,⁵³ conoció personalmente a John Cage y al pianista y compositor David Tudor en el Ferienkurse Fuer Nueu Musik de Darmstadt, diciendo de él: "Amigo íntimo



Fig. 4. Suzuki Daisetsu y John Cage en Japón, 1962. Tomada de: <https://howcreativeswork.com/tag/d-t-suzuki/>.

de Oriente y de Duchamp, juega al ajedrez, y emplea como ellos, llevándolas hasta sus últimas consecuencias, las misteriosas técnicas del azar. El yo del artista queda en la sabia frescura de la umbría para dejar que brillen en todo su esplendor los sonidos y las formas en plena libertad.⁵⁴

Útil no quedar fascinados por tan amplios horizontes, y así fue como desde ese 1958 establecimos esa inquebrantable amistad que dura ya este largo lapso casi treinta años".⁵⁵ Para Hidalgo, en su humildad, Cage rompió los barrotes anquilosados de la experiencia musical, del pensar y actuar, no solo de la música, sino de las artes en general.

Como le ocurriera a Cage con su primer encuentro con Duchamp, Hidalgo se sintió profundamente acogido por el músico estadounidense, y aquel encuentro con él en Darmstadt le resultó revelador de un camino por recorrer.

Cage, que experimentó el magisterio de Duchamp y Suzuki, contagió su carcajada de monje zen a Juan Hidalgo, quien afirma hoy ser un pequeño *rōshi*. *Rōshi* es un término que literalmente significa venerable maestro (espiritual), es decir un maestro de zen maduro, ya sea monje, sacerdote, laico, hombre o mujer. Esta auto denominación de Hidalgo, y el mismo significado de la palabra, ayudan de manera notable a conocer el porqué de

⁵⁰ SMITH, Owen F. "Fluxus: A Brief History". En JENKINS, Janet (ed.). *In the Spirit of Fluxus*. New York: Walker Art Center, 1993, p. 30 (hay una versión en catalán con traducción en castellano: *En L'Esperit de Fluxus*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1994). Cita tomada de SARRIUGARTE GÓMEZ, Íñigo. "Fluxus: entre el Kōan y la práctica artística". *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 2011, n° 42, pp. 193-214, p. 201.

⁵¹ BAAS, Jacquelyn, 2005 (nota n° 1), pp. 173-174.

⁵² Maderna trabajaba en el Laboratorio de Fonología Musical de la RAI en Milán.

⁵³ Formaban desde 1956 un sólido equipo de trabajo e investigación en Milán.

⁵⁴ En las palabras de Hidalgo resuena el símbolo del lugar sombreado como silencio y paz interior. Chuang Tse anima a no escuchar tu propia mente, a entrar en el lugar sombreado, en el silencio interior donde no penetran los rayos del sol. De ahí que toda meditación se realice con los ojos cerrados, para facilitar el traslado hacia tu propia zona umbría.

⁵⁵ Texto publicado en *Diario 16*, el 13/09/1987. En: MARTÍN DE ARGILA, María Luisa; ASTIÁRRAGA SIRGADO, Carlos (coms.). *De Juan Hidalgo, 1957-1997* (Centro Atlántico de Gran Canaria 8 de mayo al 15 de junio de 1997). Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico, 1997, p. 148.

la obra de este artista, pues la función del *rōshi* es la de guiar e inspirar a sus estudiantes en el camino de la autorrealización,⁵⁶ algo similar a lo que Hidalgo persigue con buena parte de su obra, dando así el relevo a Cage.

El crítico de arte y compañero de Hidalgo, Carlos Astiárraga, nos confiesa, "Un día encontró un perfume. El perfume del ZEN,⁵⁷ con el que se perfumó para siempre, y estudió chino y japonés en Milán y Roma en el Instituto per il Studio del Medio ed Estremo Oriente (ISMEO) interesándose especialmente por la caligrafía chino-japonesa que abrió sus ojos al más nimio detalle".⁵⁸ Lo que indica la forma en que esta interacción se manifiesta: su conciencia sobre lo que nos rodea se expande, se dilata su sensibilidad. Juan Hidalgo lo corrobora: "Oriente y el sexo están presentes en mi obra unas veces de forma más explícita y otras menos",⁵⁹ con lo que viene asegurarnos que está siempre presente, en esencia o en forma.

Fue entre 1962 y principios de 1964 cuando se sumergió en todo un mundo dibujado con ideogramas, y en un pensamiento que es "una forma de vida, que no contempla ni pecado, ni culpa, ni nada".⁶⁰ El entusiasmo le poseyó de tal modo que en noviembre de 1963 recibió el premio al mejor alumno del año académico 1962/1963 en el ISMEO de Roma.

La fascinación de los ideogramas con sus múltiples lecturas, que componen su significado en función de sus radicales, y que alteran su semántica en función del ideograma contiguo, parece encajar con el lenguaje musical, o al menos tener un paralelo con él. Especialmente las tonalidades del idioma chino debían resultar muy atractivas para alguien como él acostumbrado a escuchar los matices de los sonidos. Atrapado por la escritura pictográfica, en 1964 compone en Roma la obra *JA-U-LA [Tres lecturas de Wang Wei]*,⁶¹ una música automática para ocho instrumentos basada en tres lecturas diversas del poema de Wang Wei⁶² conocido popularmente como *Canción de Weicheng*.⁶³ "El mecanismo de los 28 ideogramas, 4 versos de 7 ideogramas, que componen la poesía han dado automáticamente en 3 lecturas diferentes todos los parámetros musicales de JA-U-LA".⁶⁴

1964 es el mismo año de la creación de ZAJ junto a Walter Marchetti. Pero ¿es acaso ZAJ un grupo artístico? Ambos huyen de tal definición y dejan su quehacer y su propósito abierto, sin definición, sin marcos en los que encuadrar su actividad:

"¿qué es **zaj**?

zaj es **zaj** porque **zaj** es no-**zaj**" Madrid, 1964⁶⁵

Y "-¿Qué cosas hace ZAJ? -Traslados, conciertos, escritos y cartones, festivales, viajes, exposiciones, tarjetas, libros, encuentros, visitas, etcétera y etcéteras ZAJ-".⁶⁶

⁵⁶ "[...] pero también estoy en otro plano que es el del budismo zen. Yo soy una persona que ha trabajado profundamente el budismo zen, y en un cierto sentido, a esta edad puedo decir que soy un pequeño *roshi*, que es un pequeño maestro zen". *Conversación*, Juan Hidalgo y David Pérez, Universitat Politècnica de València, Min. 38-40:15 <https://www.youtube.com/watch?v=sNTd6aLzvj4> [19/02/2017].

⁵⁷ Es una expresión similar a la utilizada por Cage, quien emplea el término *flavor*. Ambos hacen alusión a algo que no podemos ver ni tocar, que está en el aire, que puede no manifestarse con nitidez, pero que se experimenta sensualmente.

⁵⁸ HIDALGO, Juan y ASTIÁRRAGA, Carlos. *Juan Hidalgo, en medio del volcán. Artistas españoles contemporáneos*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, p. 28.

⁵⁹ SANTA ANA, Mariano de. "Entrevista a Juan Hidalgo". *Babelia, El País*, 01/03/2008. http://elpais.com/diario/2008/03/01/babelia/1204329970_850215.html [consulta: 2/2/2014].

⁶⁰ Descripción de Juan Hidalgo en *Conversación*, Juan Hidalgo y David Pérez. Universitat Politècnica de València, Min. 38-40:15 <https://www.youtube.com/watch?v=sNTd6aLzvj4> [19/02/2017]

⁶¹ Wang Wei (王维, 699-761 d.C.), es uno de los grandes poetas de la dinastía Tang. La forma poética usada por el maestro chino, era el *shih*. El *shih* consiste en series de líneas de 5 o de 7 sílabas, de los cuales los números pares, riman.

⁶² "Estudié en Milán y luego en Roma algo de chino y japonés. Una tarde, en Roma, Yang Feng-Chi, profesor de chino, escribe en la pizarra una poesía de Wang Wei". En: MARTÍN DE ARGILA, María Luisa; ASTIÁRRAGA SIRGADO, Carlos (coms.), 1997 (nota nº 55), p. 44.

⁶³ El título original es 送元二使安西 (Despedida a Yuan el Segundo, destinado a Anxi).

渭城朝雨浥轻尘 [Alba en Weicheng. La lluvia mojó el polvo ligero]

客舍青青柳色新 [Sauces del albergue, nuevo verdor hechicero]

劝君更尽一杯酒 [Oye, ¿por qué no tomas otra copa conmigo?]

西出阳关无故人 [Al oeste del paso Yang Guan no tendrás amigo] (trad. Guojian Chen). Se trata de una canción triste por ver cómo un amigo ha de partir a la lejana frontera, llena de dificultades, conflictos y guerras. Ha inspirado a numerosos calígrafos, poetas y pintores.

⁶⁴ MARTÍN DE ARGILA, María Luisa; ASTIÁRRAGA SIRGADO, Carlos (coms.), 1997 (nota nº 55), p. 44.

⁶⁵ MARTÍN DE ARGILA, María Luisa; ASTIÁRRAGA SIRGADO, Carlos (coms.), 1997 (nota nº 55), p. 47.

⁶⁶ Fragmento de la *Entrevista con ZAJ*, Madrid, 1964 <<http://www.uclm.es/artesonoro/zaj/quees.HTM>> [Fecha de consulta: 24/02/2017].

En el punto de partida, en el que ambos se negaron a encuadrar el grupo y sus realizaciones con una definición, subyace ya lo aprendido de las filosofías de Asia Oriental. Cuantas más clasificaciones y más normas, más prejuicios tendremos, y más esfuerzo necesitaremos para liberarnos de ellos y afrontar la vida y la creación del modo más ingenuo posible. Pero además podemos leer una dualidad complementaria y no de contrarios, el ser y no ser en unidad. En esta definición resuena la propia aclaración de Lao Tse, sobre lo que es el Tao; justificándose que Hidalgo dijera que sus bisabuelos eran chinos, como lo es una parte de la ascendencia del budismo zen:

El Tao que puede expresarse no es el Tao permanente.

El nombre que puede nombrarse no es el nombre permanente.

El no-ser es principio del Cielo y de la Tierra; el ser, de los infinitos seres es madre.

Por eso con el permanente no-ser se contempla la esencia escondida (del Tao);

con el permanente ser se contemplan meros indicios del Tao.

Estos dos (no-ser y ser) tienen el mismo origen, aunque diferentes nombres;

tanto al uno como al otro puedes llamarlos misterio. Misterio de los misterios, llave de toda mudanza.⁶⁷

Esther Ferrer, una de las artistas que llegó a formar parte esencial del grupo en 1967, contaba en una entrevista *"El Tao ha sido el único libro que ha guardado desde su época de estudiante, el único libro de mi vida que aún tengo por ahí, ya viejísimo"*.⁶⁸

En un etcétera de 1966, Juan Hidalgo refuerza la idea de esta procedencia de definición de ZAJ, al formular en palabras el símbolo del *yin/yang*:

BLANCO Y NEGRO (UN ETCÉTERA) MADRID, 28 NOV. 1966

QUE TODO SEA BLANCO Y NEGRO, QUE UNA PARTE DEL TODO SEA BLANCA Y LA OTRA NEGRA. QUE HAYA BLANCO, QUE HAYA NEGRO Y QUE HAYA BLANCO Y NEGRO

Pero ¿qué es un etcétera?



Fig. 5. Juan Hidalgo, Leopoldo La Rosa, Walter Marchetti y John Cage. Club Internazionale Universitario "Rotonda del Pellegrini", Milán 1959.

Juan Hidalgo explica la palabra de la siguiente manera: "Usé ese término por primera vez en Madrid, en ocasión de un acontecimiento ZAJ, el 18 de mayo de 1965, y en general lo defino 'documento público', como dirían los chinos (*gōng'àn*) y los japoneses *kōan*".⁶⁹ Por tanto, el artista pone el énfasis en la función, en la sutil utilidad, e inutilidad, del etcétera, y no en su forma.

Los etcéteras, "Registran hechos, proponen acciones, formulan preguntas, constituyen narraciones brevísimas, acogen citas, haikus, perogrulladas, epitafios, crucigramas, confidencias impúdicas, diálogos, juegos verbales y ocasionalmente tipográficos. [...] La mayoría son muy concisas y ocupan holgadamente una página, aunque las hay que se extienden a lo largo de dos, tres, cuatro [...].⁷⁰ Pero, lo importante es que, como transposición hidalguiana del *kōan*, va dirigido a desbaratar el entendimiento ordinario para que surja otro tipo de comprensión. Hidalgo asume la pretensión anti intelectual del zen a través del *kōan*, para abrir la vida más allá de los límites marcados por nuestra razón y liberar al individuo de la ma-

⁶⁷ LAO Tse. *Tao Te Ching. Los libros del Tao* (trad. Iñaki Preciado). Madrid: Editorial Trotta, 2006, p. 383.

⁶⁸ Entrevista de Diego Luna en 2014. En LUNA, Diego. *ZAJ, arte y política en la estética de lo cotidiano*. Sevilla: Athenaica Ediciones Universitarias, 2015, p. 203.

⁶⁹ Nota al programa del concierto del domingo 22 de octubre de 1967, ofrecido por el Grupo Koan de Juventudes Musicales de Madrid, bajo la dirección de Arturo Tamayo, dentro del II Festival de Música de América y España (Madrid 14-28 Octubre 1967). En: MARTÍN DE ARGILA, María Luisa; ASTIÁRRAGA SIRGADO, Carlos (coms.), 1997 (nota n° 55), p. 58; también en SANTA ANA, Mariano de. "Entrevista a Juan Hidalgo". *Babelia, El País*, 01/03/2008. http://elpais.com/diario/2008/03/01/babelia/1204329970_850215.html [Fecha de consulta: 2/2/2014].

⁷⁰ PARREÑO, José María. "ZIG ZAJ zen". En: MARTÍN DE ARGILA, María Luisa; ASTIÁRRAGA SIRGADO, Carlos (coms.), 1997 (nota n° 55), pp. 273-277, p. 274.

yor cantidad de trabas posibles. Un andar y un camino que comparte con su padre John Cage.

Esta actitud y esta finalidad del arte de Hidalgo, se manifiestan también en sus acciones, performances o poemas escénicos, que podríamos subtítular como "representaciones de *kōan*" o "acciones *kōan*", así como a las de Yoko Ono se las denominó "teatro neo-haiku" o "zen vaudeville". Ellos dejaron atrás la verbalización del maestro para actuar el *kōan*, para formularlo de un modo distinto al habitual de los monasterios. Como en la dinámica del *mondo*, en la que el maestro pregunta o propone una idea al discípulo, y este reflexiona buscando dar la respuesta, Hidalgo lanza un etcétera, un concierto, una acción, y la coloca ante el público, esperando una respuesta, interior o exterior. Presenta, como ya hiciera John Cage el *kōan* sobre los escenarios, de modo que el espectador que acude a un concierto, apenas puede escuchar instrumentos musicales, o el que acude a ver una representación, no logra descubrir un argumento narrativo. Este choque, que a algunos les hizo, y nos hace reflexionar, entonces y ahora, ha ayudado a nuestra apreciación del arte, pero también de la vida. Sin embargo, generó en buena parte de la crítica estupefacción, difícil de ser superada para ir más allá:

[...] Zaj, en lo que vi, no oí nada absolutamente que viniera del escenario.

Se sucedieron hasta una docena de cuadritos, los que soporté, pantomima que debe tener su gracia subterránea, pero que al parecer yo no bucéé lo suficiente como para alcanzarla. Títulos al canto: "Paralelo 48", el arte de pasar por encima de un cinturón después de cien segundos de reflexión.

"Seis minutos para dos intérpretes", el arte de sentarse en una mesa de espaldas, en sus sillas después y hacer mención de jugar un pulso (él y ella).

"Especulaciones en uve" rollo.

"Antídoto", adoquín en dos minutos.

"Silueta número uno", paquete.

"El caballero de la mano en el pecho", sin parecido con el Greco y pornografía pura. Aquí sí, el público intervino con frases ayunas de Academia.⁷¹

Zaj intentó romper con las habituales categorías a través de la experiencia sensorial y la contemplación de actitudes filosóficas. Huyó de comunicar el mensaje directo, abiertamente, como el maestro

zen que rehúsa ofrecer a sus discípulos una manzana masticada. Lo que alguien aprende escuchando un discurso o un cuento, es decir, a través del intelecto, es mucho menos eficaz que si penetra a través de la propia experiencia. El zen va más allá de la lógica y el verbalismo, es una filosofía vital. La acción Zaj, debía ser capaz de sacudir a los espectadores, que se acercan a modo de discípulos buscando un concierto, una representación, y sorprenderles, sacudir las expectativas generadas por sus esquemas mentales. Hidalgo invita, como invita el zen, a vaciar nuestra conciencia de todos los juicios previos sobre las cosas que la imitación y el pensamiento lógico nos ha inculcado desde que nacimos.

En cuanto al estilo empleado José María Parreño habla de que "es extremadamente directo y de él se sirve el autor para formular los pensamientos más sutiles o más zafios, con idéntica falta de afectación. Aparte de esto y de su economía de medios, no se atiene a ninguna otra norma. [...] En ellos se nombra lo trivial con palabras igualmente triviales, pero con el respeto generalmente reservado a lo más alto, del que sólo dispone aquello reputado como artístico".⁷² De nuevo aquí, en esta descripción volvemos a encontrarnos con una filosofía de vida que arranca del aprendizaje de Hidalgo en el budismo y de su conversión en un "pequeño *rōshi*".

Si el maestro zen nos formulara la siguiente pregunta: "Cuando vemos a nuestro alrededor montañas que se remontan a lo alto y mares que llenan oquedades ¿por qué leemos en los sagrados sutras que el Dharma es la igualdad, y que no hay nada ni alto ni nada bajo?",⁷³ ¿no estaría respondiendo a la razón por la cual Hidalgo aborda todo con la misma naturalidad, ya sea lo más popular o lo más culto, lo más trivial o lo más profundo, lo más sutil o lo más obsceno?

Cuando Parreño asegura que su estilo "es extremadamente directo", personalmente creo que sí, si el adjetivo se entiende en su acepción de libre, espontáneo, dado que su obra, nunca es directa, siempre está construida con sucesivas capas de lectura, baste recordar su historia del "algo más" tantas veces repetida por él.⁷⁴ Zen=espontanei-

⁷¹ Crítica a la actuación de Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer 28/06/1972, Teatro Gayarre 19:00 h. Pamplona. FILARE. "Concierto ZAJ". *El Pensamiento Navarro*, 29/06/1972. <<https://www.uclm.es/artesonoro/ZAJ/RUINA.HTM>> [Fecha de consulta: 20/02/2017].

⁷² PARREÑO, José María, 1997 (nota nº 70), p. 274.

⁷³ SUZUKI, Daisetsu. *Introducción al budismo zen*. Buenos Aires: Editorial Kier, 2006, p. 73.

⁷⁴ HIDALGO, Juan. *De Juan Hidalgo 2 [1971-1981]*. Santa Cruz de Tenerife: Baobab, 1982, s/n.

dad=Zaj. Tanto la obra como la persona de Hidalgo, encarna la libertad, la emancipación de quien se aproxima a la iluminación, de quien ha experimentado la ausencia de ataduras, y entendido que no hay otra meta que la muerte,⁷⁵ ni otro modo de ser feliz que aprehender la vida en su libre fluir.

Hidalgo hace suyas las propuestas del zen y desde la calle, en los escenarios, en los conciertos, o con sus etcéteras, promueve vivir la vida en su sentido más pleno, prestando atención al discurrir de lo cotidiano, liberados, para que hallemos camino de la plenitud:

Cuando Bankei predicaba en el templo de Ryumon, un sacerdote de la secta Shinshu, que creía poder llegar a la salvación personal mediante la repetición insistente del nombre del buda del Amor, se sintió celoso de sus grandes audiencias, y por último decidió ir a discutir con él para dejarlo en ridículo.

Bankei se encontraba en mitad de su disertación cuando llegó el sacerdote, pero este armó tal alboroto que el maestro no tuvo más remedio que interrumpir el discurso y preguntar a qué venía todo ese jaleo.

“El fundador de nuestra secta”, se jactó el sacerdote, “poseía poderes mágicos tan extraordinarios que, sosteniendo un pincel en la orilla de un río, mientras su ayudante permanecía en la orilla opuesta con un papel en la mano, era capaz de escribir el sagrado nombre del Buda Amida a través del aire. ¿Podrías acaso hacer tú una maravilla semejante?”.

“Tal vez ese viejo zorro supiese hacer ese truco”,⁷⁶ replicó Bankei con el brillo del esclarecimiento en los ojos, “pero estas no son las maneras del zen. Cuando tengo hambre, como. Cuando tengo sueño, duermo. Ese es mi milagro.”⁷⁷

Estos sencillos actos vividos en plenitud, sacados de su contexto habitual, y situados en un entorno diferente, llevados también a la desubicación de los objetos, como ocurriera con la *Fuente* de Du-

champ, llaman poderosamente la razón sobre sí mismos, y sobre el hecho que los ha arrancado de su atmósfera cotidiana.

Sirva de ejemplo su acción, o “concierto ZAJ”, titulado *Antídoto* (1967), consistente en beberse un libro de leche sentado junto a una mesa en el escenario. “Pero en esta acción no estoy tomándome la leche en casa, ni estoy desayunando, estoy tomándome la leche en otro contexto [...] no tiene nada que ver con el hecho de que yo me bebí un vaso de leche en mi casa”.⁷⁸

Desde sus inicios nuestro artista contempló que sus acciones estuvieran guiadas por “el amor a las alusiones, en las vulgares acciones cotidianas y en el énfasis de los modos de acción no lógicos”.⁷⁹

Se trata pues de una invitación a vivir la vida más intensamente, en cada acción por nimia o importante que sea. Si bien es cierto que los rasgos dominantes de la poesía de Juan Hidalgo no se pueden desligar del contexto en que tuvieron origen, lo que apunta José María Parreño, no considero acertado el calificar su quehacer de antiartístico,⁸⁰ ya que Hidalgo, como Cage, se proponía descubrir lo artístico de lo cotidiano, y ver lo cotidiano como arte, y haciendo así alterar el orden social, pero a través de un concreto cambio del individuo, de su liberación más profunda, de su liberación interior.

Hidalgo, como el taoísmo y el zen, nos invita a juzgar por el contenido concreto de la experiencia y no por su conformidad con unas normas puramente teóricas. Con *Música enguantada* (1965), escuchar el sonido que produce el cepillar vigorosamente las cuerdas del piano, así como los sonidos dispares producidos por unas pelotas que arroja sobre las cuerdas, puede constituir toda una experiencia estética si dejamos de estar ape-

⁷⁵ Juan Hidalgo ha afirmado en numerosas ocasiones que nacemos para morir y que la única certeza de la vida es su seguro camino hacia la muerte.

⁷⁶ Se refiere a Shinran, místico pietista japonés del siglo XIII.

⁷⁷ VÁZQUEZ JIMÉNEZ, Sebastián (ed.). *Carne de Zen. Huesos de Zen, antología de historias antiguas del Budismo Zen*. Madrid: EDAF, 2000, pp. 106-107. Otra versión de la historia, con relación a la actitud del maestro, ayuda a entender la calificación de milagro que Bankei utiliza: “-Maestro, ¿qué haces tú para estar en el camino verdadero?-. Cuando tengo hambre, como; cuando tengo sueño, duermo. -Pero esas cosas las hace todo el mundo-. No es cierto. Cuando los demás comen piensan en mil cosas a la vez. Cuando duermen, sueñan con mil cosas a la vez. Por eso yo me diferencio de los demás y estoy en el camino verdadero”. Es el valor de la acción concentrada en sí misma. Esta publicación de Paul Reys, *Zen Flesh, Zen Bones: a Collection of Zen and pre-Zen Writings*, fue publicada por primera vez por Charles E. Tuttle & Co. en 1957, y alcanzó una gran popularidad entre toda la generación de la contra-cultura de los años 60. Hoy sigue siendo un clásico.

⁷⁸ JIMÉNEZ, Carlos. “Zaj: el oído en el ojo”. *Lápiz*, 1989, nº 56.

⁷⁹ Fragmento de un texto incluido en el folleto de presentación del “primer concierto musical”, celebrado en el colegio mayor Menéndez y Pelayo de Madrid 21/12/1964, tomado de SARMIENTO, José Antonio. “El algo de Juan Hidalgo”. En: MARTÍN DE ARGILA, María Luisa; ASTIÁRRAGA SIRGADO, Carlos (coms.), 1997 (nota nº 55), pp. 277-279, pp. 281-284.

⁸⁰ PARREÑO, José María, 1997 (nota nº 70), p. 273.

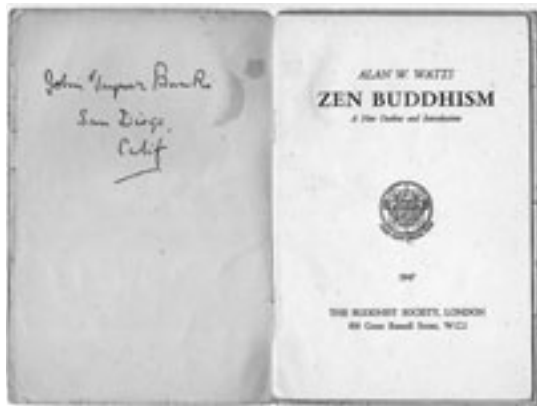


Fig. 6. Daisetsu Suzuki. *Zen Buddhism. A New Outline and Introduction*. La primera edición fue publicada en Londres por The Buddhist Society en 1947 con prólogo por Alan Watts.

gados a la idea establecida de concierto y de música. El zen e Hidalgo nos hacen esta propuesta para poder adquirir un punto de vista enteramente nuevo.

En los comentarios irónicos del locutor del NODO que cubrió la noticia del concierto arriba mencionado, observamos que los “conciertos zaj” tenían el mismo efecto desconcertante que los *kōan*, después de todo, tratan de ignorar la sintaxis lógica del lenguaje para así librarse del pensamiento consciente:

“¡Este buen cepillado a las cuerdas es casi ya una buena sinfonía! [...] ¡Por lo visto, la limpieza de los pedales tiene aquí su importancia! [...] Misión cumplida, las bolitas se van por donde han venido, mientras el maestro busca nuevas calidades en su besugo como final de la actuación. Aunque no sepamos cuál sea su extraña relación con la música”, para acabar diciendo ante la cara de estupefacción de un miembro del público: “¡No sea usted escéptico hombre! ¡Únase al entusiasmo general!”.⁸¹

Aquel comentarista pensó que si no era una actividad sonora procedente de los sonidos producidos por instrumentos tradicionales de cualquier tipo, familia y especie, tocados de forma ortodoxa,

aquello no era música. Sin embargo, la propuesta que hacía Hidalgo es “que todo lo que suena y lo que no, es música, y que como siempre todo suena, siempre todo es música”.⁸² Incluso el sonido de comerse un besugo. En las palabras del artista volvemos a escuchar el eco de la Doctrina de la interpenetración y de la No-obstrucción, que tan fundamentales fuera para su padre, Cage.

Me gustaría definir a Hidalgo, y su importancia en el arte español con una historia de Chuang Tse,⁸³ con la que el artista debe estar familiarizado dados los estudios realizados en el ISMEO:

C. Tang le habló a su ministro Ki de algunas de estas cosas: “En el norte desértico y árido hay un océano oscuro, el Lago del Cielo. En él hay un pez que mide varios miles de *lis* de ancho, y de largo ni se sabe. Se llama Kun. Y también hay allí un pájaro, llamado Peng, con el lomo tan grande como el monte Tai y alas como nubes que tapan el cielo. Cuando está levantando el vuelo sus alas golpean el agua durante noventa mil *lis* por entre nubes y nieblas sosteniendo el cielo azul en sus hombros, y luego dirige la vista al sur y se prepara a viajar hacia la oscuridad del Sur”.

El pichoncito desnidado se ríe de él y dice: “¿A dónde se cree que va ese? Yo pego un salto tremendo y me levanto en el aire y al cabo de nueve o diez metros ya estoy de bajada revoloteando entre hierbajos y zarzales; y eso haciéndolo perfecto y saliendo todo bien. O sea que ¿a dónde se cree que va ese?”.

Esa es la diferencia entre lo grande y lo pequeño. Hay hombres casi tan limitados como el pichoncito y la cigarra de que hablábamos. Puesto que no comprenden más que la rutina de la vida vulgar, no sirven más que para ser mandarines de comarca o señores feudales, como máximo.

El maestro Yung (Duchamp/Cage/Hidalgo) del estado de Sung era muy superior a todo ese tipo de hombres, y se parecía al gran pájaro. Vivió tan indiferente a la alabanza como a la crítica. Puesto que discernía entre lo interior y lo exterior, nunca hizo distinciones entre gloria y desaprobación. Permaneció libre de las ataduras de los prejuicios humanos.⁸⁴

En la postura de Juan Hidalgo y de John Cage resuena aquella explicación de Duchamp a James

⁸¹ Concierto celebrado durante el I Festival Zaj, desarrollado entre noviembre y diciembre de 1965. Recogido parcialmente en el NODO de 20/12/1965 con el título de *Un extraño concierto*. <<http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1198/1468988/>> [Fecha de consulta: 20/02/2017].

⁸² Nota al programa del concierto del domingo 22 de octubre de 1967, ofrecido por el Grupo Koan de Juventudes Musicales de Madrid, bajo la dirección de Arturo Tamayo, dentro del II Festival de Música de América y España (Madrid 14-28 Octubre 1967). En: MARTÍN DE ARGILA, María Luisa; ASTIÁRRAGA SIRGADO, Carlos (coms.), 1997 (nota nº 55), p. 58. “El Grupo “Koan” de las Juventudes Musicales de Madrid”. En *Ritmo*, 1967, Vol. 37, Nº 376, p. 17.

⁸³ Autor taoísta del que el historiador Sze Ma Chien (siglos II-I a.C.) proporciona algunos datos, por los que sabemos que vivió en el siglo IV antes de nuestra era. Sus diálogos son una recopilación de los textos a él atribuidos hecha hace algo más de mil años, Los siete primeros capítulos, conocidos como “capítulos interiores”, contienen lo esencial de la enseñanza taoísta. Es considerada la obra filosófico-literaria más importante de la cultura china.

⁸⁴ CHUANG Tse. *Los diálogos de Chuang Tse*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2005, pp. 34-35.

Johnson Sweeney, director del Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York, en 1955: “[...] existen dos clases de artistas: los pintores profesionales que, al trabajar con la sociedad, no pueden evitar integrarse en ella; y los otros, los francotiradores, libres de obligaciones y por lo tanto de trabas”.⁸⁵

El budismo zen, en el mundo contemporáneo occidental, como bien pone de manifiesto esta línea genealógica, se convirtió en un camino para recuperar el propósito artístico, y ofreció una vía para re-imaginar el auténtico acto creativo.

Alguien podrá argumentar, que lo que ellos hacían no respondía a los planteamientos del budismo, o del budismo zen, o lo que ellos entendieron no era exactamente lo que decía la Doctrina de la interpenetración, o lo que el *dharma* apuntaba. Sin embargo, esto hoy tiene una relativa importancia, o ninguna para el tema que nos ocupa, porque lo tremendamente relevante, es que sus interpretaciones, ortodoxas o heterodoxas, les invitaron a pensar, a concebir y a crear de otra manera, les ayudaron a cortar determinadas ataduras que les impedían, a ellos como individuos, y a

nosotros como sociedad, ir más allá de lo hasta entonces concebido, de lo aprendido, de lo esperado. Por eso, su interacción con el budismo, su acercamiento, ya sea superficial o profundo, fue vital, está siendo vital, para la cultura y el arte occidental. No podemos saber qué hubiera ocurrido, o cómo sería buena parte de nuestro arte hoy sin dicha interacción, pero lo que sí es seguro es que sin este contacto con el pensamiento de Asia Oriental, sería diferente.

Muchos aprendieron de la revolución de Duchamp sin saber, o sin considerar, de dónde provenía buena parte de su pensamiento y su actitud. Entre ellos estuvo Cage. Y muchos aprendieron de él, de su radicalidad, su equilibrio, osadía y ecuanimidad. Entre ellos Hidalgo. Y muchos aprendieron de él, de su actitud liberada, de su humor, de su carencia de jerarquizaciones. Y en todos los que se acercaron a ellos se impregnaron de algo de su aroma taoísta/zen. Numerosos discípulos quedaron fascinados por su pensamiento y la manera de transformarlo en experiencia, y después en acto artístico. Ese aroma que muchos no identificaron, pero sí hicieron suyo.

⁸⁵ Entrevista, transcripción de la pista sonora de la película de 1955 realizada por la National Broadcasting Company (NBC), y emitida en distintas ocasiones en la televisión norteamericana en 1956, dentro del programa titulado “Wisdom Series”. En: DUCHAMP, Marcel. *Escritos*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2012, pp. 228-229.

B AJO LA PLUMA DE DAMOCLES. EL BINOMIO CONCEPTUAL "FORMALISMO Y DECADENCIA" EN LA ESTÉTICA Y CRÍTICA SOVIÉTICAS

ANETA VASILEVA IVANOVA

Universitat de València
Aneta.Vasileva@uv.es

Resumen: Los artistas de la vanguardia revolucionaria se cuentan entre las primeras víctimas de las represiones estalinistas. Estas persecuciones están justificadas por una teoría estética, cuyos orígenes y desarrollo resultan tan paradójicos como poco investigados. Procedente de una visión decimonónica sobre el papel del arte, durante varias décadas la crítica soviética se adapta a la cambiante coyuntura del poder, proscribiendo creadores de todo tipo de tendencias. El artículo revisa las aportaciones clave de la teoría y crítica artística marxistas desde inicios del siglo XX hasta principios de los años ochenta, inseparables de los paradigmas de la historia del arte soviética, centrándose en los trabajos de Anatoli Lunacharski, Vladímir Kémenov, Grigory Sternin y Vladislav Zimenko. Sus escritos son analizados en relación con los hechos significativos de la historia cultural y contrastados con las ideas actuales de los estudiosos rusos, sobre el antagonismo entre el modelo estético oficial y las alternativas perseguidas. Un elemento de especial interés es el papel de la institución académica, como productora de conceptos estéticos e historiográficos, destinados a legitimar o a atenuar el discurso represor.

Palabras clave: arte soviético / vanguardias soviéticas / estética y teoría del arte / censura y represiones totalitarias / crítica artística marxista.

Abstract: The artists of the revolutionary avant-garde are among the first victims of Stalinist repressions. These persecutions are legitimized by an aesthetic theory, whose origins and development are as paradoxical as little investigated. Coming from a nineteenth-century vision of the role of art, for decades the Soviet criticism adapts to the changing situation of power, outlawing creators of all kinds of trends. The article reviews the key contributions of Marxist art theory and art criticism since the early twentieth century until the early eighties, inseparable from the paradigms of Soviet art history, focusing on the work of Anatoli Lunacharsky, Vladimir Kemenov, Grigory Sternin and Vladislav Zimenko. Their writings are analysed in relation to significant cultural events and contrasted with present ideas of Russian scholars, about the antagonism between the official aesthetic model and pursued alternatives. An element of particular interest is the role of the academic institution, as a producer of aesthetic and historiographical concepts, designed to justify or to mitigate the repressive discourse.

Key words: Soviet art / Soviet avant-garde / aesthetics and art theory / totalitarian censorship and repressions / Marxist art criticism.

I. Introducción histórica

El 30-09-1937, en Karaganda, Kazajistán, a 54 km. del importante campo de concentración Karlag, tiene lugar la habitual reunión del órgano judicial extraoficial. Se trata de la troika regional, uno de los numerosos triunviratos que examinan las denuncias por actividades antisoviéti-

cas y emiten condenas, sin necesidad de pruebas o testigos. Los veredictos, según la normativa que crea estos órganos, pueden ser solo de dos tipos: campo de concentración o fusilamiento inmediato. Las cantidades planificadas de condenas de ambos tipos figuran en el mismo documento normativo.¹

* Fecha de recepción: 15 de enero de 2017 / Fecha de aceptación: 11 de abril de 2017.

¹ KOKURIN, Alexandr (ed.), 2002, pp. 96-98.

El día citado la troika reabre un caso que ya había sido cerrado con una condena leve, estando esta cercana a su término, procedimiento también común. Ambas condenas se fundamentan en los famosos párrafos 58-10 y 58-11,² del Código Penal de 1926, referentes a la propaganda que socava el poder soviético. La nueva, sin embargo, dictamina que al mismo delito corresponde la pena capital y el fusilamiento es ejecutado poco después. Lo que diferencia este asesinato de dos millones de casos semejantes es que la troika reconoce el carácter puramente intelectual del crimen de la ajusticiada, Vera Mihailovna Ermolaeva. Es condenada por ser alumna de Malévich, por crear ilustraciones y cuadros que reflejan el credo de que el arte renovará el mundo, y por difundir manifiestos que proclaman “al blanco y al negro como deducciones de gamas de colores altamente coloreados”.³

Una diferencia, sin embargo, también compartida: millares de intelectuales y artistas, como Vera Ermolaeva, acaban en los campos de concentración por pintar, tocar, bailar o escribir de manera incorrecta, por cuestiones de estilo. Se hace imprescindible un acercamiento a los trabajos de críticos y profesionales de la estética, para determinar su papel en la conjunción mortal de teoría y política. Y para aplacar la duda: ¿No hubo influencias de otro signo, no cobró vida ningún concepto teórico que sirviera de defensa a los artistas condenados?

Hacia finales de la primera década del siglo XX la vanguardia rusa se permite compararse con la parisina. No es tan valorada, pero el escándalo que provoca ataca la cosmovisión de la sociedad burguesa con más rabia y, a largo plazo, creará algunas de las ideas seminales para el nuevo siglo. Los movimientos surgen con estruendo, se entremezclan, confluyen unos en otros. El rayonismo, lanzado por Larionov y Natalia Goncharova nutre con ideas y miembros el cubofuturismo del poeta Vladímir Mayakovski y del pintor Kazimir Malévich, que pasa por casi todos los movimientos antes de fundar el suyo propio. La distinción genérica no deja de ser artificial: artistas polifacéticos, los cubofuturistas mezclan pintura, escritura, música, artes escénicas y formas artísticas que nacen y mueren sin nombre, percibidas como (según la expresión de Mayakovski) “una bofetada para el

gusto público”. Cuando, en 1916, Malévich publica el manifiesto, *Del cubismo y del futurismo al suprematismo*, es seguido por artistas ya reconocidos en la experimentación extrema, y por otros que lo serán en breve, como El Lissitzky o Aleksandr Ródchenko, que formarán el núcleo del siguiente movimiento, el constructivismo. La Revolución de Octubre encuentra a los suprematistas con sus principios en continua evolución, pero cerca de cristalizar en el gran programa constructivista: un arte para el futuro que haría *tabula rasa* del pasado corrupto y uniría utopía científica y necesidades cotidianas en nombre de la felicidad de las amplísimas masas populares. Prácticamente no existe artista de vanguardia que no convierta sus sueños en una vocación profética que, más que abrazar la revolución, adelanta muchos de sus postulados. De los encendidos versos y carteles, o de la creación espontánea de agrupaciones de arte revolucionario, áreas de acción favoritas de los cubofuturistas, los mejores artistas de vanguardia pasan rápidamente a la actividad docente en las nuevas escuelas artísticas, a menudo fundadas por ellos mismos. Uno de los más ansiados objetivos de los constructivistas es la industria (fig. 1). “El artista se convierte de reproductor en constructor del nuevo mundo de objetos”.⁴

Desde los primeros pasos del estado proletario, los esfuerzos de constructivistas y cubofuturistas por revolucionar todas las áreas de la cultura y la vida, incluidas esferas como la arquitectura, el diseño textil y el libro (fig. 2), chocan con la reticencia y la desconfianza de elementos clave del partido comunista. Los líderes del partido bolchevique, cuyos gustos estéticos se han formado bajo las influencias de la más tradicional cultura burguesa, no los entienden, es más, los temen. Lo testimonia, entre otros coetáneos, el propio Lenin. La historia de este rechazo, que desde 1918 ya está destruyendo monumentos revolucionarios vanguardistas es inseparable de la figura de Anatoli Lunacharski (1875-1933), el influyente Comisario de Instrucción.

Es continuamente acusado de ser protector de los artistas de vanguardia, tanto por Lenin, como por agrupaciones oportunistas del tipo de la Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria, que pugna por legitimar su copia del costumbrismo

² URSS, Código penal, 1926, p. 600. El mejor análisis del vergonzoso artículo 58, destinado a producir millares de presos políticos, se encuentra en SOLSCHENIZYN, Alexandr, 1974, especialmente pp. 61-68. Entre las publicaciones españolas que profundizan en la relación entre arte soviético y represión totalitaria en el mismo periodo destaca FERRÉ, Rosa (com), 2011.

³ MALÉVICH, Kasimir (1920) en GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel; CALVO SERRALLER, Francisco; MARCHÁN FIZ, Simón, 1999, p. 297.

⁴ EL LISSITZKY (1920) en GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel; CALVO SERRALLER, Francisco; MARCHÁN FIZ, Simón, 1999, p. 306.



Fig. 1. Póster para el Trust Estatal de la Industria del Caucho, 1923. Diseño: Aleksandr Ródchenko; verso publicitario: V. Mayakovski. “Nunca hubo mejores chupetes / estoy listo a chupar hasta viejo”.

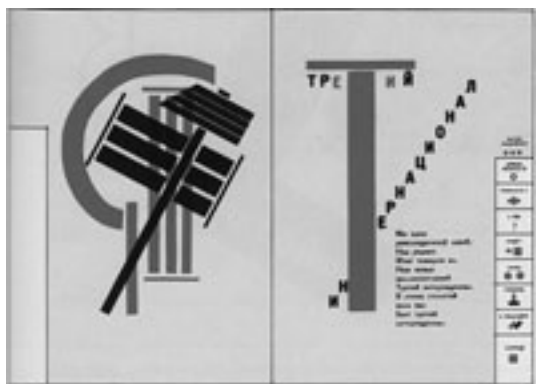


Fig. 2. El Lissitzky, 1923. Ilustración para el poema de Mayakovski *La Tercera Internacional*. En la leyenda en las casillas vemos que el círculo significa “ejército de las artes” y el cuadro rojo “sol”.

realista decimonónico como único arte verdaderamente revolucionario. Muy característica de esta relación es un párrafo que Lenin escribe a Lunacharski, hoy convertido en Rusia en dicho popular.

El 6-05-1921, después de la publicación del poema de Mayakovski 150 000 000, una incandescente oda a la revolución, el comisario recibe esta misiva:

¿Cómo no avergüenza votar para la publicación de 150 000 000 en 500 ejemplares? Tontería, perfecta estupidez, estupidísima y pretenciosa. Creo que cosas así hay que publicar una de cada diez y, como mucho, no más que 1.500 ejemplares, para las bibliotecas y los excéntricos. Y a Lunacharski: azotarlo por su futurismo.⁵

El destinatario es también figura clave para la comprensión, hasta ahora escasísima, de las bases teórico-estéticas de las persecuciones contra el arte vanguardista. La parte fáctica de la historia del terror esbozada hasta aquí, está bien contrastada. En cambio, las contribuciones teóricas, los argumentos metodológicos de historiadores del arte y críticos, directamente relacionados con la conversión de la teoría estética en arma de destrucción masiva, se han acomodado en el desván de la amnesia postraumática.

II. Estigos de cargo y defensa

1. *El “tránsito a la planificación victoriosa”*.⁶ *Testimonios de Anatoli Lunacharski entre 1909 y 1926*

Lenin, y con él, la tradición que le presenta como el “campechano” camarada que manda inocentes recaditos, son inexactos acusando a Lunacharski de ser protector de las vanguardias (fig. 3). Volvamos al tema de los monumentos escultóricos del plan de propaganda monumental, un intento de llenar las plazas con figuras predecesoras del pensamiento revolucionario de todas las épocas y países, que provoca choques con los escultores futuristas y el ostracismo y destrucción de algunas piezas. Curiosamente, uno de los monumentos que no gustan, es el del pensador que fue el más directo antecedente de las ideas estético-artísticas de Lunacharski, Chernyshevski.⁷ Es una efigie del movimiento decimonónico de los demócratas revolucionarios, hijo del materialismo crítico occidental y nieto del materialismo ilustrado. Para la estética de Chernyshevski toda belleza en el arte procede de la vida. La belleza es la vida, afirma, y se apresura a aclarar: “para el hombre, hermoso es el ser en el que se ve la vida tal como la entien-

⁵ LENIN, Vladímir, 1970 (1921), p. 179. En el caso de publicaciones en ruso, la traducción es de la autora.

⁶ LUNACHARSKI, Anatoli, 1967, p. 184.

⁷ LUNACHARSKI, Anatoli, 1967, pp. 7-12.

⁸ CHERNYSHEVSKI Nikolái, citado en PLEJÁNOV, Gueorgui, 1948, p. 415.



Fig. 3. Lenin y Lunacharski, después de la inauguración del monumento "El trabajo liberado". Moscú, 1-05-1920.

de el propio hombre".⁸ La vida como debería ser: por ejemplo, llena de fuerzas, salud y trabajo, si queremos acercarnos al pueblo. Y si en esta cosmogonía el deber del artista es someter a un análisis crítico todo lo que impide a la vida ser hermosa, el papel del crítico del arte es evidente:

En la ciencia más moderna, crítica llaman no solo a la reflexión sobre los fenómenos de una parte determinada de la vida, arte, literatura o ciencia, sino a la reflexión sobre los fenómenos vitales desde los conceptos básicos alcanzados por la humanidad y desde las emociones, provocadas por estos fenómenos, cuando se acercan a las exigencias de la razón.⁹

Este tono, con su pathos y su pretensión de universalismo, con sus licencias de mezclar los heterogéneos conceptos filosóficos importados de los que bebe y con su urgencia política, es el que la crítica revolucionaria hereda de sus padres intelectuales. Una apasionada imprecisión, ávida de hechos reales e incapaz de reconocer sobre ellos más autoridad que su propio deseo de conocerlos, que parece más dieciochesca que decimonónica, pero que se cree a sí misma esencia del espíritu científico. El movimiento pictórico que surge al calor de este particular positivismo, tratando de encarnar sus prescripciones políticas en figuras y

pasajes, toma el nombre de Sociedad Ambulante y, durante toda la existencia del estado soviético, será patrón incondicional, reverenciado con un sentimiento muy semejante a la adoración religiosa.

Durante su juventud, Lunacharski, a caballo entre las cárceles rusas y los círculos intelectuales europeos, presencia, desde su opción de revolucionario, los choques entre dos modos de analizar el arte. El modelo heredado de Chernyshevski, entendido como positivista, tiene que luchar, al principio, con el del joven arte de entresiglos, el modernismo del Mundo del Arte, que deja manifiestos vanguardistas tanto por sus ideas, como por la forma en que las defienden. La siguiente generación de artistas invierte tanta fuerza creativa en sus escritos teóricos como en sus otras obras. La razón por la que estas teorías están destinadas a provocar la reacción de los herederos de la estética revolucionario-democrática del XIX es comprensible si valoramos el posicionamiento crítico del artista de vanguardia frente a una sociedad, necesitada de cambio desde las bases de la propia teoría artística.¹⁰

El creciente antagonismo entre los dos tipos de mirada sobre el arte y la sociedad marca los escritos del futuro Comisario de Instrucción. Hacia 1909, el sistema de Lunacharski, destinado a convertirse en doctrina constitutiva para los futuros críticos soviéticos, ya ha elaborado un porqué de la intolerancia. *Primitivos y decadentes*¹¹ dibuja una genealogía para todo el arte universal, cuyos rasgos principales serán copiados con diferente éxito. El mito versa así: En el principio era la materia bruta y la necesidad. Durante milenarias luchas, la razón humana, único motor del progreso, la venció, organizándola. Así nació la belleza, es decir, el arte y la verdad. La culminación de su perfección, el clasicismo renacentista maduro, generó la encarnación de la plena libertad humana, el genio.

El arte, única manifestación no falsificada de la evolución espiritual, tiene su infancia, coincidente con el prístino arte primitivo, que para Lunacharski es el de la Grecia arcaica y el Renacimiento temprano, poco más. Estos balbuceos son inferiores a la racional plenitud viril, pero están llenos de encanto por dos razones. Una, ligada al parentesco: por ser "monumentos de las primeras victorias del

⁹ CHERNYSHEVSKI Nikolái, citado en GRACHEVA, Svetlana, 2009, p. 32.

¹⁰ GROYS, Boris, 2008, pp. 142-146.

¹¹ LUNACHARSKI, Anatoli, 1967, pp. 92-99 (Prim. publ.: *Kievskaja mysl*, nº 211, 2-08-1909). Las citas posteriores pertenecen a las obras señaladas.

espíritu organizador sobre la oscura materia”, que no pueden sino enternecernos a los mucho más desarrollados descendientes. Otra, de índole estilística: aún en parte prisionero de esta misma materia y de las mixtificaciones de orden religioso o político, nuestro antecesor nunca bromea con su trabajo, creando obras embebidas de venerable severidad. Después de las dos épocas culminantes, viene la decadencia, que, estrepitosamente, acampa en la modernidad. Es el tiempo del falso primitivismo. Los modernistas del XIX y el XX sustituyen el encanto de la imperfección, encaminada hacia el auge clásico, con calcos que desvirtúan su esencia. Por ejemplo, las inocentes ilusiones de la ignorante alma arcaica, que aún no ha superado “las brumas de la antigua fe” se convierten en el arte decadente en “tormentas místicas”. Ambos estados abocan a la ruptura de la equilibrada unidad clasicista, que supedita lo particular y lo diferente a lo común y lo estructurado. Entre los párrafos del fundador de la estética marxista se leen con facilidad las analogías políticas. La traducción de los términos filosóficos en sociológicos sería: hay un individualismo, anterior al orden perfecto, que es simpático y perdonable y otro, posterior al establecimiento de un sistema que equilibra todos los conceptos, dando a cada cual su sitio eterno, que sería recalitrante y criminal.

El argumento conclusivo de Lunacharski indica el uniforme emocional correspondiente al dogma moral. Los defensores del progreso son optimistas. Su esperanzada tenacidad en organizar y mejorar la materia, esta sed de perfeccionamiento técnico del esquema rector de la representación modélica, que las teorías tradicionales solían definir como “equilibrio entre forma y contenido” es bautizado, por primera vez en este contexto, con un nombre que tendrá larga y siniestra vida: “realismo”. Desde los primeros usos del concepto se entiende que este realismo debe ser alegre, robusto, a la vez que racional, de manera clasicista, e ideal, por su aversión hacia cualquier detalle particular que rompería su modelo del universo prefijado. La bandera-concepto necesita enemigos que la vean ondear. Son los partidarios de la decadencia. Su fraudulento primitivismo es portador, por antonomasia, de todas las cualidades opuestas a las correctas. Son seudosimbolistas y en general, ilusionistas de la forma, subversores malignos de la perfección formal, con el propósito de enmascarar su vergonzoso contenido: “la desilu-

sión de la burguesía de su misión social”. Su peor vicio es el pesimismo. El adversario, el formalista decadente, ya tiene su estigma, que permite reconocerlo fácilmente, distinguiéndolo de los primitivos históricos: “en vez de con un llamamiento hacia delante, acabará con lágrimas desesperadas por las alturas estéticas o religiosas, perdidas para siempre”.

Pocos años después, en las *Cartas de París*,¹² da nombres más concretos de los falsos primitivos: cubistas y futuristas. Fenómenos cuyo origen es una enfermedad social de Occidente, a saber, la victoria del individualismo burgués. Ahora los síntomas de los contagiados no son las lágrimas sino “la ironía sobre el público y sobre sí mismo”. Lunacharski salva enseguida la contradicción, toda contradicción. No hay que confundir esta despectiva risa por la risa con el sano optimismo del arte universal y universalista. El arte bueno es el de la síntesis épica y de un extraño colectivismo objetivo, extraño porque sus modelos ya no los ofrece el lejano pero existente Rafael, sino un Cézanne del que el crítico se ha apropiado, lo que el líder del postimpresionismo hubiera querido o podido crear, de tener un entorno más sano. Esta esencia verdadera de la revuelta moderna posible, insinuada pero frustrada, debería ser la monumentalidad, la simplificación “solemne y distintiva como los mejores mosaicos bizantinos [...] la arquitectónica severa, la claridad espacial”.¹³ Aunque de buenos padres y, por consecuencia, de buenas intenciones, como la de extraer de la realidad su parte puramente objetiva, los cubistas acaban cayendo en el más completo personalismo, antítesis de lo mejor del arte, es decir, su accesibilidad para todo el mundo.

Es evidente que el individualismo, que corroe todo nuestro tiempo, simplemente ha paralizado las aspiraciones de los cubistas, que parecían ultra-objetivistas, y los devolvió a la maldición del día de hoy: el personalismo, la arbitrariedad del Yo.¹⁴

Las pocas diferencias que marca en este cuadro el futurismo son haber ido un paso más lejos en estas fiebres infantiles, feas pero necesarias, como un síntoma de las insaciables y enfermizas necesidades del viejo mundo y que se curarían solo con la instauración de un arte cósmico, mitológico, capaz de triunfar sobre el caos.

Unos años después de este escrito, Lunacharski se convierte en el incansable Comisario de Instrucción, que recorre el país con los trenes de propa-

¹² LUNACHARSKI, Anatoli, 1967, pp. 162-191. El ciclo aparece en diferentes revistas teatrales entre 1911 y 1915.

¹³ LUNACHARSKI, Anatoli, 1967, p. 178; p. 182.

¹⁴ LUNACHARSKI, Anatoli, 1967, p. 180.

ganda y cuyos discursos son escuchados por el pueblo y la *intelligentsia* con verdadera veneración. Es también la persona que sabe, mejor que nadie, que detrás de la proverbial frase de Lenin referente a las obras de arte de los vanguardistas "No entiendo nada, preguntad a Lunacharski" se esconde, más que una amenaza aparentemente en broma, un conflicto creciente.¹⁵ Tenemos el testimonio de León Trotski sobre Lunacharski, al principio no demasiado cómodo para el poder estalinista, tras la muerte de Lenin:

Muy pronto se resignó con el vuelco de los cuadros directivos, obedeciendo completamente a los nuevos dueños de la situación. Y sin embargo, hasta el final siguió siendo una figura extraña dentro de sus filas.¹⁶

El nuevo poder ya es un hecho real en vísperas del décimo aniversario de la Revolución, que será eternizado por espectáculos con millares de actores. En sus nuevas publicaciones, Lunacharski, que ya no es Comisario, no se limita al antiguo tirón de orejas a los niños malos, los cubofuturistas soviéticos. En *Exposición de arte revolucionario occidental*¹⁷ el veredicto sobre el arte "decadente y formalista" aún mantiene algo de la contradicción humana del comisario-poeta, amortiguador de las tensiones entre las directivas de Lenin y los artistas de vanguardia. Pero esta sentencia ha ganado su arma más eficiente e infalible: un método de acusación. Se trata de la acomodación histórica, que sirve para dar a un fenómeno artístico el sentido que se desea que tenga. Podemos observar este método, el de la tergiversación de los hechos, paso a paso:

Inmediatamente después de la revolución, los pintores realistas se mostraron [...] incluso hostiles hacia sus conquistas [...]. Por contra, los "artistas de izquierda", de intensa búsqueda postimpresionista, se unieron con ardor a la revolución. Más tarde [...] el gran público, educado por la revolución, requería del arte antes de todo [...] un contenido social claramente expresado, mientras que los "artistas de izquierda" eran esencialmente y, antes de todo, formalistas. Aspirando a la estilización premeditada, [...] se hacían incomprensibles para las masas.¹⁸

En 1926 los artistas de la vanguardia, los portadores más activos de las ideas de la revolución, se han convertido en personajes políticos que la han apoyado, una vez consumada, aunque de manera errónea. Queda un paso, para que se les descubra como los enemigos de siempre, cediendo el privilegio de ser prerrevolucionarios a los costumbristas de entresiglos, "Los Ambulantes", antecedentes directos del realismo socialista y que serán canonizados en el panteón de la corrección ideológica.

Los primeros años revolucionarios han estado jalonados por los manifiestos que equiparan el arte nuevo con el espíritu comunista, técnico y utilitario. Así lo ven sobre todo los constructivistas, como Tatlin o Ródchenko, y los suprematistas, El Lissitzki y Malévich, todos adeptos de un muy particular "realismo", entendido como comunismo científico, destinado a rediseñar todas las áreas de la vida. Tal es la convicción de los artistas que enseñan en los Talleres de Enseñanza Superior del Arte y de la Técnica (Vkhutemas), como el de Vítebsk, donde Malévich reúne su círculo de alumnos, cuyo destino se cuenta en la introducción (fig. 4).

Las persecuciones contra los adversarios políticos son una constante. Y, aunque anteriormente al estalinismo los artistas no son fusilados por "aberraciones estilísticas",¹⁹ las prescripciones que les dirigen políticos y teóricos, en realidad se alejan del tono de molesta tolerancia, sugerido por la anécdota ya mencionada. Un escrito de Lenin de 1920 ilustra todavía mejor las bases de la estética leninista y sus modos de aplicación. En su acostumbrado estilo, híbrido entre la bronca personal, dirigida a Lunacharski y a la agrupación vanguardista Proletkult, y la ley inapelable, dicta la resolución que deberá votar el congreso de la agrupación. En ella resume las razones para que la vanguardia obedezca a los mandatos estéticos del proletariado y de qué manera tiene que hacerlo:

El marxismo ha conquistado su significación histórica universal [...] porque no ha rechazado en modo alguno las más valiosas conquistas de la época bur-

¹⁵ Cuanto más profundizamos en documentos de la época, más aparentes se nos revelan estas lapidarias bromas. En respuesta a un extraño mito, que desvincula a Lenin de las persecuciones de intelectuales, ver SOLSCHENIZYN, Alexandr, 1974.

¹⁶ TROTSKI, León, 1934.

¹⁷ LUNACHARSKI, Anatoli, 1967, pp. 316-320, primera publicación en *Pravda*, nº 128, 5-VI-1926.

¹⁸ LUNACHARSKI, Anatoli, 1967, p. 316.

¹⁹ Tan solo por la "traición a la causa de la clase obrera", inherente a la *intelligentsia* como clase. Esta es la opinión compartida por Lenin y Krylenko, el fiscal del Tribunal Revolucionario, en 1920, cuando se celebra uno de los primeros procesos ejemplares contra un grupo de intelectuales. SOLSCHENIZYN, Alexandr, 1974, pp. 282-287.

guesa, sino, por el contrario, ha asimilado y reelaborado todo lo que hubo de valioso en más de dos mil años de desarrollo del pensamiento y cultura humanos [...]. Sustentando firmemente este punto de vista como principio, el Congreso de Proletkult de toda Rusia rechaza [...] toda tentativa de intentar una cultura específica propia, [...] o de implantar la "autonomía" [...].²⁰

Si todo lo que ha existido tiene como fin y consecuencia la victoria del proletariado, la única forma de cultura verdadera consiste en "considerarse eternamente órganos auxiliares de la red de instituciones [...] bajo la dirección general del Poder Soviético"²¹ y viceversa, servir a la cultura del proletariado revolucionario significa apropiarse de lo que sirve dentro de todo lo que ha existido y azotar a Lunachraski por buscarle más justificaciones a la misma idea. Hace falta tener en consideración las profundas urgencias históricas, y que la miseria, el hambre, el miedo y la humillación llevan a la mayoría a abandonarse en manos de la protección del mesías y aceptar todos sus designios, para entender por qué toda la crítica soviética afirma que la estética leninista, como luego el realismo socialista de Stalin, son (¡tan solo!) extrapolaciones de la undécima tesis de Marx sobre Feuerbach: "Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo".²²

A partir de los años veinte, los propios constructivistas y suprematistas optan por declarar su renuncia a la pintura para dedicarse a artes más productivas y útiles... o por emigrar. Los líderes de las agrupaciones futuristas también lanzan alegatos auto-flagelantes: "Tenemos que trabajar bajo la dirección de los círculos proletarios comunistas, por todos los medios tenemos que unirnos a las masas".²³ Estas frases de Mayakovski preceden, con poco, a su suicidio, opción que no carece de adeptos.

Inmediatamente después de la muerte de Lenin y el ascenso estalinista, el decreto de 1925 es un puente normativo entre la época que acaba y la que empieza, y digna anunciación de la era culmen del absurdo histórico:

²⁰ LENIN, Vladímir, 1971, pp. 150-151.

²¹ LENIN, Vladímir, 1971, p. 151.

²² MARX, Carlos; ENGELS, Federico, 1970, p. 12.

²³ FAUCHEREAU, Serge, 2010, p. 405.

²⁴ URSS, 1925, pp. 8-9.

²⁵ URSS, 1932, p. 62.

²⁶ UNIÓN DE LOS ESCRITORES SOVIÉTICOS, 1932, p. 716.



Fig. 4. Profesores y alumnos de la Escuela de Vítebsk, 1920. Kazimir Malévich está sentado, en la esquina izquierda de la mesa, al lado de Vera Ermolaeva. En la esquina derecha (detrás del niño) está El Lissitzky. Preside la mesa la reproducción del Cuadrado negro de Malévich, emblema del grupo, y su nombre: UNOVIS (Afirmadores del Arte Nuevo).

De esta manera hemos inaugurado el camino de la revolución cultural, que predeterminará el movimiento hacia la sociedad comunista. [...] Respecto a los escritores proletarios, el partido debe defender esta posición: [...] luchar, en todas las formas posibles, contra una actitud de superficial desprecio hacia la herencia cultural del pasado.²⁴

2. La Academia, del terror al deshielo. Testimonios de Vladímir Kémenov, de 1936 a 1953

El 23-04-1932, el partido lanza un nuevo decreto: *Sobre la reconstrucción de las organizaciones literarias y artísticas*.²⁵ Se liquidan todas las agrupaciones artísticas existentes, uniendo a todos los artistas bajo la dirección de enormes organizaciones centralizadas, como la Unión de los Escritores Soviéticos. Dos años más tarde, esta organización proclama en sus estatutos los principios del realismo socialista: "una representación veraz, históricamente concreta de la realidad, dentro de su desarrollo revolucionario", subordinada al adoctrinamiento ideológico y a "la educación de los obreros en el espíritu socialista".²⁶ El concepto resuena en congresos y artículos, denuncias públicas y/o anó-

nimas, confesiones autodestructivas... Bajo Stalin la emigración es un delito. La vanguardia artística está entre las víctimas del terror; sin que haya duda sobre su sobrecogedora magnitud, la falta de consenso es sobre las cifras exactas: varios millones de asesinatos y varios más millones de personas internadas en los campos de Gulag.

En 1936, *Pravda* y los periódicos afines (afines eran todos), publican una serie de artículos. El tono de los títulos va *in crescendo*: *Batiburrillo en lugar de música; De los pintores pintamonas; Contra el formalismo y la monstruosidad izquierdista en el arte...* Los títulos crean una impresión correcta y una falsa: la verdadera, que las víctimas principales pertenecen a la extrema izquierda artística; la engañosa, que consisten solo en burlas, escarnios e improperios arrojados arbitrariamente. Pese a que la tónica general es indudablemente esta, entre las ofensas se pueden ver aquellas acusaciones clave que permitieron pasar de la burla a los juicios sumarísimos.

*Las contorsiones formalistas en la pintura*²⁷ de Vladímir Kémenov (1908-1988) aparece el 6 de marzo, en una fase inicial de la campaña. Como el resto de artículos, se preocupa en señalar a los culpables con nombres y apellidos. Y también en subrayar sus crímenes, definiéndolos de forma clara y concisa. Primero, los formalistas soviéticos se encuentran bajo la influencia burguesa. Segundo, ocupando estos las mejores cátedras en las nuevas instituciones de enseñanza artística, son antipedagógicos, es decir, pervierten a la juventud. Tercero, no saben pintar o reproducir miméticamente:

En su juventud creativa Kliun, Punin, Larionov, Lentulov, no podían dibujar ni una cajita de cerillas, por esto, con mayor ferocidad [...] proclamaban aquellos principios, gracias a los cuales es posible no trabajar en absoluto y pasar por atrevidos "innovadores."²⁸

Cuarto, y más importante. Su "egolátrica irresponsabilidad" se niega a admitir la perfección de la mejor de todas las realidades, de la más ideal de todas las naturalezas y del más heroico de todos los hombres, los nuestros:

Lo diremos directamente: el formalismo no solo es inaceptable para nosotros ideológica y políticamente,

también es indudablemente antiartístico. Las imágenes creadas por el formalismo son antiartísticas, antes de todo porque, con una indignante irresponsabilidad deforman a la naturaleza, al hombre, a nuestra realidad soviética.²⁹

Las purgas se reintensifican tras la Segunda Guerra Mundial. Terminada la contienda, los altos cargos del partido retoman la pugna por el control total de la expresión artística. La Academia de las Artes de la URSS se funda en 1947 para respaldar, con obras, enseñanzas e historias del arte por encargo, la nueva fase del ataque contra los artistas que habían sobrevivido al terror de los años treinta. Los artífices del realismo socialista, como Andréi Zhdánov, no se cansan de subrayar las claves que vinculan sus principios con la creación y el sentido de ser de la institución. En sus estatutos se especifica la tarea principal de la Academia: el desarrollo del realismo soviético en base a "las tradiciones progresistas de la escuela realista rusa". Solo en 1970 una exposición insinuará la verdad semioculta: la tradición que la Academia siempre ha hecho suya es la de su antecesora, la Academia Imperial de las Artes, cuyo legado enmascarado transpira en los rasgos de sus supuestos antagonistas, los citados viejos y nuevos realistas.

Casi veinte años (y un cambio de Primer secretario del Partido Comunista) después, Kémenov, por entonces viceministro de Cultura y futuro vicepresidente de la Academia de las Artes, vuelve al tema sin las prisas de la época de los juicios rápidos. En 1953, trabajos como *Del carácter objetivo de las leyes del arte realista*, que retoman la lucha post-mortem contra "el abuso anárquico y el aventurismo en el área de la forma artística",³⁰ son tan soporíferos como la vida social de las últimas décadas soviéticas. La lógica es tautológica, limitándose a citas de Lenin y Engels, hasta la burla nada graciosa ha quedado en el pasado, convertida en fórmula, en etiqueta. Pero el catálogo de las culpas del formalismo decadente se ha enriquecido, aludiendo, por lo demás, con el mismo despecho, a movimientos extranjeros de un siglo atrás, como al impresionismo y a los artistas soviéticos eliminados, arrepentidos o silenciados desde hace décadas. El tiempo en la sala de juicios, donde el público dormita, es un eterno presente.

²⁷ Al año siguiente, el texto aparece con el título *Contra el formalismo y el naturalismo en el arte*, en una recopilación homónima, junto con otros artículos, la mayoría anónimos. Del todo parece que detrás de las siglas del editor, P.I. Lébedev, se esconde el antiguo líder del Proletcult, convertido en cabeza de la censura soviética, Pavel Ivanovich Lébedev-Polianski.

²⁸ KÉMENOV, Vladímir, en LÉBEDEV, P., 1937, p. 21.

²⁹ KÉMENOV, Vladímir, en LÉBEDEV, P., 1937, p. 19.

³⁰ KÉMENOV, Vladímir, 1956 (1953), p. 23.

Provoca una sonrisa el hecho de que, a este enemigo inmortal y trans-individual se le acuse, en primer lugar, de pluralismo, que además es una perversión de la libertad objetiva. La confusión que produce “tantas opiniones diferentes, como hay tantas diferentes escuelas, escuelitas, grupos y agrupaciones en el bando formalista”,³¹ es un error premeditado:

Con semejantes sofismos idealistas, la estética reaccionaria burguesa trata de demostrar que el mundo es un reino del caos y de la casualidad y que el artista tiene el pleno derecho a la arbitrariedad.³²

Como antagonista del arte verdaderamente soviético, que ahora está definido como realismo progresista, el formalismo subjetivo carece de la virilidad heroica, necesaria para el sacrificio del artista, para su conversión al servicio de un ideal común; lo cual le convierte en enemigo del avance de la humanidad. Esta falta moral está vinculada a otra característica capital. Y es que el arte decadente es antipatriótico, es decir antisocialista y antipopular. Nos lo demuestran todos los ejemplos geniales a los que se hace hincapié, Shakespeare, Rembrandt, David y todos los maestros de Grecia y el Renacimiento, además de los divinizados pintores, “Los Ambulantes” rusos. En todos estos se demuestra la validez de la máxima:

El artista no puede quedar satisfecho con su experiencia personal, sino que está obligado a apoyarse en la experiencia del pueblo, estar atento a su voz, aprender de él, imbuirse de los pensamientos, los sentimientos, las aspiraciones de los millones de hombres sencillos.³³

El alejamiento de los hombres sencillos y de su lucha de clases es lo que provoca la impotencia formal, la pérdida del talento y de la conciencia sana, la complejidad de las falacias... En fin, todo aquel castigo moral, evocado con mucho detalle, sin que en ningún momento se relacione con el sistema de castigos reales.

Por último, al formalismo en todas sus variantes le falta universalismo, es decir, no pertenece a la unidad objetiva arte-ciencia, que el autor trae a colación en cada página. Esta incapacidad del artista decadente para acercarse a la ciencia (y de

ahí, a la utilidad social), queda patente en su insolvencia a la hora de tipificar, de crear tipos con reglas y propósitos concretos. Según un principio heredado de otro teórico de la estética revolucionaria del entresiglos, Belinski, el tipo en el arte equivale a la especie en la naturaleza y al héroe en la historia. Además, prosigue Kémenov, “lo típico en el arte, como la ley en la ciencia, se apoya en procesos [...] que existen de forma objetiva, fuera de la conciencia del científico o del artista”.³⁴ Aquel principio exterior a la mente individual, que convierte al artista en “ingeniero del alma” es la verdadera base de la “abstracción artística correcta”, del realismo llamado clásico. Es el principio de autoridad única, que permite al artista “entender qué es casual, y qué, dictado por la ley [...], distinguir lo futuro, lo avanzado, lo radiante, de lo cansado, lo envejecido, lo moribundo”,³⁵ lo condenado a muerte. Efectivamente, esta es ni más ni menos que la autoridad que dicta las condenas.

Poco antes, a principios de 1953, muere Stalin. Inmediatamente después, la sociedad soviética entra en la era de la desestalinización, guiada por el nuevo Primer secretario del partido, Nikita Jruschov, y la relajación de la censura es visible. En Moscú, pero sobre todo, en la capital cultural, Leningrado, alejada del poder, las primeras muestras de la nueva vanguardia, un arte llamado alternativo o disidente, empieza a salir de su escondite. De manera demasiado optimista, como demuestra un evento de 1962. El propio Jruschov es invitado a un acto conmemorativo en el Manezh (Picadero de Moscú), donde por primera vez se expone algo de arte abstracto (fig. 5). Sus comentarios (omito los puramente escatológicos) entran en la historia cultural soviética:

¿Qué es esto? ¿Qué sois vosotros, hombres o malditos maricas, cómo podéis pintar así?! ¿No os da vergüenza?! [...]. ¡Prohibid! ¡Prohibidlo todo! ¡Cortad esta atrocidad! ¡Y perseguidlos a todos!³⁶

De los gritos del jefe del estado, que por lo demás no desentonan de su registro habitual, queda evidente que la homofobia –pilar de las purgas de los intelectuales soviéticos– no ha desaparecido con el cierre de los campos de concentración. Pero

³¹ KÉMENOV, Vladimir, 1956 (1953), p. 6.

³² KÉMENOV, Vladimir, 1956 (1953), p. 7.

³³ KÉMENOV, Vladimir, 1956 (1953), p. 13.

³⁴ KÉMENOV, Vladimir, 1956 (1953), p. 18.

³⁵ KÉMENOV, Vladimir, 1956 (1953), p. 7.

³⁶ Entre diversas fuentes, incluidas grabaciones, que recogen este antológico discurso: RABICHEV, Leonid, 1962.



Fig. 5. Nikita Jruschov ofrece su reseña crítica sobre el arte abstracto en la exposición en el Manezh, Moscú, 1-12-1962.

por entonces ya no todas las contribuciones críticas dedicadas al arte formalista imitan el estilo ejemplar del líder.

3. Las profundas contradicciones internas³⁷ del estancamiento. Grigory Sternin vs. Vladislav Zimenko

En 1977, el Premio Nobel de la Paz Andréi Sájarov habla de los violentos crímenes y las desbaratadas esperanzas de la historia soviética, diagnosticando la sociedad de su tiempo: indiferente, cínica y basada en dos principios: hoy por mí y mañana por ti y "no romperás los muros a cabezazos".³⁸ Es la época de la parálisis social, que los libros de historia identifican con la enfermiza cara de Leonid Brézhnev o con el término "estancamiento".

Enfocando una vertiente menos conocida y más optimista del periodo, Susan Reid afirma que la palabra clave para definir culturalmente este tiempo de muros y cabezas intactas es "memoria".³⁹ Muy especialmente, en el arte y su historia, que lentamente empieza a recuperar como modelos permitidos periodos enteros borrados de su corpus. El estricto esquema maniqueo parece romperse también para el arte coetáneo: surgen estilos alternativos dentro del realismo socialista, arte "permitido"... y cada vez más pintores inconformistas que se proponen exponer sus obras.

Las consecuencias incluyen atentados físicos contra artistas y obras. El 15-09-1974 un grupo de pin-

tores de Moscú, entre ellos O. Rabin, V. Komar, A. Melamid y E. Rujin, tratan de montar una exposición en medio del desolado vacío del campo. La leyenda urbana atribuye al policía, responsable de la destrucción con excavadoras de la exposición, un amargo chiste: "habría que fusilaros, pero da pena malgastar balas". La cita no es baladí. Este absurdo que juega con la violencia y la estupidez, haciendo malabarismos con fragmentos del mundo al revés, no es un patrimonio solo de los populares chistes políticos. Puede observarse también, entremezclado con la incurable tristeza de la parálisis, de la que hablaba Sájarov, en las propias pinturas inconformistas (fig. 6). ¿Se puede esperar que, si el contagio llega a la Academia, los síntomas se decantarán por la línea de la memoria y no por la de la risa amarga?

En 1970, cuando publica *La vida artística de Rusia en el entresiglo*, Grigory Sternin (1927-2013) ostenta un currículum con un número récord de puestos académicos altamente especializados, vinculados con materias al margen del interés prioritario, o demasiado pluridisciplinarios. El libro comparte el propósito de otros trabajos suyos: limpiar cualquier mácula de la memoria del modernismo y simbolismo rusos.

A primera vista, la voluminosa obra de Sternin se dedica a la investigación de movimientos cuyos lazos con las posteriores corrientes de vanguardia se entreveían contradictorios e inasibles. Entre la revisión de la vertiginosa multitud de fuentes sobre el Art Nouveau ruso, investigadas desde una no menos vertiginosa pluralidad de ángulos, intercala además todos los conceptos clave de la estética marxista, aquellos mismos términos que sirvieron durante décadas a la condena del arte decadente. Introducidos hábilmente entre alardes de erudición y estilo, el sentido original de todos estos conceptos acaba siendo invertido.

Entre la multitud de consignas que pierden toda connotación negativa gracias a las transformaciones a que las somete *La vida artística...*, destacan dos: la diversidad y el individualismo en el arte. La familia semántica del vocablo "diversidad" se hace presente en cada página, hasta creando neologismos. Después de referirse a las inevitables autoridades de la crítica marxista, y de demostrar con matemática exactitud la existencia de los va-

³⁷ STERNIN, Grigory, 1970; la expresión y sus reelaboraciones, usadas reiteradamente por Sternin en referencia a la época que investiga, guarda estrecha relación con el momento en el que escribe.

³⁸ SÁJAROV, Andréi, 1977.

³⁹ REID, Susan, 1993, pp. 161 y post.

lores más sagrados en las décadas pasadas, patriotismo y carácter de masas, en el modernismo, donde nadie los esperaba, Sternin vuelve a su leitmotiv: la multiplicidad y la contradicción de la época investigada. Y los subraya con una adoración completamente desconocida por la crítica soviética. Se acaba el libro con la convicción de que los "prodigiosos pluralismo y heterogeneidad de los esfuerzos creativos",⁴⁰ la pluralidad de matices, capas y sentidos, con significados esenciales opuestos a los aparentes, o el bullir de la infinidad de puntos de vista, presentados sin estigmatizar ni aceptar incondicionalmente ninguno, todo ello representa no solo la característica más positiva del entresiglo cultural ruso, sino de cualquier época que merezca ser investigada.

Junto con el pluralismo de las ideas y los estilos es absuelto de toda acusación el subjetivismo creativo... de momento, en el arte modernista, pero el precedente promete. Hasta cuando nos describe sus manifestaciones más exacerbadas, Sternin consigue presentar el individualismo, propio de artistas, críticos e ideólogos-estetas, como parte indispensable de una ecuación cuya otra parte son el consumo cultural y material de los grandes grupos humanos, incluida la clase proletaria y la sacrosanta patria rusa. La segunda convicción que el libro implanta casi imperceptible pero incansablemente es que, si se amenaza el equilibrio de este conjunto, se daña no solo la posibilidad de creación artística sino también la del estudio del hecho cultural. Incluso si este mensaje llega solo a los que leen entre líneas, no conviene olvidar un hecho muy contrastado: en la Unión Soviética todos, menos los profesionales de la censura, saben leer en clave.

El discurso de la memoria también puede ser utilizado con propósitos muy diferentes. La época del estancamiento, en su lánguido aburrimiento, produce una cantidad ingente de obras teóricas y didácticas, dedicadas al arte y a su historia, como en ningún otro tiempo. Hasta finales de los ochenta, ninguno de los autores menciona la existencia del arte inconformista soviético. La prensa especializada se limita a actualizar las acusaciones contra el arte occidental no figurativo, informando sobre la "exitosa lucha del realismo contra todo tipo de 'ismos'".⁴¹ Un ejemplo paradigmático es el trabajo del destacado miembro de la Academia de las Artes, M. Lifshitz, *La crisis de la deformidad*, que vuelve a arremeter contra todo el arte de las van-



Fig. 6. Vitaly Komar, Alexander Melamid. *El nacimiento del realismo socialista*, 1982-1983.

guardias históricas y sus herederos, con la inevitable conclusión argumental: "Que nuestra bandera sea siempre Lenin". Pero hasta en las denuncias más hostiles algo ha cambiado. Lo demuestra el estudio más célebre de la década de los setenta, *El humanismo del arte* de Vladislav Zimenko (1919-1994); director de la revista oficial dedicada a la crítica artística, durante los últimos treinta años de la URSS.

Como no podría ser de otra manera, en el libro no caben sino dos tipos de argumentación: la que describe el protagonista, el arte realista, y la que permite analizar el antagonista, el arte deshumanizado. Pese a que la prioridad pertenece al arte "bueno", el enemigo está omnipresente, no hay afirmación que no necesite el apoyo de la condena. ¿De dónde salía la nueva legión de adversarios? Revisando las filas, encontramos el bando de los buenos con amplios refuerzos: a los conocidos genios del Renacimiento y la Grecia clásica y a los selectos realistas decimonónicos se les unen el ar-

⁴⁰ STERNIN, Grigory, 1970, p. 73.

⁴¹ GRACHEVA, Svetlana, 2009, pp. 230 y post.

te egipcio, el de la Rusia antigua, ejemplos del arte barroco o hasta del gótico. En el bando del enemigo no están solo los creadores de arte de las últimas tendencias en el Occidente (en Rusia, pese a que prohíben sus exposiciones, oficialmente no existen). También comparecen nombres como Michel Foucault y Herbert Marcuse, este último presentado a los lectores como uno de los "filósofos que en cierto periodo llegaron incluso a autodenominarse 'marxistas'".⁴² Enumerando las características del arte verdadero de todos los siglos y regiones, del que Zimenko se apropia, vemos que en realidad el antagonista pugna por acaparar el espacio del texto. La mayoría de las cualidades del arte elogiado no son sino negaciones del anti-arte, del arte apoyado no tanto por los escasos nombres de Op y Pop art, sino, por la temible sombra de los pensadores de la "falsa" izquierda, los que pretenden que el marxismo es una tendencia que puede ser desarrollada y modificada: herejía para los guardianes del único camino para el cumplimiento de la misión histórica. ¡Insistamos en la relación: Marcuse, profeta del arte cinético!

El arte "nuestro" es lo contrario de todo lo que se desvía de la perfección moral heroica. Su grandeza se nutre de lo extraordinario y desprecia toda complejidad como superficial reduccionismo. Uno de los detalles más molestos para el progreso humano lineal, que este arte simboliza y ensalza, son las diferentes formas de subjetividad o individualidad, independientemente de si estas se manifiestan en el creador, en el público o incluso en el objeto representado. Coronar este conjunto de características del realismo socialista con el denominador "humanista" responde a la misma lógica que, en otras décadas, llamaba a este mismo realismo "revolucionario". Ahora se trata de remarcar que las pretensiones de humanismo, por el arte de los años sesenta, son falsas, usurpadoras. No hay muchas otras diferencias entre este modelo de nombre dulce y los anteriores: también el arte humanista es una gesta viril, donde el artista "no escatima tiempo ni fuerzas, para dar a su obra un elevado nivel de maestría" y, de esta manera, se convierte en ejemplo moral, altamente educativo, de modo que dentro del espacio sacro del museo todas las personas "adoptan una actitud reservada y modesta [...] ante obras de arte que tienen impreso el sello del trabajo inspirado, concentrado, devoto".⁴³

Al arte antagonista, sin detenerse para distinguir entre los distintos movimientos, se le sigue nombrando con la acostumbrada coletilla despectiva "formalista". Sus errores proceden de la inversión de las virtudes del gran arte: el juego, la duda, la evasión de responsabilidades sociales, la pereza para acometer trabajos titánicos y sublimes... Su pecado capital, el que resume todos, es la anulación del orden, aquel eterno orden trinitario: ley de la naturaleza –ley del Hombre, vencedor de la naturaleza– jerarquía normativa de géneros, estilos y formas.

Los conceptos de la acusación permanecen, pero el tono ha cambiado; nos lo enseña la alusión inequívoca a los artistas silenciados, perseguidos o rehabilitados que "superaron con decisión los aspectos perniciosos de pasiones artísticas del pasado".⁴⁴ Los enfermos de ironía, antes declarados enemigos del pueblo y conspiradores, ahora son descritos con la indulgente terminología de las patologías psíquicas. ¿La paz con los propios muertos o una tergiversación más del "arte formalista" nacional del pasado, para segar, de raíz, cualquier brote sucesor? Una nueva acepción de "humanismo"...

III. Conclusiones o últimas apelaciones

En 1917 la revista de los cubofuturistas soviéticos adopta el nombre *Revolución del espíritu*. Tanto el futurismo, como el suprematismo y el constructivismo, se declaran movimientos revolucionarios que se han adelantado a los cambios políticos acontecidos con la Revolución de Octubre. La convicción de los artistas de vanguardia, de que su tarea de destrucción de todos los componentes de la cultura burguesa es la esencia de la revolución, no es compartida por los líderes políticos; a partir de los años veinte tan solo el comisario Lunacharski compagina estas ideas, expresadas de manera cada vez más tímida, con otras, bien arraigadas en el pensamiento estético de los revolucionarios decimonónicos, nutridas de una mezcla populista de idealismo arbitrario y pragmatismo al servicio de la coyuntura social. En los cambios históricos que determinan el destino de la primera revolución proletaria, las utopías apocalípticas de sus artistas, resultan ser uno de los primeros lastres. Las represiones más sanguinarias se desarrollan en dos fases, ambas durante el gobierno estalinista. Sin embargo, la marginación de los artistas cuya vi-

⁴² ZIMENKO, Vladislav, 1976, p. 7, de la edición en castellano.

⁴³ ZIMENKO, Vladislav, 1976, p. 15, de la edición en castellano.

⁴⁴ ZIMENKO, Vladislav, 1976, p. 87, de la edición en castellano.

sión no coincide con la del aparato del partido, la demonización de la intelectualidad, así como la persecución de los oponentes en general –fabricando enemigos cuando escasean–, están documentadas mucho antes de la muerte de Lenin. En este periodo, el pintor futurista Punin escribe uno de los mejores análisis de la situación de los artistas de vanguardia, quizá el único elemento que se le escapa es su lectura como autodenuncia:

La sabiduría del estado consiste en crear mayorías. La sabiduría de la revolución: en tener su minoría. La minoría revolucionaria no ofreció grandiosos sacrificios, como su inspiración y su trabajo a la Revolución de Octubre, para luego apoyar y divulgar un arte estatal. Los futuristas, los detentadores de la sabiduría revolucionaria, queremos tener nuestra minoría y la tendremos. Con nosotros están solo los que prefieren su creación por encima de todos los bienes de este mundo.⁴⁵

Vimos que todos los argumentos estéticos posteriores contra las formas de arte perseguidas se pueden reducir a dos tipos: los acomodaticios, que adaptan con mayor o menor habilidad la terminología originaria a la coyuntura política nueva, y los que acusan a los diferentes de ser... una minoría.

La mitología oficial atribuye gustosamente la idea del método del realismo socialista, durante décadas llamado “realismo socialista estalinista”, al propio Stalin. El hecho concreto es a todas luces apócrifo, en un estado donde el líder ostenta la autoridad de la mitad de la producción académica. Pero nadie negaría su paternidad indirecta: la crudeza de los años treinta, con millones de muertos de inanición a consecuencia de las reformas agrarias, entre otras tragedias, hace indispensable la entronización de un tipo de arte que mixtifiqué la realidad, reemplazándola con el espejismo de las consignas. Los policías de este arte oficial, surgidos entre los propios intelectuales, heredan una retórica que pertenece a otros tiempos –al confuso y febril XIX, a las contradictorias tentativas de Lunacharski de definir, y hasta de conciliar, las visiones del arte antagonistas–, pero también la retórica de los debates entre las propias vanguardias, peleando por su legitimidad revolucionaria en los primeros años después de 1917.

Cuando se redoblan las persecuciones masivas, y cualquier justificación servía para esta mecánica recurrente, en este caso la promulgación del realismo estalinista, en realidad, una buena parte de

la vanguardia ya ha perecido. Con la retórica se heredan también los enemigos y, retomando la raíz decimonónica, los modelos para aplaudir. Los argumentos destructivos se aplican arbitrariamente a cualquier artista que no siga la línea oficial, incluso si tiene muy poco que ver con las ideas futuristas o constructivistas. Hecho que hace muy difícil precisar las características del enemigo perseguido: “formalistas y decadentes” pueden ser desde los autores de obras demasiado realistas, al margen del luminoso ideal del partido, hasta los sospechosos de exceso de virtuosismo, un pecado peligrosamente amplio. El resultado de la conversión de la acusación en decadencia en tópico se evidencia en la segunda fase de las persecuciones, después de la pausa obligada de la Segunda Guerra Mundial: decididamente no quedan ni formalistas ni decadentes, solo artistas que no encajan en el molde oficial, condenados con la misma etiqueta. La arbitrariedad retórica pervive en los años posteriores al estalinismo. Los gustos conservadores, al igual que los oportunismos estético y político, sobreviven durante décadas a los campos de concentración. El encasillamiento en el cajón de sastre formalista es aplicado todavía a los pintores de las nuevas minorías vanguardistas de los setenta y ochenta, muy diferentes de los de inicios de siglo: eclécticos, embebidos de amarga y sutil ironía... decididamente posmodernos.

Ni la estética ni la historia del arte de hoy ofrecen una revisión definitiva del destino de las vanguardias rusas. A principios del siglo XXI la conciencia histórica de la Academia rusa cristalizó en la particular voz de María Chegodaeva. Para entenderla, es justo recordar que se vincula a un estrato de la institución directamente relacionado con el trabajo de Sternin, es decir, con posicionamientos de osadía poco común. En los escritos de Chegodaeva, los grandes líderes del futurismo y del constructivismo aparecen como titanes bíblicos. Su mensaje supera el ámbito político, convirtiéndolos en mesías, y el hecho de que las oleadas de represión comiencen con la persecución de estos iluminados encuentra una lógica explicación. La grandeza mística de la verdadera revolución, la artística, es atacada por la revolución falsa, la pretendida, cuya mediocridad no soporta la dimensión espiritual, de siempre tan rusa y a la vez, tan universal:

[...] si en siglo XX se ha realizado, ha triunfado la revolución, fue solo esta, la inevitablemente condenada, utópica, pero a pesar de todo, vencedora en el

⁴⁵ PUNIN, Iván, citado en CHEGODAEVA, María, 2010a, p. 26.

mundo entero "revolución del espíritu" de Kandinsky y Malévich.⁴⁶

Desde el exilio de los intelectuales represaliados, el antagonismo entre la vanguardia revolucionaria y las teorías estético-políticas dominantes toma otro cariz. Para Igor Golomstock, la revolución del espíritu de los artistas innovadores de los años veinte en la Unión Soviética encuentra sus paralelos en los casos análogos de otros estados totalitarios, como la Italia fascista. El poder, que se servirá de las ideas más conservadoras en materia de arte y estética para librarse de la competencia revolucionaria, ha actuado como un parricida. Los propios intelectuales radicales le han proporcionado las ideas de hacer *tabula rasa* para construir un mundo mejor. Estilísticamente los realismos genocidas y las vanguardias son opuestos, pero genéticamente son inseparables:

El arte totalitario no surgió del vacío. Le precedió una larga etapa, cuando [...] las ideas políticas de la revolución total y de la remodelación social se presentaban en las nítidas fórmulas del arte nuevo. Incapaz, por su naturaleza conservadora, de reproducir ideas nuevas, el realismo totalitario las toma ya elaboradas [...] las convierte en su opuesto y forja de ellas armas para la destrucción de sus adversarios, incluidos los creadores de estas ideas.⁴⁷

Esta convicción, de que la guerra contra las vanguardias fue solo una realización de sus propias consignas, que anunciaban que si la revolución pereciera, quisieran perecer con ella, encuentra resonancias en el pensamiento estético posmoderno. La herencia de la vanguardia, usurpada por la estética autoritaria, su tergiversación, el borrado de las huellas del origen, se convierten en partes del juego cultural que da fisonomía al siglo XX, igual que la creación artificial de un público y la multiplicidad de capas y estrategias que traslucen detrás de cada fenómeno estético.⁴⁸ La presencia de estas ideas, en un teórico de la posmodernidad como Boris Groys, además de conoedor *in situ* de la realidad rusa, demuestra la vigencia del estudio de las guerras terminológicas en torno a la vanguardia soviética, como laboratorio necesario para la comprensión de muchos de los mecanismos que conforman el arte desde entonces. Una historia que se niega a pasar en la historia.

⁴⁶ CHEGODAEVA, María, 2010b, p. 69.

⁴⁷ GOLOMSTOCK, Igor, 1994, p. 6.

⁴⁸ GROYS, Boris, 2010, pp. 140-148.

Bibliografía y fuentes

- BOWN, Matthew; TAYLOR Brandon (eds.). *Art of the Soviets: painting, sculpture and architecture in a one-party state, 1917-1992*. Manchester: Manchester University Press, 1993.
- CHEGODAEVA, María. "Hacia una historia del realismo socialista en Rusia". *Dialog iskusstv*, 2010a, nº 3, pp. 22-27 (orig.: "К истории социалистического реализма в России").
- CHEGODAEVA, María. "La imagen idealizada". *Dialog iskusstv*, 2010b, nº 5, pp. 66-73 (orig.: "Идеализированный образ").
- FAUCHEREAU, Serge. *Avant-gardes du XXe siècle: arts & littérature, 1905-1930*. Paris: Flammarion, 2010.
- FERRÉ, Rosa (com.). *La Caballería Roja. Creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945* (Exposición celebrada en Madrid, La Casa Encendida, del 07-X-2011 al 15-I-2012). Madrid: La Casa Encendida, 2011.
- GOLOMSTOCK, Igor. *Arte totalitario*. Moscú: Galart, 1994 (orig.: *Тоталитарное искусство*).
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel; CALVO SERRALLER, Francisco; MARCHÁN FIZ, Simón. *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: Istmo, 1999.
- GRACHEVA, Svetlana. *La crítica artística nacional del siglo XX: cuestiones teóricas, históricas y formativas*. Tesis doctoral inédita. Academia Rusa de las Artes, 2009 (orig.: *Отечественная художественная критика хх века: вопросы теории, истории, образования*).
- GROYS, Boris. *Art Power*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 2008.
- HOFFMAN, David L. *Stalinist Values The Cultural Norms of Soviet Modernity, 1917-1941*. Ithaca NY: Cornell University Press, 2003.
- KÉMENOV, Vladimir. *Artículos sobre el arte*. Moscú: Iskusstvo, 1956 (orig.: *Статьи об искусстве*).
- KOKURIN, Alexandr (ed.). *GULAG, 1918-1960*. Moscú: Materik-alfa, 2002 (orig.: *ГУЛАГ: Главное управление лагерей*).
- KOVTUN, Evgueny. *Art of Century: Russian Avant-Garde*. Parkstone International, 2012.
- LEBEDEV, Pavel (ed.). *Contra el formalismo y el naturalismo en el arte*. Moscú: OGIZ-IZOGIZ, 1937 (orig.: *Против формализма и натурализма в искусстве*).
- LENIN, Vladimir. *La literatura y el arte*. Moscú: Progreso, 1971.
- LENIN, Vladimir. *Obras completas*. Moscú: Editorial de literatura política, 1970 (orig.: *Полное собрание сочинений*).
- LODDER, Christina. *Russian constructivism*. New Haven. London: Yale University Press, 1983.
- LUNACHARSKI, Anatoli. *De las artes plásticas*, 2 vols. Moscú: Sovetskii Hudojnik, 1967 (orig.: *Об изобразительном искусстве*).
- MARX, Carlos; ENGELS, Federico. *Tesis sobre Feuerbach y otros escritos filosóficos*. México: Grijalbo, 1970.
- PLEJÁNOV, Gueorgui. *Arte y literatura*. Moscú: GIHL, 1948, (orig.: *Искусство и литература*).
- RABICHEV, Leonid. "El Manej, 1962, antes y después". *Znamia*, 2001, nº 9 (orig.: *Манеж 1962, до и после*). En <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/9/rab.html> (20.04.2016).

- REID, Susan. "The art of memory: retrospectivism in Soviet's painting of the Brezhnev era". En BOWN, M.; TAYLOR, B. (eds.). *Art of the Soviets: painting, sculpture and architecture in a one party state, 1917-1992*. Manchester: Manchester University Press, 1993, pp. 161-187.
- SÁJAROV Andréi. *Alarm and Hope*. New York: Khronika Press, 1977. En http://www.sakharov-archive.ru/Raboty/Rabot_35.html (02.02.2016).
- SOLSCHENIZYN, Alexandr. *Archipiélago Gulag, 1918-1956*. Barcelona: Plaza & Janés, 1974.
- STERNIN, Grigory. *La vida artística de Rusia en el entresiglos*. Moscú: Iskusstvo, 1970 (orig.: *Художественная жизнь России на рубеже XIX-XX веков*).
- TROTSKI, León. "Anatoli Vasilievich Lunacharski". *Boletín de la oposición (bolcheviques – leninistas)*, 1934, nº 38-39 (orig.: Бюллетень оппозиции (большевик-ленинцев). En <http://www.magister.msk.ru/library/trotsky/trotm373.htm> (19-03-2016).
- UNIÓN DE LOS ESCRITORES SOVIÉTICOS. *Primer congreso de la Unión de los escritores soviéticos. Informe estenográfico*. Moscú: GIHL, 1934 (orig.: *Первый все-союзный съезд советских писателей. Стенографический отчёт*).
- URSS. Código Penal de la RSFSR de 1926. *Legislacion Completa de la RSFSR*, vol. 80, 1926 (orig.: Уголовный кодекс РСФСР).
- URSS. Decreto del Comité Central del Partido Comunista de Rusia (bolcheviques) de 18 de junio: "De la política del partido en el ámbito de la literatura". *Pravda*, 01-VII-1925, pp. 8-9, nº 25-26 (orig.: "О политике партии в области художественной литературы").
- URSS. Decreto "Sobre la reconstrucción de las organizaciones literarias y artísticas" de 8 de marzo, 1932. *Partynoe stroitelstvo*, 23-IV-1932, nº 9. p. 62 (orig.: "О перестройке литературно-художественных организаций").
- WHITE, G. (ed.). *Forbidden art: the postwar russian avant-garde*. Los Ángeles: Curatorial Assistance, 1998.
- ZIMENKO, Vladislav. *El humanismo del arte*. Moscú: Progreso, 1976.

LA RELACIÓN ENTRE LA CASA ROGER DE FIGUERES Y LAS PINTURAS DE SALVADOR DALÍ REALIZADAS EN 1929

MARC BORRÁS ESPINOSA

Universitat de Barcelona
marcborras@gmail.com

Resumen: La presencia de una gran langosta en ciertas pinturas de Salvador Dalí se ha explicado iconológicamente como fruto de su fobia. El origen de este insecto se sitúa en el subconsciente del pintor, siendo anticipo del método paranoico-crítico. Sin embargo, un estudio de los edificios de la calle Monturiol, donde vivió su niñez y juventud, desvela un origen concreto de este ortóptero, revelando el uso consciente de los elementos presentes en sus pinturas.

Palabras clave: Salvador Dalí / *El Gran Masturbador* / Langosta / Fuente / 1929.

Abstract: The presence of a big grasshoppers in certain Salvador Dalí's paintings has been explained iconologically as the result of his phobia. The origin of this insect is located in the painter's subconscious, being an advance of his paranoid-critical method. However, a study of the buildings on Monturiol Street, where he lived his childhood and youth, unveils a particular origin of this orthopteran, revealing the conscious use of the elements present in his paintings.

Key words: Salvador Dalí / *The Great Masturbator* / grasshopper / Source / 1929.

Durante el año 1929 Salvador Dalí introdujo en varios de sus cuadros una gran langosta, siendo casi un arquetipo compulsivo, desapareciendo prácticamente este insecto de su imaginario una vez concluido este año.¹

Su significado iconológico parece un hecho resultado: sería un símbolo del terror insuperable cuyo origen iconográfico devendría de su fobia por este insecto, la cual Dalí describió en su *Vida secreta*:² según explica el artista, de niño le encantaban las langostas, hasta que un día cogió un pez viscoso en la playa en cuyo rostro descubrió la efigie de un ortóptero. A partir de este momento, nació en él una fobia que jamás superó, siendo motivo

de bromas y suplicios por parte de sus compañeros de escuela, los cuales disfrutaban lanzándole langostas o aplastándolas dentro de sus libros.³

Sin embargo, a pesar de que la magnificencia, lo inabarcable y el terror son elementos habituales en su obra, este insecto aparece con insistencia durante un periodo muy concreto de su vida creativa, desapareciendo de sus pinturas después de instalarse en París, repudiado por su familia. Además, este insecto es representado siempre dimensionado y normalmente en solitario, y tan solo en *El Gran Masturbador* (1929, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid) se representa de forma que podamos relacionarlo directamente

* Fecha de recepción: 15 de abril de 2017 / Fecha de aceptación: 10 de julio de 2017.

¹ La obra de Salvador Dalí resulta demasiado extensa como para lanzar una sentencia absolutista, pero sí puedo manifestar que desconozco la existencia de ninguna pintura que presente una langosta con posterioridad a 1929 con excepción de *La fuente* (1930, The Salvador Dalí Museum, St. Petersburg (Florida)) y *Primer retrato de Gala* (1931, Albert Field Collection, New York). La primera pintura cuenta con 3 langostas en vez de una como ocurre en casi todas las pinturas de 1929, pero repite los elementos comunes de las pinturas de 1929 que presentan este insecto. Por lo que hace a la segunda obra, conviene remarcar el carácter personal de la pintura, además de que también repite varios elementos de las pinturas de 1929.

² DALÍ, Salvador, 1981, pp. 135-138.

³ El texto más antiguo en el que Salvador Dalí se refiere a las acciones de sus compañeros data de 15 de octubre de 1920, cuando tenía 16 años, relatando en su diario privado que *Al matí els companys m'empipen amb lo de la "llagosta"*. DALÍ, Salvador, 1994, p. 139.

con su infancia, pues en esta obra aparece con un hilo atado a una pata.⁴

Dalí, cuando quiso, fue muy específico en su *Vida secreta*, como cuando explica que su fobia le hacía ver langostas incluso donde no las había⁵ o al hacer referencia a lugares concretos de Figueres, tales como el Castillo de San Fernando, la Font Trobada, el colegio de las Hermanas de la Doctrina Cristiana, el colegio de las Hermanas Maristas o la casa que le vio nacer: el núme-

ro 20 de la calle Monturiol, actualmente número 6.

Por el contrario, cuando quiso fue muy parco en detalles y se gustó de las inexactitudes,⁶ como ocurre con la ubicación de su segundo taller.⁷ Dalí explicó extensamente cómo lo instaló en la parte alta de la casa de sus padres, en el lavadero, e incluso explica como varias de las creaciones que realizó allí fueron anticipo de lo que con posterioridad crearía en París a partir de 1929,⁸ pero en

⁴ *Aquestes llagostes espantoses de Figueres, mig esclafades al caire de les voravies, arrossegant un llarg fil brut lligat a les cames i sotmeses al martiri lent i ferotge dels jocs que els nens els infligien [...].* DALÍ, Salvador, 1994, p. 137.

⁵ *Al col·legi, la meva por de les llagostes va arribar a ocupar tot l'espai de la meva imaginació. Les veia pertot arreu, fins i tot on no n'hi havia: un paper grisós, vist de cop i volta, i que em semblava una llagosta, em feia llançar un udol que encisava tothom; una simple molla de pa o una bola de goma que em llancessin de darrere estant i em toqués el cap em feia saltar amb tots dos peus sobre el pupitre, tremolant, mirant el meu voltant, angoixat mortalment per la por de descobrir l'insecte horrible, sempre a punt de saltar.* DALÍ, Salvador, 1994, p. 137. Esta fobia es confirmada, junto a otras, por su hermana: *Las taquillas, el teléfono y los saltamontes son cosas que siempre le han causado terror.* DALÍ, Ana María, 2001, p. 73. Salvador Dalí la relata de nuevo en: DALÍ, Salvador; PARIANUD, André, 1975, pp. 53-55.

⁶ Su hermana, Ana María Dalí, manifestó que su hermano daba una visión desfigurada de su niñez y juventud en su autobiografía: "Cuando escribí el libro Salvador Dalí visto por su hermana, no me proponía otra cosa que dar a conocer el ambiente de nuestra casa durante los primeros veintiséis años de la vida de mi hermano. Habían quedado tan desfigurados en su libro *Vida secreta*, que no se correspondían, en absoluto, con la realidad". DALÍ, Ana María, 2001, p. 19. Fèlix Fanés, por su parte, hace hincapié en como Dalí en varias ocasiones parece remarcar ciertos aspectos creativos e influencias para ocultar otros, tratando así de ocultar sus verdaderas fuentes visuales de inspiración. Véase: FANÉS, Fèlix, 2004, p. 101.

⁷ Hasta 1921, su taller se encontraba en la en la calle Llaner, muy cerca de su casa, en un inmueble propiedad de Ramonet Pichot. Véase: DALÍ, Ana María, 2001, p. 25.

⁸ *La meva mare va estar un quant temps preguntant-me: "Preciós, què desitges? Preciós, què vols?". Jo ja sabia què volia. Volia una de les habitacions del safreig, situades al terrat de casa, les quals, com que ja no les feien servir, feien només de dipòsit. I un dia la vaig obtenir i em va permetre d'usar-la com a cambra d'estudi. Van pujar les minyones a treure tots els fòtils i traslladar-los a un galliner que hi havia allí a la vora. I l'endemà vaig entrar en possessió de la petita peça del safreig, que era tan reduïda que el safreig de coment ocupava gairebé tot l'espai, tret de l'espai, tret de l'esticament restringides del meu primer estudi corresponien a aquelles reminiscències de plaers intrauterins que ja he descrit en els meus records d'aquest període.*

"Em vaig instal·lar, doncs, de la manera següent: vaig col·locar la meva cadira a l'interior del safreig, i la fusta que servia perquè la bugadera no es mullés el vestit, de manera que la tapava a mitges. Aquesta era la meva taula de treball. De vegades, en dies molt calorosos, em despullava. I aleshores només havia d'obrir l'aixeta, i l'aigua amb què s'omplia el safreig em, pujava cos amunt fins cintura. Aquesta aigua, provinent d'un dipòsit en el qual tocava el sol tot el dia, era tèbia. Era un cosa semblant al bany de Marat. L'espai buit entre el safreig i les parets era distinta a la col·lecció dels objectes més variats, i les portes eren cobertes de pintures fetes damunt unes capes de barrets, d'una fusta molt flexible, que robava a la casa de modes de la meva tia Caterina. Les dues pintures a l'oli que vaig fer assegut al safreig foren les següents: una representava l'escena de l'"encontre de Josep amb les seves germanes" i era tot imaginària; la segona era, fins a cert punt, plagada d'una il·lustració d'un llibret de colors que era una adaptació de la lliada i mostrava Helena de Troia, de perfil, mirant cap a l'horitzó. La llegenda deia: "I el cor dormit d'Helena es va omplir de records..." En aquesta pintura (que jo somiava molt), gairebé a l'extrem de l'horitzó, vaig pintar una torre altíssima amb una figureta al cim. Era indubtablement jo mateix! A més de les pintures, hi havia objectes que a eren embrions d'aquells objectes surrealistes inventats més tard, el 1929, a París. També vaig fer en aquesta època una còpia de la Venus de Milo en fang; vaig treure d'aquest meu primer esforç escultòric un plaer eròtic inequívoc i deliciós. Havia pujat al meu safreig tota la meva col·lecció d'art "Govens"; aquestes petites monografies, que el meu pare m'havia regalat tan prematurament, produïren en mi un efecte que fou un dels més decisius en la meva vida. Vaig arribar a saber-me de memòria totes aquelles pintures de la història de l'art, que m'han estat familiars de de la meva primera infantesa, car em passava dies sencers contemplant-les. M'atreïen principalment els nus, i l'Edat d'or d'Ingres em semblava la pintura més bonica del món, i em vaig enamorar de la nena nua que simbolitza la font.

"Fóra inacabable la reacció de tot el que vaig experimentar en el meu safreig; però hi ha una cosa ben certa: que hi van néixer els primers grans de sal i pebre del meu humor. Vaig començar a posar-me a prova i a observar-me, acompanyant les meves picades d'ullet voluptuoses amb un lleu somriure maliciós, mentre advertia vagament, confusament, que jugava a ésser un geni. Oh, Salvador Dalí! Ara ho saps! Jugant a ésser un geni s'arriba a ser-ho!

"Els meus pares no es cansaven de respondre a la invariable pregunta que els seus amics els feien en el curs d'una visita: "I en Salvador?". "En Salvador és al terrat. Diu que ha instal·lat el seu taller de pintura al safreig. S'hi passa tot sol hores i hores". "Allà dalt!". Vet aquí la frase meravellosa! Tota la meva vida ha estat determinada per aquestes dues idees antagòniques, el cim i el fons. Des de la meva primera infantesa em vaig esforçar desesperadament per ésser al "cim". Hi he arribat, i ara que hi sóc, m'hi quedaré fins la mort. DALÍ, Salvador, 1981, pp. 74-76.

ningún momento menciona el que la familia se había trasladado a un nuevo hogar, la Casa Mas Roger, en el número 24 de la calle Monturiol, actual número 10, ubicada a apenas diez metros de su casa natal.⁹ Resulta difícil sostener que se trata de un descuido, pues Dalí en su *Vida secreta* hace una alusión velada al cambio de hogar, al afirmar que un niño nació en la calle Monturiol presa del amor infinito de sus padres y que a su muerte no sería así.¹⁰ Lo más probable es que se trate de una omisión premeditada y no un descuido.

Sin abandonar la casa que le vio nacer, existe una omisión consciente de Dalí que llama aún más la atención y que probablemente tenga una relación directa con varias pinturas de 1929: la fachada de la Casa Roger, en el actual número 9 de la calle Monturiol. Esta vivienda se encuentra a apenas 15 metros de su casa natal y a poco más de 40 metros de la Casa Mas Roger, y se ubica en la acera de enfrente de las dos viviendas en las que residió Dalí junto a sus padres. Se trata de un edificio propio de la arquitectura ecléctica bien resuelto con elementos modernistas, la típica arquitectura burguesa catalana de finales del siglo XIX. Su arquitecto fue Josep Azemar Pont, data de 1888 y en ella existe una simbiosis de elementos clásicos y góticos, sobresaliendo del conjunto dos elementos: las gárgolas simuladas que representan una rana y una langosta. Nos interesa la segunda, puesto que resulta llamativo que Dalí, el cual padecía de una fobia por este ortóptero y que además se jactó de encontrarlos durante su niñez incluso donde no los había, no menciona en ninguno de sus textos autobiográficos la presencia de una langosta de un metro ubicada enfrente de su casa natal.

Dalí describió en su *Vida secreta* las visitas a sus vecinos y las tardes que pasó en su comedor,¹¹ que en el caso de estar ubicado dando a la calle (como es habitual en España),¹² quedaría a la misma altura que la langosta, del mismo modo que se vería perfectamente desde el tejado de la Casa Mas



Fig. 1. Casa Roger. Calle Monturiol, nº 9. Josep Azemar Pont. 1888. Figueres.

Roger donde realizó varios cuadros en los que aparece este insecto.¹³ Su hermana, a su vez, explica como el lugar favorito de la familia en su primer hogar era la galería, la cual daba a la calle Monturiol y el desaparecido jardín de la marquesa de la Torre.¹⁴ Pero lo más importante: resulta casi

⁹ Su hermana sí mencionó este episodio: "Inmediatamente se decidió cambiar de casa, y como justamente en la misma calle [Monturiol], formando esquina con la plaza de la Palmera y la calle Caamaño, se estaba construyendo una muy grande, incluso lujosa para aquel tiempo, a ella decidimos trasladarnos". DALÍ, Ana María, 2001, p. 40. Menciona de nuevo el traslado en DALÍ, Ana María, 2001, p. 49.

¹⁰ *En una casa del carrer Monturiol un nounat és observat atentament i amb amor infinit pels seus pares i provoca un lleu desordre domèstic acostumat.*

Infeliços de vosaltres! Recordeu bé el que ara us diré: no serà així el dia que moriré! DALÍ, Salvador, 1981, p. 36.

¹¹ DALÍ, Salvador, 1981, p. 5.

¹² A su vez, su hermana confirma que desde su casa se veía la calle Monturiol: "A uno y otro lado, la casa daba a las dos calles más céntricas de Figueres. La fachada principal a la calle Monturiol; la otra, a la de Caamaño". DALÍ, Ana María, 2001, p. 32.

¹³ *I had my work. I locked myself in Figueres Studio for a Month. I finished The Great Masturbator and Portrait of Paul Élard.* DALÍ, Salvador; PARINAUD, André, 1976, p. 90.

¹⁴ DALÍ, Ana María, 2001, p. 32.



Fig. 2. La langosta de la Casa Rogers. Josep Azemar Pont. 1888. Figueres. Fotografía de Celia Arjona.



Fig. 3. La langosta de la Casa Rogers. Josep Azemar Pont. 1888. Figueres. Fotografía de Celia Arjona.

imposible el creer que Dalí pasó 26 años de su vida sin percatarse que frente a su casa existía una escultura de un metro que representa el animal que es motivo de uno de sus miedos más irracionales. ¿Resulta plausible que el ojo del Dalí niño, adolescente y joven, tan vivo e imaginativo a lo largo de su vida, pasara por alto este detalle? Resulta una idea difícil de sostener. Además, la Casa Roger, la Casa Mas Roger y la casa natal de Dalí, conocida como Casa Puig, repito, todas ellas ubicadas en la misma calle, son obra del mismo arquitecto: Josep Azemar Pont, por no decir que su taller daba directamente a la calle Monturiol.¹⁵ Son demasiados elementos comunes como para pensar que Salvador Dalí jamás se hubiera percatado de la presencia del descomunal insecto, que de pequeño le encantaba y que a partir de un trauma se convierte en fuente de sus pesadillas, se encontraba frente a su casa. No cabe duda de que Dalí omitió su presencia, incluso cuando describe la vista desde el tejado de su casa: Dalí describe la bahía de Roses y el cementerio,¹⁶ pero no menciona su calle, de forma claramente consciente.

A pesar de ello, no debemos pensar que esta escultura le causara un terror especial. El pintor no mencionó nunca que la representación de una langosta le asustara, de manera que tenemos que pensar que esta escultura, a nivel fóbico, le resultaba indiferente. Este hecho lo prueba el que dicho animal aparezca en varios de sus cuadros, el que colgase

en su apartamento parisino *El Gran Masturbador* en los años treinta y el que aparezca este ortóptero sin ningún valor negativo en su poema *El Campo*¹⁷ (1927-1929, Fondo Dalí del Museo Abelló, Mollet del Valles [Barcelona]). Sin embargo, la omisión de la existencia de la escultura resulta indicativo de que Dalí no deseaba hablar de ella.

Hablemos ahora de las pinturas. En 1929 Dalí, tras conocer a Picasso, Paul Eluard y realizar junto a Buñuel *Un Chien Andalú*, regresa a Figueres y Cadaqués, poblaciones separadas por tan solo 33 km, y comienza a recordar su periodo infantil. Según el pintor,¹⁸ venían a su cabeza imágenes imprecisas que no podía situar ni en un lugar ni momento concretos, pero que estaba seguro las había visto en su niñez. Afirma que entre estas imágenes se encontraban algunas más complejas y condensadas, describiendo el perfil de la cabeza de un conejo, el ojo del cual era también el ojo de un loro que a su vez servía de cabeza de un pez envuelto en otros dos y que en ocasiones sobre la boca de este pez aparecía una langosta, lo cual casa en buena medida con lo mostrado en las pinturas de 1929. Afirma que se dedicó a plasmar estas visiones escrupulosamente en una pintura, *El juego lúgubre* (1929, Colección particular), sin seguir su gusto ni criterio, haciendo caso únicamente a los dictados de su proximidad y unión sentimental, creando una de las obras más auténticas atribuible a la razón surrealista.

¹⁵ "Las dos espaciosas habitaciones que forman el taller de mi hermano en Figueres dan a la calle Monturiol". DALÍ, Ana María, 2001, p. 84.

¹⁶ DALÍ, Salvador, 1981, p. 76.

¹⁷ *Hi ha un aglà lluent / El grill, la sorra, el blat de moro / la llagosta; són un núvol. / Les herbetes, el cargol, l'aglà; són el cel. / El pits de la pagesa, les seves mans i la punta dels dits / son l'aigua de la riera.* Texto de Salvador Dalí en: MINGOT BATLLOR, Joan M. (ed.), 2001, p. 68. También aparece la langosta ("l'énorme sauterelle", en el francés original) como elemento poético en el poema *El Gran Masturbador*: DALÍ, Salvador, 2008.

¹⁸ DALÍ, Salvador, 1981, pp. 231-232.

Ese año le visitó en Cadaqués su marchante Camille Goemans, a quien le muestra su cuadro, aún inacabado, *El juego lúgubre*, primera obra en la que aparece una langosta sobre la boca de un gran rostro, siendo el insecto mayor que los personajes que aparecen en el cuadro, presentando este rostro humanoide inmerso en sí la cabeza de un ave. Es conocido lo que continuó después: la llegada a Cadaqués del poeta Paul Eluard¹⁹ con la que era su esposa, Gala, el fulminante enamoramiento de Dalí y el alejamiento, largo pero temporal, de Dalí y su padre tras la exposición en París del dibujo *Sagrado Corazón*, donde podía leerse "A veces escupo por gusto sobre el retrato de mi madre".

Pero volvamos por el momento a *El juego lúgubre*. Según Dalí, es fruto de una imaginación liberada e inconsciente, pero algunos elementos, por más que descontextualizados, poseen un referente claro, como ocurre con el león con una zarpa sobre una bola, el cual tiene su fuente sin duda alguna en los leones que custodian la entrada del Congreso de los Diputados de Madrid.²⁰ Así mismo, las caracolas marinas y las piedras son iguales a las que se encuentran por las rocas de Cadaqués, el cáliz con la hostia consagrada es un elemento eucarístico representado en la misma disposición en cientos de cuadros españoles, etc. Así mismo, varios autores han apuntado la relación entre el *Jardín de las Delicias* del Bosco (1500-1505, Museo Nacional del Prado, Madrid) y *El Gran Masturbador*²¹ y obras similares, entre las que podemos englobar *El juego lúgubre*: la formación rocosa antropomorfa de la tabla del *Paraíso* del famoso tríptico del Bosco parece servir de inspiración para el rostro blando pero rocoso (que se ha asociado también con la roca Cullaró de Cap de Creus²²) sobre el que descansa la langosta.

A pesar de las explicaciones creativas que dio Dalí, y a pesar de que las uniones de cabezas de humanos, peces y aves casan con lo que él mismo dijo,



Fig. 4. *León derecho* del Congreso de los Diputados. Ponzano Ponzano. 1865. Madrid.

parece claro que la ejecución de esta pintura no fue totalmente subconsciente, sino que unió elementos por él conocidos tal y como haría el subconsciente. Esto parece claro debido a la gran cantidad de recursos visuales por él conocidos que empleó en este tipo de pinturas. En el caso concreto del *El juego lúgubre* hacen referencia a sus años en Madrid (Congreso de los Diputados, El Bosco), a su día a día en Cadaqués (conchas, erizos de mar, red de pescador, un barco en cuya lona hay una G [¿Girona?]). La abyección sexual presente en los calzones con excrementos parecen una lectura bizarra de Freud y es clara la influencia de

¹⁹ Fue justamente Paul Eluard quien bautizó esta pintura con el nombre de *El juego macabro*. Véase: DALÍ, Salvador, 1981, p. 243.

²⁰ En *El juego lúgubre* aparecen dos leones de color y brillo metálico, alusión difícilmente discutible del Congreso de los Diputados.

²¹ FALKENBURG, Reindert. *The Land of Unlikeness. Hieronymus Bosch, The Garden of Earthly Delights*. Wbooks, 2011, pp. 124-125. YARZA LUACES, Joaquín. *El Bosco y la pintura flamenca del siglo XV*. Madrid: TF Editores, 2010, p. 50. Citados en: VÁZQUEZ DUEÑAS, Elena, 2016, pp. 113-114. FANÉS, Félix, 2000, pp. 54-61. La hermana de Salvador Dalí explicó el gran interés que tenía su hermano por el pintor tras su expulsión de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: "Tenía un gran empeño en que visitemos el Museo del Louvre y los de Bélgica, pues Salvador tiene gran interés por ver las obras del Bosco, Brueghel y especialmente las de Vermeer de Delft, a quien toda la vida ha admirado". DALÍ, Ana María, 2001, p. 114. Más adelante relata: "Salvador zumba furiosamente en el taller. Su trabajo es intenso. Está creando cuadros de pura fantasía y, al mismo tiempo de un gran realismo, que recuerdan a los de Brueghel y Bosco". DALÍ, Ana María, 2001, p. 124.

²² FANÉS, Félix, 2000, p. 56.



Fig. 5. Detalles de ornamentos arquitectónicos. Casa Jiménez. Plaza de la Palmera, nº 1. Josep Bori Gensana. Hacia 1907. Figueres.

Giorgio de Chirico, que el mismo Dalí se encargó de negar o minimizar.²³ Este empeño por negar y ocultar referencias e influencias explícitas resulta lógico, pues esta pintura era la que le convertía, según el propio Dalí, en el verdadero y absoluto pintor surrealista según los postulados de Breton.²⁴ En cualquier caso, tanto si esta pintura es fruto del absoluto subconsciente como pretende Dalí o si son pinturas que simulan al subconsciente, algo queda claro: está formada por elementos que devienen de la experiencia concreta de Dalí, tanto de sus recuerdos como de su día a día a caballo entre Figueres y Cadaqués, así que al igual que los elementos talásicos tienen una relación directa con Cadaqués, el empleo de una gran langosta puede (y casi debe) tener relación con la gran langosta que señorea en su calle, siendo además el que omite su existencia indicio de su relación directa.²⁵

Poco después de que Gala partiese dirección París desde la estación de Figueres, Dalí se encerró un mes en su estudio en la casa paterna concluyendo

una de sus obras más renombradas, la cual la describe así: "Representaba una gran cabeza, amarilla como la cera, muy rojizas las mejillas, largas pestañas i con una nariz imponente comprimida contra el suelo. Este rostro no tenía boca, y en el lugar de la boca había enganchada una langosta enorme. El vientre de la langosta se descomponía y estaba llena de hormigas. Algunas de estas hormigas corrían a través del espacio que debería haber llenado la boca inexistente de la gran cara angustiada, la cabeza de la cual acababa en una arquitectura y ornamentación estilo 1900".²⁶ Esta descripción de la pintura resulta muy reveladora, pues a pesar del presumible empeño de Dalí por enmascarar la influencia que en él ejerció la Casa Roger, deja traslucir dos elementos que la relacionan: el primero es que no se trata de una langosta sobre un rostro, sino que se trata de una "langosta enorme" sobre un rostro, como enorme es, respecto al insecto real, la gárgola del edificio. Segundo, que en la obra se encuentra "una arquitectura y ornamentación estilo 1900", coincidiendo con el estilo de la Casa Roger, visible desde el hogar paterno. Sin embargo, resulta innegable que la ornamentación de la Casa Roger es historicista, tratando de simular la arquitectura gótica y clásica. Sin embargo, existe otro edificio ubicado frente a la vivienda de Dalí, cuyas ornamentaciones son mucho más parecidas a este detalle repetido en diversas pinturas de 1929: la Casa Jiménez, en el actual número 1 de la plaza de la Palmera, que continúa con la calle Monturiol, que si bien no presenta un relación de original/copia en las pinturas de Dalí, bien pudo servirle de fuente de inspiración, pues coinciden en su carácter botánico.²⁷

La casualidad, por más que posible, parece mucha, además de que esta coexistencia entre el ornamento modernista y la langosta es común en las pinturas de 1929, entre las que se encuentran, además de las ya mencionadas: *El enigma del deseo – mi madre, mi madre, mi madre* (1929, Staatsgalerie Modern Kunst, Munich), *Profanación*

²³ *Era també el contrari de la pintura de Chirico, car aquí l'espectador a de creure obligadament en la realitat terrenal del tema, que és de caràcter elemental i frenèticament biològic.* DALÍ, Salvador, 1981, p. 232.

²⁴ *Jo, doncs, i només jo, era el veritable pintor surrealista, almenys segons la definició que el seu capdavanter, André Breton, donava del surrealisme.* DALÍ, Salvador, 1981, p. 232.

²⁵ Los viajes a Figueres durante 1929 resultan obvios, no solo por ser donde se encontraba la residencia familiar, sino porque el propio Dalí afirma haber realizado obras allí. Véase la nota 13.

²⁶ Traducción del autor a partir de: DALÍ, Salvador, 1981, p. 262.

²⁷ Fèlix Fanés, por su parte, hace alusión a la relación entre las formas modernistas y un espejo del mismo que formaría parte del mobiliario de la casa paterna. Véase: FANÉS, Fèlix, 2004, p. 95.

*del anfitrión / La profanación de la hostia*²⁸ (1929, The Salvador Dalí Museum, St. Petersburg [Florida]), *Retrato de Paul Éluard* (1929, Colección particular), *Los placeres iluminados*²⁹ (1929, MoMA, New York) y *Los primeros días de la primavera*³⁰ (1929, The Salvador Dalí Museum, St. Petersburg [Florida]).

Varios elementos de estas pinturas poseen un cariz local o reconocible en la vida de Dalí: las rocas, conchas y erizos marinos de Cadaqués, una presencia masculina alejada, clara alusión al distanciamiento con su padre, las parejas que se abrazan que se pueden relacionar con Gala y Dalí o las hormigas, que además, en el caso de *El Gran Masturbador*, surgen del vientre de la langosta, iconografía fácilmente vinculable al episodio por él relatado en su *Vida secreta*, en el apartado *Falsos recuerdos de infancia*, cuando creyó ver una masa de hormigas surgiendo de las nalgas de un niño.³¹ También, como ya he mencionado, algunos aspectos parecen poseer un origen iconográfico en sus años de estudiante en Madrid. Una vez desgranados todos estos aspectos, habiéndose probado cómo la iconografía de Dalí tiene un origen concreto e inmediato en él, resulta más que factible el que su calle le sirviese también de inspiración iconográfica, más si cabe aun que Cadaqués o Madrid, sobre todo a razón de que desde su taller, donde realizó varias de estas pinturas, veía directamente la calle Monturiol con la gran langosta de la Casa Rogers y la plaza de la Palmera con la Casa Jiménez y su ornamentación estilo 1900.

Un elemento que nos ayuda a remarcar el carácter personal de las fuentes iconográficas de estas obras, locales además muchas de ellas, es el poema que Dalí escribió en septiembre de 1930 en Port-Lligat: *El Gran Masturbador*.³² El título ya nos

avisa del paralelismo con la obra homónima, y su lectura nos la confirma. A pesar de su cariz surrealista, la obra se desarrolla en un espacio claramente identificable con el plano ampurdanés que se extiende desde Cadaqués hasta las ruinas griegas y romanas de Ampurias,³³ en la localidad de l'Escala. Ya al comenzar el poema, se habla del ruido de la ciudad y cómo entre los transeúntes se encontraban campesinos pululando por la carretera que unía la humilde aldea de Hunt y la orgullosa Kistern. Se trata de una alusión clara a los pueblecitos y aldeas cercanas a la ciudad de Figueres y la ciudad misma, siendo la calle Monturiol que le vio nacer una de las arterias que unían los campos y la Rambla, uno de los centros neurálgicos de la ciudad.³⁴ Menciona seguidamente otra carretera humilde cuyos campos están preparados para ser abonados, describiendo así el paisaje de las afueras de la ciudad visibles desde la azotea del hogar paterno. Describe a continuación al Gran Masturbador con su nariz sobre el suelo, encontrándose en la membrana que cubre enteramente su boca un enorme saltamontes (la langosta), agarrado inmóvil y pegado contra ella cinco días y cinco noches. Este énfasis en la inmovilidad del insecto remarca la idea de que su fuente iconográfica sea la gárgola de la Casa Roger, y desvincula su significado con el terror insuperable, pues, tal y como Dalí dice a lo largo de sus textos autobiográficos, su pánico residía en verla saltar, en encontrarla muerta en sus libros de colegio... pero en cualquier caso, su reacción ante el animal era huir de él; si la obra posee un carácter autobiográfico o propio del subconsciente, como siempre se ha dicho, esta inmovilidad del insecto sobre el Gran Masturbador, así como su actitud estática, no concuerdan con la fobia. Dalí nos da una pista acerca de este punto. La presencia de la langosta no transmite

²⁸ Esta es la única pintura de 1929 que presenta más de una langosta, mostrando un total de cuatro.

²⁹ Esta pintura no presenta ninguna ornamentación de inspiración modernista.

³⁰ Tampoco esta pintura presenta ninguna ornamentación de inspiración modernista.

³¹ *Ja en aquest període recordava una escena que, d'improbable que era, cal considerar com el meu primer record fals. Mirava com rentava una criatura nua; no en recordo el sexe, però observava en una de les seves natges una horrible massa pul-lulant de formigues que semblava estacionada en un forat de la mida de una taronja. Enmig de les ablucions, van girar la criatura posant-la de panxa enlaire, i aleshores vaig pensar que les formigues serien esclafades i que el forat li faria mal. La criatura fou novament posada en la seva posició original. La meua curiositat per veure una altra vegada les formigues era enorme, però vaig comprovar amb sorpresa que ja no hi eren i que tampoc no hi havia cap rastre del forat. Aquest record fals és molt clar, encara que no puc pas localitzar en el temps.* DALÍ, Salvador, 1981, p. 40.

³² DALÍ, Salvador, 2008.

³³ Se hacen presentes las ruinas griegas y romanas a través de la referencia a medallas de bronce con inscripciones, figuraciones, batallas, etc.

³⁴ Dalí, en su diario de 1919-1920, remarca en distintas ocasiones la presencia de campesinos venidos de fuera en la Rambla. A modo de ejemplo, podemos leer: *A l'anar a estudi he trobat la Rambla gran multitud de gent que, estacionada en grups, mirava enlaire. Tothom estava bocabadat, i com més anava, més gent s'hi afegia. Tots el pagesos vinguts de fora, tothom allí mirava enlaire instintivament.* DALÍ, Salvador, 1994, p. 65.

en el poema horror ni terror, sino angustia.³⁵ Conviene remarcar este hecho, pues en el transcurso de 1929-1930 Dalí pasó uno de los periodos más angustiosos de su vida: el poder opresor omnipresente de su padre, una época de risas incontrolables e histéricas cercanas a una delicada salud mental, un deseo sexual irreprimible pero a su vez inalcanzable por un terror mayor que el deseo de contacto físico y el posterior alejamiento de la locura. Esta era la situación de Dalí en el momento de crear estas obras y dicho poema, antesala o primeras luces del método paranoico-crítico. Son puntos a tener en cuenta a la hora de deslizar la langosta de un significado asociable al terror y a la fobia del pintor: es símbolo de angustia, y si su fuente es, como pretendo, la falsa gárgola de la Casa Roger, podría incluso vincularse dicha imagen desde la casa paterna con su padre, causa primaria de la angustia del pintor.

Más adelante, el poema comienza un listado de fuentes que asemejan animales podridos, siendo los que más se repiten los saltamontes, un total de ocho veces. Se hace referencia cuatro veces a saltamontes podridos, dos a angustiosos saltamontes podridos y por último en dos ocasiones a una especie de pez cuya cabeza tiene un parecido angustioso con la de un saltamontes. Solo en esta ocasión podemos reconocer en el poema la relación entre el saltamontes/langosta y su trauma infantil, curiosamente el único animal que no se

menciona en estado de putrefacción. Así mismo, la palabra angustioso solo aparece con relación al saltamontes. Hacia el final del poema aparece la idea del "aparentemente falso saltamontes", compuesto por infinidad de fotografías de tiburones. La relación directa del poema con sus vivencias de 1929 se confirma al final del poema, cuando el yo poético regresa con el conductor de un bote a recoger a una playa distinta porque los "dos jóvenes que no conocían en modo alguno la región habían querido ir a pie a la playa vecina".³⁶ Es una referencia clara a las visitas que recibió Dalí en el verano de 1929.

Desgranadas todas estas fuentes iconográficas presentes en sus pinturas así como en el poema, resulta llamativo el empeño obcecado de Dalí por no mencionar los referentes reales de sus cuadros de 1929, pero también es cierto que no resulta extraño. Dalí dio a estas creaciones un cariz casi alucinatorio, asegurando que eran las pinturas más netamente surrealistas jamás realizadas hasta el momento, convirtiéndose él en un intermediario entre la visión totalmente liberada del "yo" consciente y su plasmación figurativa.³⁷ Dalí, en su *Vida secreta*, habla de este periodo en términos que remarcan su supremacía intelectual dentro del grupo surrealista, y cómo esta era aceptada y admirada por dicho grupo, en el cual, realmente, estaba tratando de entrar.³⁸ Ello lo consiguió con estas pinturas pretendidamente fruto de su sub-

³⁵ *En tanto que la membrana que cubre / enteramente su boca / se endurece a lo largo de la angustia del / del enorme saltamontes / agarrado inmóvil y pegado contra ella / tras cinco días y cinco noches.* DALÍ, Salvador, 2008.

³⁶ DALÍ, Salvador, 2008.

³⁷ "Me disponía a entrar en el grupo surrealista, cuyos temas y consignas acababa de estudiar concienzudamente, desmenuzándolas hasta llegar al último huesecillo. Me imaginaba que se trataba de trasladar el pensamiento al lienzo de forma espontánea, sin el menor escrúpulo racional, estético o moral". DALÍ, Salvador, 2010, p. 28. En este sentido, es de remarcar que la primera vez que Dalí describió su fobia fue en un texto publicado el 3 de marzo de 1929, *L'alliberament dels dits*, en la revista *L'Amic de les Arts*, defendiendo en dicho texto un arte que sea "un vagar sin método por los caminos de lo involuntario y constatar los hechos que cada día y de forma violenta cobran significado y que nos guían a su razón esencial, tal como indica Breton: "QUI ME SERAIT PROPE ET NE ME SERAIT PAS DONNÉE". DALÍ, Salvador. *La liberación de los dedos*, 1929 en BUCKLEY, Ramón; CRISPIN, John, 1973, p. 350. El pintor, que cita a Breton y no por casualidad, dará en el texto una justificación surrealista al insecto justamente en el momento en que comienza a aparecer en su obra, retrayendo el nacimiento de dicha fobia a los ocho años. Continúa el texto diciendo "Desde aquel día he sentido un verdadero horror a las langostas, horror que se repite con igual intensidad cada vez que mi vista se tropieza con ellas: su recuerdo me produce una angustia penosísima. Cabe anotar aún que la anécdota del pez se me borró totalmente de la memoria hasta que mi padre me la recordó, y entonces la reviví con claridad inusitada". DALÍ, Salvador, 1929. En BUCKLEY, Ramón; CRISPIN, John, 1973, p. 351. Parece increíble que un recuerdo de infancia le marcara tanto y que, por otra parte, jamás mencionara la existencia de la escultura en forma de langosta de enfrente de su casa. Es más probable que se tratara de una omisión premeditada, al igual que de forma premeditada no habla en sus textos autobiográficos sobre El Bosco, por más que su hermana nos confirma su pasión por él (Véase la nota 21).

³⁸ Pueden entenderse como pruebas de ello el distanciamiento con su padre, pues no quiso retractarse de la obra que les enemistó, seguramente por miedo a ser excluido del grupo surrealista. Así mismo, Dalí negó a George Bataille el permiso de reproducir *El juego lúgubre* en su artículo que publicó en 1929 sobre el cuadro (mostrando Bataille, en vez de una reproducción del cuadro, un dibujo hecho por él mismo); esta negación puede entenderse fruto del deseo expreso de Dalí por no molestar a Breton y asegurarse así su acceso al grupo, pues Breton y Bataille estaban enfrentados. Además, Dalí era consciente que el carácter escatológico de su pintura no era del agrado de Breton. Sobre los segundos aspectos véase: ARMENGOL, Laia Rosa, 2003, pp. 406-407.

consciente liberado, algo que defenderá después en los postulados de la teoría del método psicoanalítico-crítico. Sin embargo, estas obras, descubrieron el origen de los elementos en ellas representados, muestran que no se trataría de pinturas subconscientes, sino plasmaciones conscientes de cómo debería ser una pintura hecha por el subconsciente. Dalí, preso del deseo de protagonismo entre los artistas surrealistas, pretendió ocultar los referentes que él unía deliberadamente de forma delirante y ocultó su origen racional, mostrando sus pinturas como netamente subconscientes.

Solo un detalle queda por exponer: en este grupo de pinturas aparecen una serie de ideas e iconos que se repiten a lo largo de la obra de Dalí hasta el fin de sus días: la sexualidad, la abyección, el tipo de paisaje influido por de Chirico, las caras blandas, las hormigas, las caracolas marinas... incluso en una fecha tan tardía como 1982 vemos resurgir la estructura de *El enigma del deseo – mi madre, mi madre, mi madre* en *Composición – Patio del Escorial con Figura y Sebastián De Morra, Enano de Velázquez* (1982, sin ubicación).

Sin embargo, el pintor desechó el empleo de la gran langosta de su repertorio, por más que fue un elemento de gran trascendencia durante 1929, reapareciendo tan solo en *La fuente* (1930, The Salvador Dalí Museum, St. Petersburg [Florida]) y en *Primer retrato de Gala* (1931, Albert Field Collection, New York).

Sinceramente, no soy capaz de dar una razón a este hecho. Resulta romántico pensar que esta desaparición casi absoluta de la gran langosta en sus pinturas se deba al distanciamiento de su padre, al imaginar que el significado real del insecto tiene su reminiscencia en su calle natal y las vistas desde la Casa Puig y la Casa Mas Roger. De ser así, la langosta no sería símbolo del terror, sino de la infancia del pintor. Sin embargo, esta explicación sentimental pierde fuerza al constatar por fotografías que en las paredes de su apartamento de París colgaba *El Gran Masturbador* en 1932.³⁹ En cualquier caso, el origen iconográfico de dicho insecto no debe-

mos buscarlo en sus oscuros traumas infantiles, sino en la clara escultura ubicada frente a su casa natal.

Bibliografía*

- ARMENGOL, Laia Rosa. *Dalí, icono y personaje*. España: Catedra (Ensayos Arte), 2003.
- BUCKLEY, Ramón; CRISPIN, John. *Los vanguardistas españoles*. Madrid: Alianza Editorial, 1973.
- COSTA, Cuca R. (coor.). *Dalí and his studios* (Castillo de Gala Dalí, Púbol, 2013). Figueres, Girona: Ed. D.A.S. Edicions, 2013.
- DALÍ, Ana María. *Salvador Dalí visto por su hermana*. Pallars, Barcelona: Parasífol Ediciones, 2001.
- DALÍ, Salvador. *A Dalí journal 1920 / Impressions and private memoris of Salvador Dalí, January 1920*. Cleveland (Ohio): Privately printed by Stratford press in limited edition for The Reynolds Morse Foundation, 1962.
- DALÍ, Salvador. *Vida secreta de Salvador Dalí*. Esplugues de Llobregat, Barcelona: DASA EDICIONS, 1981.
- DALÍ, Salvador. *Un diari: 1919-1920. Les meves impressions i records íntims*. Barcelona: Edicions 62, 1994.
- DALÍ, Salvador. *Tardes d'estiu*. Barcelona: Edición especial de 600 ejemplares para la revista *Cave Canis*, 1996.
- DALÍ, Salvador. *El Gran Masturbador*. España: Ayuntamiento de Málaga (Colección *El violín de Ingres*), 2008.
- DALÍ, Salvador. *Diario de un genio*. España: Tusquets Editores, 2010.
- DALÍ, Salvador; PARIANUD, André. *Confesiones inconfesables*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1975.
- DALÍ, Salvador; PARINAUD, André. *The Unspeakable Confessions of Salvador Dalí*. New York: Ed William Morrow, 1976.
- FANÉS, Fèlix. *El Gran Masturbador*. Madrid: Electa, 2000.
- FANÉS, Fèlix. *La pintura y sus sombras. Cuatro estudios sobre Salvador Dalí*. España: Museo de Teruel, 2004.
- FANÉS, Fèlix. *Salvador Dalí. The construction of the image 1925-1930*. Singapur: Yale University Press-New Haven and London, 2006.
- GAILLEMIN, Jean-Louis. *Salvador Dalí. Désirs inassouvis du purisme au surréalisme 1925-1935*. Francia: Le Passage, 2002.
- GIBSON, Ian. *La vida excesiva de Salvador Dalí*. Barcelona: Editorial Empúries, 1998.
- MINGOT BATLLOR, Joan M. (ed.) *Salvador Dalí –Lletres i ninots– Fons Dalí del Museu Abelló*. España: Museu Abelló, 2001.
- RODRIGO, Antonia. *Ana María Dalí y Salvador (Escenas de infancia y juventud)*. España: Editorial Base, 2008.
- ROIG, Sebastià; PUIG, Jordi. *Dalí. El triángulo de l'Empordà*. Barcelona: Triangle Postals S.L., 2003.
- VÁZQUEZ DUEÑAS, Elena. *El Bosco en las fuentes españolas*. España: Ediciones Doce Calles, 2016.
- VEHI, Pere (dir.). *Del primer Dalí al Manifest Groc*. Museo de Cadaqués, 2 de julio de 2011-15 de octubre de 2011. Sant Joan de les Fonts, Girona: Ed. Museu de Cadaqués, 2011.

³⁹ A pesar de esta apreciación, Fèlix Fanés cree posible una relación entre la langosta y el padre de Dalí: "Es muy probable que ese insecto simbolice algún tipo de amenaza representada por su padre. En este sentido no podemos dejar de mencionar lo que el pintor explicó en 1939 a un periodista de *The New York Times*: 'Cuando era un niño en Cataluña me gustaba salir al campo y pararme a descansar bajo el sol mientras soñaba. Pero había algo que solía estropear esos paseos: la gran cantidad de langostas que saltaban sobre mí. Las odiaba y las temía porque frustraban mi placer. Mi padre también me frustraba en muchos de mis deseos. Era un notario muy estricto y lleno de viejas ideas que no deseaba que su hijo se convirtiera en un artista. A medida que yo iba creciendo, mi padre me resultaba cada vez más antipático y en mi cabeza substituía su imagen por la de una langosta' ". FANÉS, Fèlix, 2000, p. 42.

* Deseo mostrar mi agradecimiento a la Fundación Gala-Salvador Dalí de Figueres por su buena recepción, y a los miembros de la Oficina de Turisme de Figueres que tan amablemente resolvieron algunas dudas a lo largo de este estudio.

E L PAPEL DEL VALENCIANO JUAN MONLEÓN SAPIÑA EN LA RESTAURACIÓN DEL MONASTERIO DE SAMOS ENTRE 1953 Y 1960¹

ESTEFANÍA LÓPEZ SALAS

Universidade da Coruña
estefania.lsalas@udc.es

Resumen: El artículo que a continuación se desarrolla tiene por objetivo el estudio del proyecto de restauración redactado y dirigido por Juan Monleón Sapiña, oblato regular de la comunidad monacal de San Julián de Samos (Lugo-España), con motivo de recuperar las zonas dañadas de los dos claustros de la citada fábrica monástica, a raíz del incendio del 24 de septiembre de 1951. A partir de un conjunto de documentación escrita y gráfica, intentamos profundizar en el conocimiento de los trabajos desarrollados entre 1953, fecha de inicio de las obras, y 1960, año de la reapertura del monasterio; a la vez que aportamos datos inéditos sobre una etapa reciente, pero con grandes consecuencias sobre la arquitectura monacal actual.

Palabras clave: San Julián de Samos / monasterio / siglo XX / Juan Monleón Sapiña / restauración.

Abstract: The present article aims to study the project of restoration that was designed and ran by Juan Monleón Sapiña, who was an oblate of the monastic community of San Julián de Samos (Lugo-Spain). This project was carried out to recover the cloisters, which were damaged during the fire that took place on the 24th September 1951. Based on archival sources and graphic documents, we aim to go deeply into the understanding of all the works that were undertaken between 1953, which is the commencement date, and 1960, when the monastery was reopened. In addition to that, we gathered new data concerning a fairly recent period in the long life of this monastery, but also one with significant changes in its current architecture.

Key words: San Julián de Samos / monastery / 20th century / Juan Monleón Sapiña / restoration.

En julio de 1951, Juan Monleón Sapiña (Valencia, 27 de julio de 1888 – Samos, 10 de agosto de 1976)² ingresaba en el monasterio lucense de San Julián de Samos como oblato regular.³ Su llegada tenía lugar tan sólo dos meses antes del incendio que, el 24 de septiembre, se originó de forma

inesperada en esta antigua casa religiosa gallega, afectando gravemente a la mayor parte de sus dependencias y frenando, de forma repentina, el desarrollo de su tranquila vida monacal. La experiencia previa de Juan Monleón, como arquitecto e ingeniero,⁴ lo convirtió en el miembro de la co-

* Fecha de recepción: 15 de enero de 2017 / Fecha de aceptación: 20 de junio de 2017.

¹ El presente trabajo constituye una parte de mi tesis doctoral, titulada *San Julián de Samos-Lugo, estudio e interpretación del diseño monástico y su evolución*, dirigida por José Ramón Soraluca Blond y defendida en junio de 2015. Fue financiada por la Universidad de A Coruña (Ref.: Ayuda de apoyo a la etapa pre-doctoral UDC 2011) y por la Consellería de Cultura, Educación y Ordenación Universitaria de la Xunta de Galicia (Ref.: Ayuda de apoyo a la etapa pre-doctoral del Plan Gallego de Investigación, Innovación y Crecimiento 2011-2015 – Plan IC2), cofinanciado por el Fondo Social Europeo (FSE-FEDER).

Asimismo, la autora quiere agradecer a la comunidad benedictina de San Julián de Samos, en especial al P. José Luis Vélez Álvarez y al P. Agustín Miguélez Vecillas, las facilidades recibidas para acceder al archivo monacal con el fin de consultar libremente el conjunto de documentos inéditos que han servido de base para el desarrollo de este trabajo.

² GARRIDO MORENO, Antonio, 2008, pp. 181, 191.

³ ARMESTO, Alejandro, 1960, p. 52.

⁴ Los diferentes autores que han estudiado el trabajo de Juan Monleón Sapiña en el monasterio de Samos tras el incendio de 1951 aportan distintos datos en lo que a su formación profesional se refiere. Rivera Manso (1960) indica que fue arquitecto e ingeniero industrial. El benedictino Portilla Costa (2003: 53) señala que era arquitecto e ingeniero de profesión, sin especificar de qué. Sin embargo, en unos documentos de este monje de Samos, a los que hemos tenido acceso en el archivo del monasterio, encontramos una serie de anotaciones manuscritas sobre Juan Monleón Sapiña en las que señala que estudió en Lieja para ser ingeniero electromecánico y que en Madrid hizo dos o tres cursos de arquitectura. Por último, el trabajo más reciente realizado sobre este tema por Garrido Moreno (2008: 181) recoge que Juan Monleón Sapiña era arquitecto e ingeniero de caminos, canales y puertos.

munidad benedictina más preparado para capitanear el necesario proceso de restauración que, a raíz de las consecuencias del incendio sobre la fábrica monacal, fue necesario iniciar.

En el presente artículo nos proponemos estudiar el papel que este oblato regular, de origen valenciano, jugó en los trabajos de restauración de los dos claustros que se llevaron a cabo entre 1953 y 1960, a través del análisis de un conjunto de documentos inéditos que hoy se conservan en el archivo del monasterio de San Julián de Samos.

A diferencia de lo ocurrido con las partes dañadas de las cubiertas de la iglesia, la sacristía y el signo, cuyo proyecto de reconstrucción fue planteado y dirigido desde Madrid por arquitectos estatales;⁵ las obras de restauración de los dos claustros fueron asumidas directamente por la comunidad religiosa de Samos. La enorme dimensión del espacio afectado por el incendio y, principalmente, el elevado número de ventanas y puertas diferentes que era necesario diseñar y construir de nuevo, hacían muy dificultosa tanto la redacción del proyecto como su dirección desde la capital del Estado⁶ y obligaban a una concepción y conducción de los trabajos in situ. Esta tarea recayó en Juan Monleón Sapiña y a su análisis dedicamos el presente trabajo.

Los primeros pasos

Tras la retirada de los escombros y antes del inicio de las obras, la primera tarea fue redactar el proyecto de reconstrucción. Para ello, Juan Monleón Sapiña dibujó pacientemente los planos de las tres plantas de los dos claustros, herramienta fundamental para, posteriormente, enfrentarse a la resolución de cada una de las múltiples estancias que conforman el monasterio.⁷

Estos tres documentos, que se conservan actualmente en el archivo de la casa religiosa, muestran la propuesta inicial de reconstrucción (fig. 1). En ellos se planteaban ligeros cambios en cuanto a la distribución de las dependencias en planta baja y algunas novedades en la resolución de las alturas segunda y tercera que afectaban a los elementos de comunicación vertical y, sobre todo, a la aparición de nuevas celdas. Por otra parte, la importan-

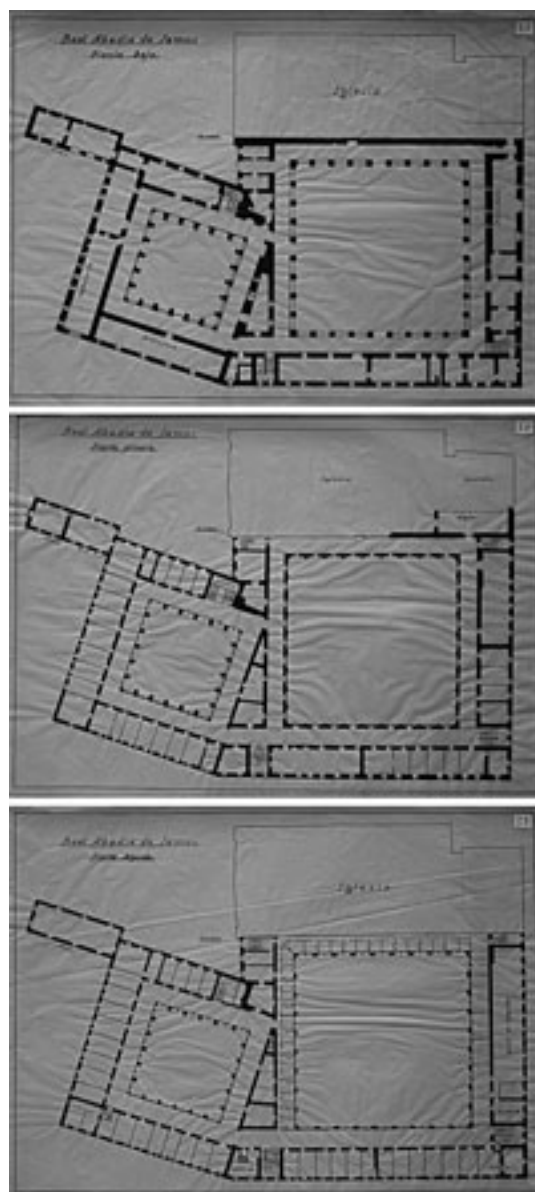


Fig. 1. De arriba a abajo, plantas baja, primera y segunda del monasterio dibujadas por Juan Monleón Sapiña para el proyecto de reconstrucción tras el incendio de 1951. © Archivo del Monasterio de San Julián de Samos.

cia de estos tres documentos radica en el hecho de que constituyen los primeros planos que se conservan del monasterio con las plantas completas de ambos claustros, dibujadas de forma bastante rigurosa, pues el único plano publicado con

⁵ Proyecto de reconstrucción de armaduras y restauración de cubiertas en la iglesia y sacristía del monasterio de Samos, en Archivo General de la Administración (en adelante, AGA), Expedientes de restauración de monumentos, sign. 26/00298. A este proyecto hacen referencia CASTRO FERNÁNDEZ, Belén, 2007, pp. 529-535; LÓPEZ SALAS, Estefanía, 2016, pp. 443-445.

⁶ GARRIDO MORENO, Antonio, 2008, p. 182; GOZALO, Miguel Ángel, 1960, p. 5.

⁷ Archivo del Monasterio de Samos (en adelante, AMS), Proyecto de reconstrucción del monasterio tras el incendio de 1951, carpeta I, planos I-1, I-2, I-3.

anterioridad por el arquitecto Miguel Durán (A Coruña, 1886 – Madrid, 1950), aunque con mayor grado de detalle, solamente representaba el nivel inferior de los claustros y el espacio interior de la iglesia⁸ que, por no verse afectada por el incendio, ahora no era objeto de actuación.

Delineado el espacio en su conjunto, se procedió a la elaboración de planos con más detalle que permitieran estudiar con precisión la nueva distribución de las celdas, plantear la conformación de los nuevos pavimentos, resolver los alzados interiores de cada una de las naves, diseñar la forma de fabricar las nuevas puertas... El trabajo de pensar y dibujar el espacio de las dependencias y de todos y cada uno de los elementos perdidos durante el incendio que era necesario reconstruir, conllevó muchas horas. Por ello, a diferencia de las plantas generales, básicas para el arranque de las obras y posiblemente elaboradas en 1952, los demás planos se fueron realizando a lo largo de los nueve años que duraron los trabajos de restauración.

Hablando de Juan Monleón Sapiña decía un periodista en 1960, con motivo de la inauguración del monasterio, que "Él se ha pasado muchas horas sobre la mesa de trabajo, con la tinta china y el tiralíneas, entre plantillas de papel vegetal, dibujando, amorosamente, las nuevas perspectivas. Y, aunque no le gusta decirlo –y menos aún que yo lo diga ahora–, no hay nada en el nuevo Samos que no haya pasado antes por su mesa".⁹

El dibujo detallado de la realidad conservada y de la propuesta de actuación era una tarea primordial para conseguir que la intervención fuese respetuosa con la envergadura e historia de la obra arquitectónica en la que se planteaba la actuación de recuperación. De modo muy resumido, podemos decir que el monasterio de San Julián de Samos era, en el momento que tuvo lugar el incendio, un gran palimpsesto arquitectónico, con múltiples partes realizadas, transformadas o superpuestas en distintas épocas. Del periodo medieval se mantienen en pie la llamada capilla del Ciprés y algunos restos del antiguo templo románico, derribado casi de forma completa para la construcción, desde finales

del siglo XVII y hasta mediados del siglo XVIII de la iglesia actual y el llamado claustro grande o del P. Feijóo. El otro claustro del monasterio, el conocido como de las Nereidas, se empezó a levantar hacia finales del siglo XVI y, su última planta, al igual que en el caso del claustro grande, no se llegó a construir hasta la segunda mitad del siglo XVIII. En definitiva, se encontraban ante una obra con una larga trayectoria temporal, que requería de un estudio minucioso de cada una de sus múltiples partes y de una respuesta acorde a su importancia histórico-artística, a las necesidades de la comunidad religiosa existente y a los requisitos funcionales propios de una nueva época.

Arranque de las obras: la reconstrucción de la estructura de cubierta y de forjados

Al igual que la redacción y dirección del proyecto estaban en manos de un miembro de la comunidad benedictina, en la ejecución de las obras participaron los propios monjes,¹⁰ que contaron con la ayuda de un conjunto reducido de obreros, distribuidos en grupos de albañiles, carpinteros y canteros (fig. 2). En su mayor parte eran vecinos de la villa de Samos o de otros núcleos cercanos, con poca experiencia, a excepción de la media docena de canteros procedentes de Pontevedra.¹¹

Parte de los fondos recaudados durante los dos primeros años posteriores al incendio, se emplearon en la compra del material necesario, como hierro, cemento, perfiles laminados..., aunque las gestiones para conseguirlos fueron difíciles dado que muchos de ellos "estaban intervenidos y tasados por el Estado".¹²

De igual forma, y con la finalidad de conseguir que las obras se desarrollaran lo más rápido posible desde el inicio, y que su coste fuera menor, en lugar de seguir los métodos de contratación normales, la comunidad instaló en el monasterio una carpintería en la que, bajo la dirección del hermano Jaime, se realizaban las nuevas ventanas y puertas de madera y el mobiliario; así como una herrería con todos los servicios necesarios para la fabricación de las nuevas ventanas metálicas y la

⁸ DURÁN, Miguel, 1947, Fig. I. Sobre el arquitecto Miguel Durán Salgado se pueden consultar los siguientes trabajos: "In memoriam: Don Miguel...", 1946-1950, pp. 185-187; LÓPEZ OTERO, Modesto, 1950, p. 327.

⁹ GOZALO, Miguel Ángel, 1960, p. 5. Citado por PORTILLA COSTA, Pedro de la. *Monasterio de San Julián de Samos. Historia de dos restauraciones (1880 y 1951)*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia, 2003, p. 53.

¹⁰ ARIAS CUENLLAS, Maximino, 1992, p. 494; PORTILLA COSTA, Pedro de la, 2003, p. 53.

¹¹ ARMESTO, Alejandro, 1960, p. 52.

¹² *Memoria de las obras y mejoras efectuadas desde 1930 a 1959*, en AMS, Papeles del tiempo del abad Mauro Gómez (1930-1972), carpeta F10, sin foliar; ARIAS CUENLLAS, Maximino, 1992, p. 491; PORTILLA COSTA, Pedro de la, 2003, p. 50.



Fig. 2. De izquierda a derecha, los monjes y los obreros que participaron en la restauración del monasterio. Entre los monjes se señala el rostro de Juan Monleón Sapiña. © Fondo Fotográfico del Monasterio de San Julián de Samos.

cerrajería, a cuyo frente se encontraba el hermano Gregorio Dobarro.¹³

Pensado el proyecto, reunido el material, el personal y organizados los distintos talleres de trabajo específicos, las obras comenzaron en 1953. El primer paso fue la reconstrucción de las cubiertas de ambos claustros y de los forjados situados entre la planta segunda y tercera que había destruido completamente el incendio. La reposición de las primeras era la tarea más urgente para evitar que las lluvias provocasen un aumento de los ya más que considerables daños existentes.

Aunque la estructura original de soporte de las cubiertas y del piso del monasterio era de madera, el redactor del proyecto, posiblemente siguiendo las recomendaciones de un informe emitido por los arquitectos estatales en octubre de 1951,¹⁴ no consideró oportuno mantener esa solución y, en su lugar, apostó por el uso de la técnica moderna, "procurando la incombustibilidad de todos sus elementos y la conservación del estilo y decorado artístico adecuado a un monasterio que ha sido calificado como Monumento Nacional".¹⁵

Esta postura estaba muy vinculada a las recomendaciones básicas que las actas o carta de la *Conferencia internacional de expertos en la protección y conservación de monumentos de arte y de historia*, celebrada en Atenas en octubre de 1931, recogían en cuanto a los materiales que debían de ser utilizados en una reconstrucción. En ellas se aprobaba "el empleo juicioso de todos los recursos de la técnica moderna, muy especialmente del hormigón armado"¹⁶ y, al mismo tiempo, expresaban "la opinión de que normalmente estos medios de refuerzo deben estar disimulados para no alterar el aspecto y carácter del edificio a restaurar".¹⁷

Con una posición claramente definida y seguidora de las teorías de restauración europeas, la estructura de las nuevas cubiertas del monasterio se resolvió con "armaduras o cerchas trianguladas de 10 a 13 m de luz, construidas con cemento armado, así como también la viguería que apoya en ellas, cerrando los huecos intermedios con doble bovedilla de cemento".¹⁸ Nada de esa nueva estructura era visible al exterior, por tanto, no se alteraba el aspecto y carácter del monasterio. No

¹³ *Memoria de las obras y mejoras efectuadas desde 1930 a 1959*, en AMS, Papeles del tiempo del abad Mauro Gómez (1930-1972), carpeta F10, sin foliar; ARIAS CUENLLAS, Maximino, 1992, p. 491; PORTILLA COSTA, Pedro de la, 2003, p. 50. La referencia a los nombres de los monjes que dirigían la carpintería y la herrería se encuentra en RIVERA MANSO, Francisco, 1960.

¹⁴ *Informe relativo al siniestro y reconstrucción del monasterio de Samos (1951)*, en Instituto del Patrimonio Cultural de España (en adelante, IPCE), Archivo central, Sección de Archivo Histórico de Proyectos, sign. AHP 25/51. LÓPEZ SALAS, Estefanía, 2016, pp. 438-440.

¹⁵ *Memoria de las obras y mejoras efectuadas desde 1930 a 1959*, en AMS, Papeles del tiempo del abad Mauro Gómez (1930-1972), carpeta F10, sin foliar.

¹⁶ *Carta de Atenas*, 1931, p. 2. En: <http://ipce.mcu.es/conservacion/intervencion.html> (Fecha de consulta: 31-10-2013).

¹⁷ *Carta de Atenas*, 1931, p. 2. En: <http://ipce.mcu.es/conservacion/intervencion.html> (Fecha de consulta: 31-10-2013).

¹⁸ *Memoria de las obras y mejoras efectuadas desde 1930 a 1959*, en AMS, Papeles del tiempo del abad Mauro Gómez (1930-1972), carpeta F10, sin foliar.

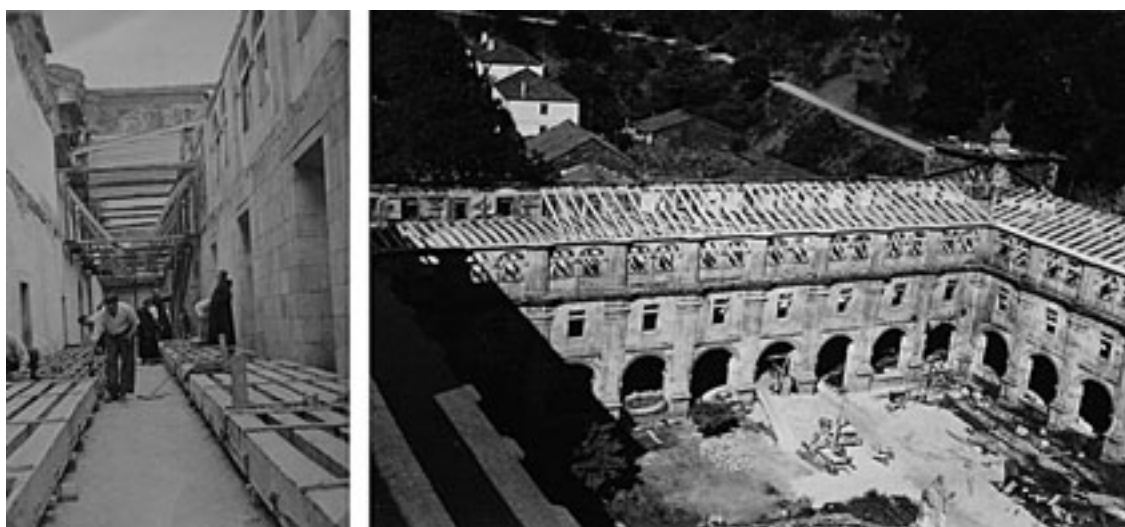


Fig. 3. El proceso de reconstrucción de las estructuras de cubierta y de los forjados situados entre la primera y la segunda planta a través de nuevas estructuras de hormigón armado, 1953-1954. © Fondo Fotográfico del Monasterio de San Julián de Samos.

ocurría lo mismo, sin embargo, con el material que definía la superficie exterior de las cubiertas. En este caso se usó pizarra, apostando así por el mismo material que tenían las originales, aunque con una confección y disposición de las piezas más regular.

Los forjados que actuaban de techo de la planta primera y piso de la planta segunda, se resolvieron con un sistema similar. En su reconstrucción se utilizaron "vigas de cemento armado, recubiertas, después, con madera para conservar el estilo y armonía de la construcción, cerrando los vanos intermedios con doble placa de ladrillo o bloques de hormigón".¹⁹

Desde la planta primera, las vigas de madera que conformaban el techo original de las naves, tanto en el claustro grande como en el claustro de la Nereidas, eran vistas, tal y como podemos observar en las fotografías que se conservan del interior del monasterio antes de ser destruido por el incendio. Con el fin de mantener un aspecto lo más parecido posible al del espacio existente antes de septiembre de 1951, las nuevas vigas de hormigón armado se recubrieron por su cara inferior de madera, siguiendo, de nuevo, la recomendación de la *Carta de Atenas* de disimular los elementos contruidos con la técnica moderna para no alterar el aspecto y carácter del edificio a restaurar.

La fabricación de los nuevos elementos estructurales se llevó a cabo en el mismo monasterio, lo cual permitía reducir costes y una mayor rapidez en la ejecución de los trabajos. Los materiales necesarios, como cemento y armaduras metálicas, se acumularon en el patio del claustro grande.²⁰ En la carpintería creada por los monjes se elaboraron los moldes de madera o encofrados que eran necesarios para obtener las vigas de hormigón armado. Señala Arias Cuenllas que "se hicieron (...) más de cien moldes de madera para la fabricación de las cerca de cinco mil vigas de cemento armado, que se precisaron para los pisos y techumbre".²¹

A través de las fotografías tomadas durante la ejecución de las obras sabemos que los moldes de madera se dispusieron sobre el piso de la planta primera, por ser el lugar más próximo tanto a la cubierta como al forjado que era necesario reconstruir. Dentro del encofrado se introducían las armaduras de refuerzo interno, previamente conformadas y, en último lugar, se vertía el hormigón. Pasado el tiempo de fraguado necesario se desmontaba el molde de madera para extraer la viga ya elaborada (fig. 3).

Para reconstruir la estructura de cubierta se montaron cimbras auxiliares de madera que permitían a los albañiles y monjes disponer de un suelo provisional desde el que llevar a cabo la colocación de las vigas previamente fabricadas. Este proceso

¹⁹ *Memoria de las obras y mejoras efectuadas desde 1930 a 1959*, en AMS, Papeles del tiempo del abad Mauro Gómez (1930-1972), carpeta F10, sin foliar.

²⁰ ARIAS CUENLLAS, Maximino, 1992, p. 491.

²¹ ARIAS CUENLLAS, Maximino, 1992, p. 491.

comenzó en agosto de 1953.²² Finalizado el montaje de las vigas de cubierta se procedió a la recuperación del forjado. Las obras de reconstrucción de estos elementos estructurales afectados por el incendio se prolongaron hasta agosto de 1955.²³ Una vez que la estructura estaba recuperada, los trabajos avanzaron de forma más rápida.

Las nuevas escaleras

El informe de daños producidos durante el incendio, redactado en octubre de 1951, señalaba que en el claustro de las Nereidas la escalera de madera de acceso a las últimas plantas había desaparecido y que las dos escaleras que poseía el claustro grande también sufrieran la destrucción total de sus tramos altos.²⁴ Esas tres escaleras permitían el acceso desde la planta inferior del monasterio a los dos pisos superiores de ambos claustros y eso las convertía en los principales elementos de comunicación vertical.

A mayores, existían dos escaleras en el claustro grande, en el ala pegada al templo, que solamente comunicaban la primera planta de aquel con el nivel superior, de ahí su carácter secundario respecto de las tres citadas anteriormente. Por otra parte, su posición más alejada del punto de inicio del incendio, hizo que no fueran completamente destruidas por el fuego, tal y como muestran las fotografías del siniestro, aunque sí se encontraban muy dañadas y era necesaria su recuperación.

En los trabajos de reconstrucción de las escaleras se siguieron pautas muy similares a las utilizadas en la nueva estructura de cubiertas y forjados. El hormigón armado fue el material elegido para la elaboración de las vigas de soporte de las piezas de granito que definen los nuevos peldaños y mesetas. Dichos elementos estructurales quedan ocultos al exterior por sus caras laterales e inferior, tras ser revestidos con piedra del mismo tipo que la utilizada en el resto de la escalera. De esta forma se disimulaba la presencia de los elementos contruados según la técnica moderna y se conseguía un aspecto de la pieza recuperada acorde con la desaparecida y respetuosa con la naturaleza del edificio.

Las cinco escaleras del monasterio se reconstruyeron utilizando el mismo tipo de estructura y materiales, pero variaban algunos aspectos de tipo ornamental y compositivo. Las cuatro escaleras originales del claustro grande estaban formadas por dos rampas, tanto en su desarrollo entre la planta baja y primera, como entre esta última y la segunda, y ese fue el diseño mantenido durante la reconstrucción. Las dos escaleras principales del claustro grande se diferenciaban de las dos secundarias, no sólo en su mayor desarrollo en altura, sino también en que cada una de sus rampas era más ancha. En cuanto a la resolución de las barandillas, en los cuatro casos se optó por un diseño sencillo, de apariencia maciza, construido con tabiquería de ladrillo pintada de blanco y coronada, a lo largo de toda su cara superior, por un pasamanos pétreo directamente apoyado en la anterior.

El respeto al diseño original de la disposición de las rampas que sí se mantuvo en la reconstrucción de las escaleras del claustro grande, no se aplicó, sin embargo, en la recuperación de la escalera del claustro de las Nereidas. Desde antiguo, esta pieza estaba considerada como la escalera principal del monasterio y, quizás por esa razón, se puso especial empeño en llevar a cabo una reconstrucción acorde con su importancia.

La primera propuesta que se conserva en el archivo del monasterio de Samos para la *Reconstrucción y reforma de la escalera principal* está fechada en febrero de 1954.²⁵ No fue redactada por Juan Monleón Sapiña, sino por un arquitecto madrileño llamado Juan Fernández Yáñez y Ozores (... – Madrid, 1 de octubre de 1979).²⁶

De esa primera propuesta, tan sólo conservamos un dibujo en el que se representó en perspectiva el aspecto de la nueva escalera visto desde la planta primera del claustro de las Nereidas. No obstante, ese documento es suficiente para comprender cuáles eran las permanencias y cambios que se proponían con respecto a la escalera original que conocemos bien a través de varias fotografías tomadas antes de septiembre de 1951.

²² "Veintiún millones de pesetas...", 1960, p. 47; ARIAS CUENLLAS, Maximino, 1992, pp. 491-492.

²³ ARIAS CUENLLAS, Maximino, 1992, p. 492.

²⁴ *Informe relativo al siniestro y reconstrucción del monasterio de Samos (1951)*, en IPCE, Archivo central, Sección de Archivo Histórico de Proyectos, sign. AHP 25/51, fol. 2; LÓPEZ SALAS, Estefanía, 2016, pp. 437-438.

²⁵ AMS, Dibujos de Juan Fernández Yáñez y Ozores para la reforma de las celdas y la escalera del claustro de las Nereidas, febrero de 1954. A esta propuesta hace referencia GARRIDO MORENO, Antonio, 2008, pp. 184-185.

²⁶ ABC, 16 de octubre de 1979, p. 89. En: <<http://hemeroteca.abc.es/>> (Fecha de consulta: 21-7-2017). No sabemos la fecha de su nacimiento, pero sí que tituló como arquitecto en 1921. Así lo recoge SEGOVIA MARTÍN, José Carlos, 2001, p. 280.

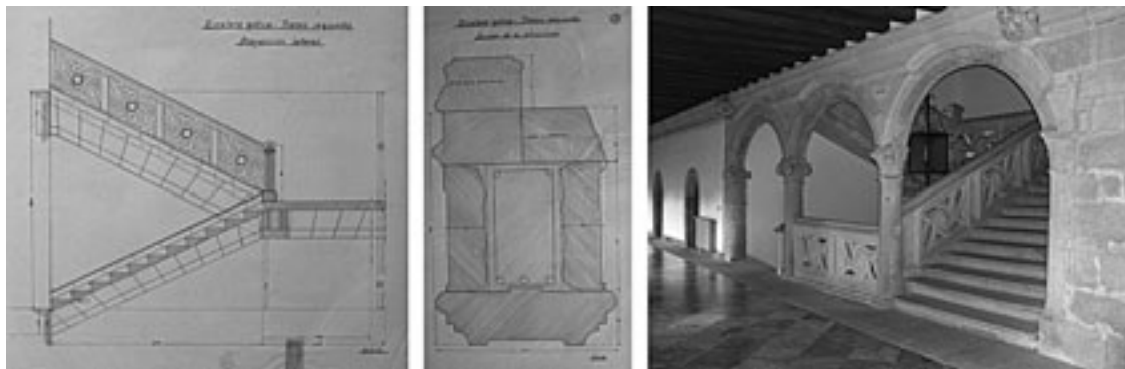


Fig. 4. Dos planos del proyecto definitivo diseñado por Juan Monleón Sapiña para la reconstrucción de la escalera del claustro de las Nereidas e imagen de su estado en la actualidad. © Archivo del Monasterio de San Julián de Samos y fotografía de la autora.

En primer lugar, Juan Fernández planteaba mantener la estructura original de madera, tal y como se deduce de la forma de representar las vigas horizontales e inclinadas de los extremos de las rampas, con líneas sinuosas que imitaban a las vetas de la madera, dibujadas a lo largo de sus caras vistas y que, igualmente, fueron realizadas en cada una de las piezas estructurales que definían la cara inferior de la última rampa representada.

En segundo lugar, el arquitecto proponía un cambio importante en cuanto a la disposición de las rampas, respecto de la que poseía originalmente la escalera desaparecida. Tres era el número de rampas que conformaban el desarrollo de la escalera del claustro de las Nereidas entre la planta baja y primera, que se reducían a dos en el trayecto de la planta primera a la segunda, antes del incendio de 1951. En la propuesta de reconstrucción y reforma de 1954, Juan Fernández prolongaba el desarrollo en tres rampas a lo largo de todo su recorrido, de forma que las dos rampas que poseía la escalera original entre la primera planta y la segunda eran ampliadas a tres. A consecuencia de ello, la triple arcada del primer piso a la que llegaban y de la partían las rampas de la escalera también experimentaba una modificación. Si bien en la escalera original el tercer arco se abría al hueco de la misma como balcón, en la propuesta de Juan Fernández esa función era trasladada al arco central.

En tercer y último lugar, en el dibujo de 1954 se pueden reconocer cambios en el modo de resolver las barandillas en ambos extremos del recorrido. Piezas de cantería caladas cerraban la parte inferior del arco central, mientras que una barandilla de madera, con balaustres torneados, arrancaba

del primer piso y se prolongaba hasta la terminación de la escalera en la planta superior.

Aunque la propuesta de Juan Fernández Yáñez y Ozores de 1954 no fue construida, sirvió de base para el proyecto de escalera neogótica que, años más tarde, diseñó Juan Monleón Sapiña y que se convirtió en el nuevo elemento de comunicación principal del claustro de las Nereidas.

Pero antes de redactar el proyecto definitivo, Juan Monleón elaboró un anteproyecto, en agosto de 1957.²⁷ De este primer diseño solamente se conservan los planos en planta, alzado y sección de las tres rampas correspondientes al desarrollo de la escalera entre las plantas baja y primera. En ellos se mantenía el número original de rampas, tres, de las cuales la segunda y la tercera se resolvían como estructuras abovedadas de cantería que se rellenaban por su cara superior para permitir el apoyo de los peldaños. Asimismo, se planteaba un diseño de barandilla formada por módulos de cantería calada, decorados con motivos ornamentales y que se repetían en todo su desarrollo.

En marzo de 1958, Juan Monleón redactó el proyecto definitivo para la reconstrucción de la escalera del claustro de las Nereidas (fig. 4). En él mantenía el diseño recogido en el anteproyecto anterior para las rampas del primer tramo de la escalera, realizando tan sólo un pequeño cambio en la planta de la primera de ellas. En el diseño de 1957 esta última era ligeramente curva en su arranque, mientras que en la propuesta de un año después se eliminaba esa curvatura en favor de un trazado recto, tal y como fue construida y podemos ver en la actualidad.

²⁷ AMS, Proyecto de reconstrucción del monasterio tras el incendio de 1951, carpeta IX, planos IX-1 a IX-11.

Por otra parte, el proyecto de 1958 incluía los planos realizados para la reconstrucción total del segundo tramo de la escalera, el situado entre la planta primera y segunda del claustro. En ellos es donde mejor se pone de manifiesto la influencia de la propuesta de Juan Fernández en el diseño de Juan Monleón. Se plantean tres rampas de escalera en continuidad con el tramo anterior. No obstante, como la distancia en altura entre las plantas baja y primera es mayor que la existente entre esta última y la segunda; frente a las tres rampas inclinadas del primer tramo, el segundo se resuelve con solo dos rampas y un rellano.

Al mismo tiempo, en el proyecto definitivo, Juan Monleón desechaba la solución de estructura de madera para las vigas de sustentación de la nueva escalera que en 1954 propusiera Juan Fernández. En su lugar, apostaba por el uso del hormigón armado, en consonancia con los otros elementos estructurales que, por aquellos años, ya se habían reconstruido en el monasterio. Entre los documentos del proyecto figuran planos en los que se dibujaron con detalle cada una de las vigas de hormigón armado que sujetan las tres rampas del segundo tramo, con sus alzados, sus secciones y el replanteo de sus armaduras internas y demás elementos de refuerzo.

Además, fueron dibujados todos y cada uno de los despieces de los revestimientos, con placas de granito de Parga, que hoy cubren las caras laterales de las vigas y la superficie inferior de las rampas. Con ellos se conseguía ocultar al exterior el aspecto del hormigón armado, disonante con la imagen tradicional del monasterio.

El resto de planos que conforman el proyecto definitivo de marzo de 1958 contienen las plantillas para la elaboración de los peldaños, los detalles en planta y alzado del arranque de la escalera en planta baja con un pilar del que carecía en su origen, perspectivas con el pasamanos, alzados de los módulos de piedra calada de la barandilla,... El último plano dibujado por Juan Monleón para la nueva escalera del claustro de las Nereidas data de julio de 1973. Recoge el alzado de la gran superficie vidriada que fue construida para cerrar el arco de ingreso a la escalera desde la planta inferior, en busca de un cierto aislamiento del espacio destinado a celdas en las plantas superiores que, hasta ese momento, estaba en comunicación directa con el patio interior.

La reconstrucción de las galerías

De este espacio del monasterio, el incendio dejó en pie tan sólo los muros de piedra que cierran las galerías de los claustros por la zona que miran al patio y aquellos otros que las separan del interior de las distintas dependencias, además de la superficie abovedada que cubre su planta baja. Todo lo demás quedó destruido o muy dañado por el fuego. Por tanto, era necesario reconstruir los pavimentos, las ventanas, las puertas..., e, incluso, reparar algunas zonas de los muros pétreos que se encontraban deterioradas.

En lo que respecta a la pavimentación, a través de diversas fotografías sabemos que, antes del incendio, las plantas baja y primera de ambos claustros estaban pisadas con piedras de granito de tamaño no homogéneo y disposición poco regular, a excepción de las que formaban las bandas continuas que definían el encuentro de la superficie de los suelos con los muros situados en ambos extremos de las galerías. De la planta segunda de ambos claustros, la no localización de fotografías fechadas antes de 1951, nos impide conocer cómo estaban contruidos sus antiguos pavimentos.

El incendio destruyó por completo el pavimento de las galerías de la planta segunda, como consecuencia de la caída de los forjados correspondientes a ese nivel; dañó la superficie de los suelos de la planta primera, sobre los cuales cayeron todas las vigas que conformaban la estructura de su techo y de las cubiertas, así como el mobiliario y demás objetos que contenían las celdas del nivel superior; y, en último lugar, el incendio no destruyó los pavimentos pétreos de las galerías en planta baja, al mantenerse en pie toda la superficie abovedada que las cubría, pero los trabajos de extinción y posterior desescombro acabaron por dañarlos en algunas zonas, e hicieron necesaria su reposición.

En el archivo del monasterio de Samos tan sólo se conservan dos planos con el nuevo diseño de los pavimentos de las galerías de los claustros, uno de las Nereidas y el otro del P. Feijoo.²⁸ En ambos casos se planteaba una subdivisión de la superficie en sucesivas áreas centrales, de planta rectangular, separadas entre sí y de la tabiquería interior, mediante bandas resueltas con un material diferente. Este modelo de nuevo pavimento tan sólo se aplicó en la resolución de las galerías de la planta baja del claustro grande, en las que cada

²⁸ AMS, Proyecto de reconstrucción del monasterio tras el incendio de 1951, carpeta I, planos I-10 y I-11.

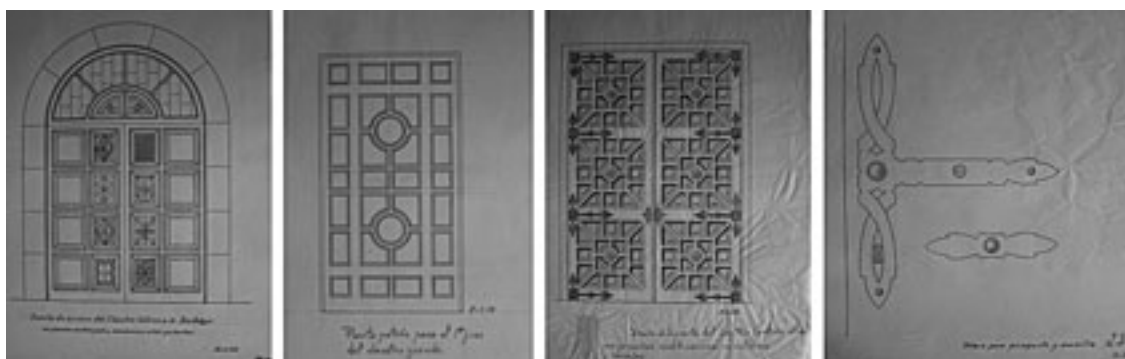


Fig. 5. Dibujos de Juan Monleón Sapiña para las nuevas puertas del monasterio. © Archivo del Monasterio de San Julián de Samos.

uno de los rectángulos centrales en los que fue subdivida la superficie, se reconstruyó con losas irregulares de pizarra, dispuestas de forma aleatoria, y rodeadas por todas sus caras con bandas hechas con piedra de granito.

En el caso de la planta baja del claustro de las Nereidas, el nuevo pavimento se resolvió en su totalidad con piedras de granito, respetando así la materialidad original del espacio, aunque las piezas son, en general, de tamaño homogéneo y disposición más regular –en bandas continuas paralelas a los muros–, que las del pavimento antiguo.

En la reconstrucción de los nuevos pavimentos de la planta primera de ambos claustros se utilizaron losas cuadradas de mármol, en lugar de las piedras de granito originales. Se dispusieron formando un ajedrezado en el que se alternan piezas de tono gris con otras de color blanco, dispuestas con cierta inclinación de sus caras respecto de las líneas que definen los muros extremos. La superficie ajedrezada del pavimento queda separada tanto de la tabiquería de las dependencias interiores, como de los muros exteriores, mediante bandas continuas de mármol gris, con las piezas dispuestas con sus caras paralelas a los muros, en el caso del claustro grande. En el pavimento del claustro de las Nereidas se mantuvo la superficie central ajedrezada de mármol, pero las bandas extremas se resolvieron en piedra de granito.

En la reconstrucción de los pavimentos de la plan-

ta segunda de ambos claustros se utilizaron baldosas cerámicas²⁹ de color rojo, que era el material que los arquitectos redactores del informe de octubre de 1951, habían señalado como adecuado para reponer los pavimentos dañados.³⁰

Además de los pavimentos, el fuego destruyó la mayor parte de la carpintería original del monasterio. En total, el informe de daños redactado en 1951 contabilizaba “doscientas sesenta ventanas, doscientas puertas de paso, ciento veinte ventanales metálicos y siete grandes puertas principales”,³¹ que era necesario reconstruir. Según *La Vanguardia Española*, en 25 de septiembre de 1954 ya se hallaban “preparados 170 metros cúbicos de madera de castaño para ser empleados en ventanas, puertas y artesonados”.³²

La falta de modulación de la carpintería obligó a Juan Monleón a dibujar las nuevas ventanas, puertas y vidrieras, así como todos los herrajes necesarios (fig. 5). De su construcción se ocuparon los talleres de carpintería y cerrajería instalados en el monasterio. De la planta baja del claustro de las Nereidas se conservan los planos elaborados para cuatro nuevas puertas de madera de las siete existentes. Se trata de la nueva puerta románica dibujada en noviembre de 1958, la nueva puerta de acceso a la cocina desde las galerías del claustro y algunos bocetos para la puerta de la biblioteca, ambas fechadas en julio de 1959, y, por último, la puerta de acceso a la bodega, de agosto de 1959.³³

²⁹ *Memoria de las obras y mejoras efectuadas desde 1930 a 1959*, en AMS, Papeles del tiempo del abad Mauro Gómez (1930-1972), carpeta F10, sin foliar; ARIAS CUENLLAS, Maximino, 1992, p. 492.

³⁰ *Informe relativo al siniestro y reconstrucción del monasterio de Samos (1951)*, en IPCE, Archivo central, Sección de Archivo Histórico de Proyectos, sign. AHP 25/51, fol. 3; LÓPEZ SALAS, Estefanía, 2016, pp. 438.

³¹ *Informe relativo al siniestro y reconstrucción del monasterio de Samos (1951)*, en IPCE, Archivo central, Sección de Archivo Histórico de Proyectos, sign. AHP 25/51, fol. 3; LÓPEZ SALAS, Estefanía, 2016, p. 440.

³² “La reconstrucción del...”, 1954, p. 1.

³³ AMS, Proyecto de reconstrucción del monasterio tras el incendio de 1951, carpeta XIV, planos XIV-1, XIV-2, XIV-3 y XIV-10.

De la planta baja del claustro grande tan sólo se conserva el diseño elaborado para la reconstrucción de la puerta de los carros, de noviembre de 1959,³⁴ aunque, evidentemente, también fueron reconstruidas la mayor parte de las antiguas puertas que daban acceso a las diferentes dependencias que se abrían a las galerías, algunas de las cuales fueran las primeras en ser destruidas por las llamas debido a su proximidad a la fábrica de licor, punto de origen del incendio.

Años más tarde, en octubre de 1963, se cerraron los huecos correspondientes a los dos núcleos de escaleras del claustro grande, mediante puertas de perfiles metálicos y superficies vidriadas,³⁵ siguiendo una solución similar a la que, en julio de 1973, se empleó para cerrar el gran arco de entrada a la escalera del claustro de las Nereidas desde su planta baja. Estas actuaciones buscaban romper el contacto directo que, tradicionalmente, existiera entre el ámbito de los patios y el espacio de las celdas y otras dependencias situadas en los dos niveles superiores, que impedía un aislamiento térmico adecuado para un espacio habitado.

Para las plantas primera y segunda del claustro de las Nereidas, Juan Monleón diseñó un único modelo de puerta de madera que se utilizó para, por repetición, reconstruir los accesos a las distintas dependencias, en su mayoría celdas. En su ejecución, tan sólo variaron algunas medidas o el diseño de las molduras que, en ciertas ocasiones, fueron parcialmente sustituidas por vidrieras ubicadas en la mitad superior de las hojas de las puertas.³⁶

Algo similar se llevó a cabo en los pisos altos del claustro grande. A través de una puerta patrón se resolvió el acceso a la mayor parte de las dependencias.³⁷ Tan sólo se diseñaron modelos específicos para la entrada a aquellos espacios que estaban destinados a cumplir una función singular dentro del monasterio, como la sala capitular, el

noviciado, la escalera del coro alto..., y también para los huecos que ponían en comunicación las galerías de ambos claustros.³⁸

Con respecto a las ventanas situadas en los paños de las galerías que se abren a los patios centrales, las fotografías que se conservan del estado del monasterio tras el incendio de 1951 muestran la total destrucción de las ubicadas en la planta segunda del claustro de las Nereidas y la pérdida parcial tanto de las de la planta primera de ambos claustros, como de las del piso segundo del claustro grande. El informe de daños de 1951 recomendaba la reposición de "las carpinterías de castaño de huecos interiores y exteriores manteniendo los tipos tradicionales de la región".³⁹ No obstante, en la reconstrucción de los ventanales se pueden reconocer cambios importantes respecto de los existentes antes del incendio, que afectaron, sobre todo, a su diseño.

Comenzando por el claustro de las Nereidas, Juan Monleón dibujó en planta, alzado y sección, un modelo de carpintería exterior, en madera de castaño, para resolver las dobles ventanas adinteladas de los entrepaños de las fachadas interiores.⁴⁰ A su vez, cada una de ellas está formada por dos hojas practicables que se abren mediante bisagras hacia el interior de las galerías, mientras que las ventanas existentes antes del incendio eran de guillotina. Asimismo, cada una de las hojas se subdividió en diez cuarterones, frente a los cuatro que caracterizaban las antiguas carpinterías.

Para cada uno de los óculos elipsoidales que definen los montantes o tragaluces de la parte superior de cada ventana se desechó el uso de la madera en favor de una carpintería metálica, no practicable, construida con delgados perfiles que definen, tanto los bastidores, como los peñazos que dividen cada óculo en ocho paneles menores, frente a los dos que tenían estos tragaluces antes del incendio.

³⁴ AMS, Proyecto de reconstrucción del monasterio tras el incendio de 1951, carpeta XIV, plano XIV-22.

³⁵ AMS, Proyecto de reconstrucción del monasterio tras el incendio de 1951, carpeta XIV, planos XIV-23 y XIV-24.

³⁶ No se conserva el plano de la puerta patrón diseñada por Juan Monleón para las plantas primera y segunda del claustro de las Nereidas, sólo el dibujo de la sección de cómo debía ejecutarse el ensamblaje entre los montantes y las hojas. AMS, Proyecto de reconstrucción del monasterio tras el incendio de 1951, carpeta XIV, plano XIV-12.

³⁷ Se conserva un plano de la puerta patrón para el primer piso del claustro grande. AMS, Proyecto de reconstrucción del monasterio tras el incendio de 1951, carpeta XIV, plano XIV-8.

³⁸ Se conservan los planos de la nueva puerta para la sala capitular, de la escalera del coro alto y de la puerta de acceso al noviciado, las dos últimas fechadas en mayo de 1958. AMS, Proyecto de reconstrucción del monasterio tras el incendio de 1951, carpeta XIV, planos XIV-11, XIV-7 y XIV-4, respectivamente.

³⁹ *Informe relativo al siniestro y reconstrucción del monasterio de Samos (1951)*, en IPCE, Archivo central, Sección de Archivo Histórico de Proyectos, sign. AHP 25/51, fol. 3; LÓPEZ SALAS, Estefanía, 2016, p. 440.

⁴⁰ AMS, Proyecto de reconstrucción del monasterio tras el incendio de 1951, carpeta XIV, plano XIV-28.

Una solución similar a la anterior se utilizó para la ejecución de las nuevas ventanas de las galerías de la primera planta del claustro grande. Las forman dobles hojas practicables, de apertura hacia el exterior, resueltas en carpintería de madera de castaño y vidrieras subdivididas en doce cuarterones por cada hoja. De esta forma se mantenía tanto la materialidad, como la forma de apertura de las antiguas ventanas, aumentando sólo el número original de elementos en las que estaban subdivididas. En cuanto a los montantes rectangulares superiores, de nuevo fueron resueltos con carpintería metálica, de delgados perfiles y mayor número de cuarterones.

Pero, sin lugar a dudas, el cambio más destacado en el proceso de reconstrucción de las ventanas de las fachadas interiores se produjo en la segunda planta de ambos claustros. Antes del incendio, dobles ventanas se abrían entre cada dos contrafuertes en el nivel superior del claustro de las Nereidas, separadas por una pilastra intermedia de la que arrancaba una columnilla de orden jónico que terminaba en la cornisa de remate de la fachada. Cada ventana se situaba sobre un antepecho sencillo y bajo un arco, ambos de cantería, que enmarcaban un espacio dentro del cual se abría una carpintería rectangular de guillotina separada, tanto de la columna central, como del contrafuerte extremo, por una superficie ciega, y coronada por un montante superior semicircular. Algo similar ocurría en la segunda planta del claustro grande, con la diferencia de que las ventanas que miraban al patio no eran de guillotina, sino de doble hoja practicable hacia el interior.

Juan Monleón diseñó los modelos de las nuevas ventanas del segundo piso, uno para las del claustro de las Nereidas y otro para el claustro grande, ambas metálicas.⁴¹ En lugar de respetar el diseño original, propuso una solución con la que las nuevas ventanas ocupaban todo el espacio delimitado por los antepechos inferiores, los arcos superiores, las columnillas intermedias y los contrafuertes o las pilastras extremas. De esta forma se conseguía introducir mayor cantidad de luz al espacio interior de las galerías, pues aumentaba la superficie de vidrio y se aligeraban considerablemente las dimensiones de los bastidores y peinazos.⁴²

⁴¹ AMS, Proyecto de reconstrucción del monasterio tras el incendio de 1951, carpeta XIV, plano XIV-13.

⁴² La variabilidad en la forma y dimensiones de las nuevas ventanas, especialmente de las correspondientes a la segunda planta del claustro de las Nereidas, obligó a "situar ante cada ventana una fragua para construir los bastidores, todos ellos de hierro, a medida exacta de cada hueco". RIVERA MANSO, Francisco, 1960.

⁴³ AMS, Dibujos de Juan Fernández Yáñez y Ozores para la reforma de las celdas y la escalera del claustro de las Nereidas, febrero de 1954.

Por otra parte, en cada una de las cuatro fachadas de la segunda planta del claustro grande, los antepechos macizos en los que se apoyaban las dos ventanas que ocupan el paño central de cada ala, fueron sustituidos por balaustradas de piedra, con carpintería metálica y vidrio como elemento de cierre hacia el interior, que buscan enfatizar la centralidad de esos paños y que eran elementos inexistentes en el monasterio antes del incendio de 1951.

Las nuevas celdas

El paso final del proceso de reconstrucción del monasterio se centró en volver a hacer habitables las diferentes dependencias que antiguamente lo formaban. En general, se optó por mantener una situación lo más similar posible a la de las preexistentes, tal y como reflejan los planos de planta baja, primera y segunda del proyecto de Juan Monleón, aunque dotándolas de unas instalaciones mejores, con las que se pretendía incrementar la calidad de vida de la comunidad.

Entre las diferentes estancias que tenía el monasterio, una destacaba sobre las demás, por ser la que más se repetía y la que ocupaba una mayor superficie dentro del conjunto: la celda individual. Poco sabemos de cómo eran estas dependencias antes del incendio, al carecer de fotografías de su interior y de otro tipo de documentos que recojan algún dato sobre su anterior configuración.

La primera propuesta que se conserva en el archivo del monasterio de Samos para reconstruir las celdas, completamente destruidas por el incendio, data de febrero de 1954.⁴³ Fue redactada por el arquitecto madrileño Juan Fernández Yáñez y Ozores y de ella tan sólo conservamos dos documentos, con el dibujo de dos posibles plantas y sus correspondientes perspectivas del interior de las nuevas celdas proyectadas.

La organización de su espacio se caracterizaba por la claridad, sencillez y funcionalidad de la distribución, agrupando los elementos más privados de las celdas hacia uno de los tabiques transversales a los gruesos muros de piedra que las separaban de las galerías de los claustros y reservando la mayor parte del espacio para zona de estudio, lectura o rezo individual. Como elemento nuevo se in-

troducía el cuarto de aseo, con baño, ducha, lavabo e inodoro, directamente comunicado con el exterior a través de una de las dos ventanas de las que disponía cada celda, lo que permitía su iluminación y ventilación.

Aunque esa no fue la solución construida, sí influyó en el proyecto de nueva celda que planteó, posiblemente algunos años más tarde, Juan Monleón.⁴⁴ En esta segunda propuesta se mantenía la idea principal de la anterior y tan sólo se variaban las dimensiones en anchura de los espacios destinados a dormitorio y cuarto de aseo, sugiriendo entre ambos, dos pequeños ámbitos reservados a armarios de fábrica.

Siguiendo este planteamiento fueron reconstruidas parte de las celdas individuales ubicadas en el claustro de las Nereidas, doce en la planta primera⁴⁵ y cuatro en la planta segunda. El resto, tres en la planta primera y dieciséis en la segunda, no fueron dotadas de cuartos individuales, y para ellas se construyeron tres estancias con la función de baños comunes, dos en la planta primera y una en la segunda. Así lo reflejan los planos de estado actual de distribución de las plantas primera y segunda, elaborados por el arquitecto Antonio González Trigo, para las obras de mejora y conservación de la abadía, de noviembre de 1999.⁴⁶ La única diferencia entre la realidad construida y lo planteado por Juan Monleón radicaba en que el dormitorio no fue separado mediante un tabique del espacio de la celda destinado a lectura, estudio y oración.

En las obras de reconstrucción de las celdas se emplearon nuevos pavimentos de madera y tabiquerías de ladrillo revocadas y pintadas de blanco. De igual forma, fue necesario hacer de nuevo todo el mobiliario interior y las ventanas, de las más diversas formas y tamaños, que permitían la iluminación de estos espacios a través de los muros exteriores del monasterio.

Además de las celdas de los monjes reconstruidas en el claustro de las Nereidas, se hicieron de nue-

vo las celdas de la hospedería, cuatro en la planta primera del claustro grande y once en la segunda, en ambos casos situadas en el ala sureste, la que mira al río. Las quince celdas fueron pavimentadas con madera y se las dotó de lavabos de agua corriente y del mobiliario necesario.⁴⁷ Carecen de cuartos de aseos individuales y, en su lugar, se construyó un baño común por planta destinado a los huéspedes.

Asimismo, en el ala noreste de la planta segunda del claustro grande se reconstruyó el colegio monacal, en el mismo lugar en el que estaba antes del incendio, aunque trasladando las aulas de la galería pegada a la iglesia, al ala correspondiente a los dormitorios y aseos. Señala Arias Cuenllas que se amplió su capacidad a 50 alumnos y que fue dotado de "aulas, salón de estudio, dormitorio y cuarto de aseo, con agua corriente en las instalaciones de lavabos, duchas, inodoros y demás servicios sanitarios".⁴⁸

Pero el cambio más destacado en la reconstrucción de las celdas se produjo en las alas noroeste y suroeste de la segunda planta del claustro grande, donde fueron ubicadas veintiocho nuevas celdas individuales para novicios, inexistentes en el monasterio antes del incendio de 1951. Para ellas se diseñó una nueva distribución del espacio que recoge el plano de la planta segunda del proyecto de reconstrucción de Juan Monleón. Las nuevas celdas se dispusieron pegadas a los ventanales que miran al patio, dejando un estrecho pasillo interior que permite el acceso a todas ellas y a los núcleos de escaleras que comunican esta planta con la inferior y con los torreones superiores. Del nuevo noviciado señala Arias Cuenllas que sus celdas fueron provistas de "lavabos con agua corriente, y con dispositivo para la calefacción eléctrica (...) un cuarto de aseo, con agua corriente, caliente y fría, en baños, duchas, lavabos y demás servicios; y asimismo de aulas propias en el torreón norte, y oratorio particular independiente".⁴⁹

⁴⁴ AMS, Proyecto de reconstrucción del monasterio tras el incendio de 1951, carpeta I, plano I-14, sin fechar.

⁴⁵ No contabilizamos la celda destinada al abad que, por su mayor dimensión, respondía a una distribución diferente.

⁴⁶ AMS, Obras de mejora y conservación de la abadía de Samos, noviembre de 1999, arquitecto Antonio González Trigo, planos nº 8 y 9.

⁴⁷ ARIAS CUENLLAS, Maximino, 1992, p. 492; PORTILLA COSTA, Pedro de la, 2003, p. 52.

⁴⁸ AMS, Papeles del tiempo del abad Mauro Gómez (1930-1972), carpeta F10, sin foliar; ARIAS CUENLLAS, Maximino, 1992, p. 492; PORTILLA COSTA, Pedro de la, 2003, p. 52.

⁴⁹ AMS, Papeles del tiempo del abad Mauro Gómez (1930-1972), carpeta F10, Sin foliar; ARIAS CUENLLAS, Maximino, 1992, p. 492; PORTILLA COSTA, Pedro de la, 2003, p. 52.

La nueva sala capitular y el nuevo salón del piano

En la primera planta del claustro grande, en el ala noroeste, inmediata al signo y, por tanto, muy próxima al templo, se situaba, desde principios del siglo XVIII, el espacio destinado a sala capitular del monasterio, un lugar para oír los consejos y advertencias del abad, para corregir las faltas y para tratar todo tipo de asuntos que afectaban al conjunto de la comunidad.

La función original de este espacio se mantuvo hasta el año 1854 cuando, coincidiendo con el periodo de la exclaustración, fue transformado en escuela pública de la villa. Con esa finalidad se utilizó hasta finales del año 1940, momento en el que la comunidad recuperó la antigua sala capitular mediante su compra al Ayuntamiento.

Es probable que, tanto en 1854, como en 1940, este espacio fuese sometido a procesos de reforma, primero para adaptarlo a las necesidades de una escuela y, posteriormente, para recuperar su función primigenia. De la segunda actuación tenemos constancia a través de la "Memoria de obras y mejoras efectuadas en el monasterio de Samos entre 1930 y 1951" que se conserva en el archivo del monasterio, en la que se señala que, tras la compra de esta dependencia al Ayuntamiento, la comunidad procedió a la "construcción de la correspondiente sala capitular de la comunidad".⁵⁰

A través de las fotografías que se conservan del interior de este espacio, antes del incendio de 1951, sabemos que era una estancia de planta rectangular, con el punto de entrada desde el extremo de ella más próximo al signo. Triples arcadas enmarcaban el espacio del acceso, por ambos lados y, posiblemente, eran resultado de la actuación de reforma de los años cuarenta del siglo XX, pero no pertenecían a la sala capitular original. Interiormente contaba con dobles filas de asientos pegadas a los lados largos de la estancia, destinadas a los monjes de la comunidad y, al fondo, se situaba el sillón del abad, en una posición ligeramente sobre-elevada respecto del resto del pa-

vimento de madera que definía el suelo de la sala. Vigas de madera vista conformaban la estructura del techo en continuidad con las de las galerías de los claustros.

Durante el incendio de septiembre de 1951, el local fue completamente destruido por las llamas, tal y como muestran, de forma muy clara, las fotografías tomadas en los momentos inmediatamente posteriores al siniestro. Para su reconstrucción, Juan Monleón dibujó la planta y los alzados interiores de los muros de la nueva sala, de dimensión longitudinal algo menor respecto de la original.⁵¹ Asimismo, en junio de 1959, diseñó los nuevos zócalos de madera que, con una altura de 87 cm, recorren todo el perímetro de sus muros y que no había en la estancia preexistente.⁵² Igualmente, elaboró el alzado del nuevo testero que habría de situarse tras el sillón del abad, en sustitución de una desaparecida pintura mural.⁵³

Además de todo lo anterior, se construyó un nuevo pavimento de parqué y se trató de recuperar la imagen original de los techos, recorridos por vigas de madera, apoyadas en ambos extremos en ménsulas del mismo material. Para ello la nueva estructura de vigas de hormigón armado, situadas a mucha más distancia entre sí que las originales, se recubrieron por sus caras vistas con tabloncillos de madera, al igual que en las galerías de los claustros, tal y como reflejan los planos elaborados por Juan Monleón, reconstruyendo, asimismo, las ménsulas de apoyo extremas.⁵⁴

Desde abril de 1981, la sala capitular reconstruida tras el incendio fue transformada en oratorio de la comunidad, en sustitución de otro que, de forma provisional, se había instalado en una estancia ubicada en el segundo piso del monasterio, entre los dos claustros.⁵⁵ Como consecuencia de ese cambio de función, esta dependencia experimentó una nueva reforma de la que deriva, en buena medida, su imagen actual.

También en la planta primera del claustro grande, pero en el ala sureste, se ubicaba la antigua cámara abacial, justo encima de la fábrica de licor.

⁵⁰ *Memoria de las obras y mejoras efectuadas desde 1930 a 1959*, en AMS, Papeles del tiempo del abad Mauro Gómez (1930-1972), carpeta F10, sin foliar.

⁵¹ AMS, Proyecto de reconstrucción del monasterio tras el incendio de 1951, carpeta IV, plano IV-6.

⁵² AMS, Proyecto de reconstrucción del monasterio tras el incendio de 1951, carpeta IV, plano IV-8.

⁵³ AMS, Proyecto de reconstrucción del monasterio tras el incendio de 1951, carpeta IV, plano IV-7.

⁵⁴ AMS, Proyecto de reconstrucción del monasterio tras el incendio de 1951, carpeta IV, planos IV-9, I-10.

⁵⁵ Así lo reflejan los planos de Antonio González Trigo, elaborados para las obras de mejora y conservación de 1999; aunque Arias Cuenllas señala que se ubicaba en la primera planta, ARIAS CUENLLAS, Maximino, 1992, p. 514.

Aunque era la dependencia destinada en origen a celda del abad, no cumplía esa función en el momento de producirse el incendio que provocó su destrucción. Sólo quedaron en pie los gruesos muros pétreos que la delimitaban y la gran chimenea que existía en su interior, con sus sillares algo erosionados por las llamas.⁵⁶

Al igual que en el caso de la sala capitular, Juan Monleón dibujó el plano de la planta y los alzados de los muros interiores de la antigua cámara abacial, con el objetivo de llevar a cabo su reconstrucción⁵⁷ y elaboró un plano en alzado para recuperar algunas partes dañadas de la chimenea.⁵⁸ Tras el incendio, varias son las denominaciones que recibe esta estancia en la documentación consultada, sala del piano, sala de conferencias, salón de huéspedes o salón de lectura, pero ya no volvió a emplearse el término de cámara del abad, función que se trasladó, definitivamente, a una de las celdas reconstruidas en la primera planta del claustro de las Nereidas.

La rehabilitación del refectorio y la nueva cocina monacal

Poca documentación escrita y gráfica conservamos sobre el estado en el que, tras el incendio, se encontraban las dependencias del ala suroeste de la planta baja del claustro de las Nereidas, es decir, el refectorio de la comunidad, las cocinas y el refectorio de los criados.⁵⁹ El informe de daños de 1951 señalaba que la destrucción de los forjados en la planta primera de dicho claustro afectara a todas las zonas no abovedadas, lo cual incluía "la crujía exterior de las salas del mediodía, norte y parte de la de poniente no ocupada por el refectorio".⁶⁰ Más adelante, entre los trabajos de restauración a realizar, los redactores de este informe indicaban la necesidad de consolidar las bóvedas del refectorio.⁶¹

A nivel gráfico tenemos constancia de la destrucción de las dependencias situadas en las plantas inmediatamente superiores al área citada, pero

no se conservan fotografías del interior de los refectorios o de las cocinas tras el incendio. Tan sólo contamos con una imagen realizada en los días posteriores, en la que se muestra el aspecto exterior del ala suroeste del claustro. En ella es posible reconocer los cambios que, tan sólo algunos años atrás, se habían ejecutado en el exterior del refectorio de los monjes.⁶²

Pero quizás lo más destacado de esa fotografía es que a través de ella descubrimos la ausencia de los masivos contrafuertes que, desde antiguo, caracterizaban la fachada suroeste de este claustro. Esto nos lleva a pensar que, antes de que el siniestro tuviese lugar, los monjes decidieron derribar los contrafuertes originales, de distribución y tamaño irregulares, para proceder a su sustitución por otros nuevos, dispuestos a distancias regulares y contruidos respondiendo a un mismo diseño.

Juan Monleón fue el encargado tanto de rehabilitar el espacio interior del refectorio, donde el fuego posiblemente dañó parte del mobiliario y algunas de las vidrieras, como de afrontar el diseño y ejecución de los nuevos contrafuertes. Entre los planos conservados en el archivo del monasterio de Samos del proceso de reconstrucción figuran: una planta del refectorio, el despiece de la canteería necesaria para construir una nueva ventana, el alzado lateral y frontal del modelo de nuevo contrafuerte –de abril de 1956– y algunos diseños del nuevo mobiliario interior.⁶³

Asimismo, Juan Monleón elaboró los dibujos para la reforma de las dependencias que, en el plano de Miguel Durán, se correspondían con las dos cocinas y el refectorio de los criados, situadas al norte del refectorio de los monjes. Esos tres ámbitos se unieron en un único espacio destinado a nueva cocina monacal, más amplia que las preexistentes y con modernas instalaciones. Para su rehabilitación Juan Monleón diseñó un total de cuatro proyectos, en los que ensayaba diferentes organizaciones del espacio.⁶⁴ De ellos, el primero, fechado

⁵⁶ "La gloriosa abadía...", 1960, p. 5.

⁵⁷ AMS, Proyecto de reconstrucción del monasterio tras el incendio de 1951, carpeta IV, plano IV-11.

⁵⁸ AMS, Proyecto de reconstrucción del monasterio tras el incendio de 1951, carpeta XII, plano XII-9.

⁵⁹ Son las dependencias que se señalan en el plano publicado por DURÁN, Miguel, 1947, Fig. I.

⁶⁰ *Informe relativo al siniestro y reconstrucción del monasterio de Samos (1951)*, en IPCE, Archivo central, Sección de Archivo Histórico de Proyectos, sign. AHP 25/51, fol. 2; LÓPEZ SALAS, Estefanía, 2016, p. 437.

⁶¹ *Informe relativo al siniestro y reconstrucción del monasterio de Samos (1951)*, en IPCE, Archivo central, Sección de Archivo Histórico de Proyectos, sign. AHP 25/51, fol. 4; LÓPEZ SALAS, Estefanía, 2016, p. 440.

⁶² Nos referimos a las nuevas ventanas abiertas en esta dependencia durante la reforma de 1940.

⁶³ AMS, Proyecto de reconstrucción del monasterio tras el incendio de 1951, carpeta X, planos X-6, X-8 y X-9.

⁶⁴ AMS, Proyecto de reconstrucción del monasterio tras el incendio de 1951, carpeta XVI, planos XVI-7, XVI-8 y XVI-9.

en abril de 1959, es el que más se asimila al finalmente construido que, con pequeños cambios, es el que se mantiene en la actualidad.

La nueva plaza de la iglesia y la ampliación del tramo de carretera inmediato al monasterio

Tras el incendio, la última actuación de lo que entendemos como primera fase del proceso de reconstrucción del monasterio, afectó a un espacio exterior, la llamada plaza de la iglesia. Limitada por la carretera de Sarria a Pedrafita del Cebreiro por el noroeste y por la fachada principal de la iglesia y los claustros por el noreste y sureste, este siempre fue un ámbito de paso obligado tanto para acceder al interior del templo como del monasterio.

Desde la construcción de la nueva carretera de Sarria a Pedrafita del Cebreiro entre finales del siglo XIX y principios del XX, el ámbito de la plaza estaba delimitado por un muro que, siguiendo el trazado de esa vía, cerraba el espacio público y contenía la diferencia de nivel existente entre él y la calzada. El acceso a la plaza tenía lugar a través de una portada metálica ubicada a medio camino entre la fachada de la iglesia y el pabellón del monasterio que toca la carretera. Desde ahí una escalera bajaba hasta los senderos de tierra que, en medio de las zonas ajardinadas, conducían uno hasta la escalinata de la iglesia y el otro hasta la portería del monasterio.

La idea de reformar la plaza existente estaba muy vinculada al proyecto de ensanche del tramo de carretera que rodea el monasterio, redactado por el ingeniero Ángel Cano Vega, en abril de 1957.⁶⁵ A través de la memoria de este documento sabemos que, en mayo de 1956, el Ayuntamiento de Samos dirigió una instancia al Ministro de Obras Públicas en la que exponía la necesidad de ensanchar la carretera de Sarria a Pedrafita del Cebreiro a su paso por Samos, en los hectómetros 1 y 2 del kilómetro 14. Con fecha de junio de 1956, la Dirección General de Carreteras y Caminos Vecinales autorizaba a redactar el proyecto correspondiente.

Del tramo en el que se solicitaba el ensanche se decía en la memoria del proyecto que “tiene el firme de hormigón de seis metros de ancho entre aristas exteriores de bordillos, siendo su paso muy angosto en la proximidad del Monasterio de Samos, sitio que es muy frecuentado no solamente por el tráfico ordinario de por sí muy intenso, sino por las frecuentes visitas de turistas y peregrinos, no sólo nacionales, sino que también extranjeros, que se encuentran con muchas dificultades para estacionar los vehículos y para los cruces, por falta de espacio”.⁶⁶

Por otra parte, el ingeniero redactor señalaba que la ampliación era importante si se tenía en cuenta la próxima inauguración del monasterio reconstruido, acto para el que se preveía una aglomeración grande de vehículos y para ellos se necesitaba una superficie suficiente de aparcamiento. Para conseguir el objetivo planteado, en el proyecto de ensanche se proponía ampliar el ancho del trazado unos cuatro metros, con un afirmado de hormigón igual al que tenía la travesía ya construida.⁶⁷

Poco tiempo después de que la Dirección General de Carreteras y Caminos Vecinales autorizara la redacción del proyecto de ensanche, Juan Monleón empezó a pensar en cómo debería ser el trazado de la nueva plaza (fig. 6). Dibujó un total de ocho soluciones, la primera de ellas en julio de 1956.⁶⁸ De unas a otras variaba el tipo de escalera de bajada, su posición, los nuevos caminos,...

Al igual que en el caso del ensanche de la carretera, detrás de la reforma de la plaza existente es posible reconocer la intención de disponer de un espacio de acceso al templo y al monasterio más adecuado para recibir a todas aquellas autoridades que, en el día de la inauguración del monasterio, acudirían a Samos. Asimismo, la ejecución de esta obra respondía a la necesidad de poner fin a los problemas de tránsito y evacuación de las aguas que tenían lugar por causa del importante desnivel que existía con respecto a la vía. El espacio carecía de zonas pavimentadas, dificultando el acceso al monasterio y al templo parroquial cuando las lluvias convertían la tierra en barro.

⁶⁵ Archivo Histórico Provincial de Lugo (en adelante, AHPLu), Proyecto de ensanche de la carretera en su paso por Samos Hectómetros 1 y 2 - km 14, ingeniero D. Ángel Cano Vega, 1957, Fondo obras públicas, sign. 32856/2.

⁶⁶ AHPLu, Proyecto de ensanche de la carretera en su paso por Samos Hectómetros 1 y 2 - km 14, ingeniero D. Ángel Cano Vega, 1957, Fondo obras públicas, sign. 32856/2, fols. 1-2.

⁶⁷ AHPLu, Proyecto de ensanche de la carretera en su paso por Samos Hectómetros 1 y 2 - km 14, ingeniero D. Ángel Cano Vega, 1957, Fondo obras públicas, sign. 32856/2, fol. 2.

⁶⁸ AMS, Proyecto de reconstrucción del monasterio tras el incendio de 1951, carpeta VII. Sobre la reforma de la plaza de la iglesia, GARRIDO MORENO, Antonio, 2008, pp. 183-184.

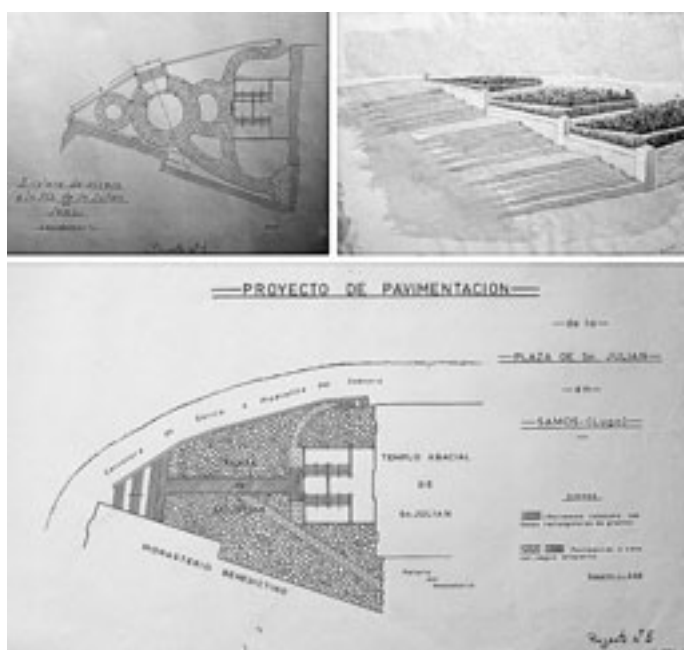


Fig. 6. Algunas propuestas y proyecto definitivo de Juan Monleón Sapiña para la reforma de la plaza de la iglesia. © Archivo del Monasterio de San Julián de Samos.

La primera decisión de Juan Monleón para la reforma de la plaza fue la de rebajar su suelo. Desconocemos la razón que le llevó a hacerlo, pero, posiblemente, fue la intención de descubrir la parte inferior de las fachadas del templo y del monasterio que, en esa época, se encontraban ocultas bajo la tierra. Una comparación entre las fotografías conservadas de los estados anterior y posterior a la reforma de la plaza nos permite reconocer, fácilmente, el área descubierta: todo el basamento de la iglesia y su escalinata, así como la parte baja de la fachada de la portería y de los muros del ala noroeste del claustro de las Nereidas.

Otra consecuencia del rebaje efectuado es que, hasta ese momento, el acceso a la escalinata del templo desde la plaza tenía lugar a través de dos peldaños que, tras bajar la superficie horizontal del terreno, se aumentaron a cinco, posiblemente ya existentes en el estado original.

De las ocho propuestas planteadas por Juan Monleón, finalmente, se optó por la número cinco. En ella se disponía la nueva escalinata de bajada desde la carretera, en el extremo suroeste del espacio

de la plaza, con una planta triangular delimitada por la fachada del pabellón del monasterio, el que sobresale respecto del claustro de las Nereidas, y la carretera de Sarria a Pedrafita del Cebreiro, por el lado opuesto. Desde esta nueva escalera se bajaba a un camino pavimentado con losas de granito rectangulares, que permitía una comunicación central, directa y segura con la escalinata de acceso al templo. Asimismo, se planteaba una escalera secundaria, de mucha menor dimensión que la anterior, en la esquina noroeste de la plaza.

Tanto la ampliación del tramo de carretera inmediato al templo, como la reforma de la plaza previamente descrita, fueron obras ejecutadas con anterioridad al acto de inauguración del monasterio reconstruido, el 14 septiembre de 1960, algo que se puede comprobar con la observación de las fotografías tomadas durante esa jornada. Sin embargo, durante los años posteriores, Juan Monleón planteó continuar los trabajos de adecuación de la plaza a través de la creación de dos nuevos caminos, uno que comunicara el ya construido con la portería del monasterio y otro que, partiendo de la escalerita noroeste, terminase en la entrada del templo. Estos dos nuevos caminos se proponía pavimentarlos de igual forma que el ya construido, es decir, con losas rectangulares de granito, sentadas sobre firme y unidas entre sí. Al mismo tiempo, Juan Monleón planteaba pavimentar el resto de la superficie de la plaza con losas irregulares de piedra de granito yuxtapuestas y dejando entre ellas cierta separación para reducir gastos y permitir que entre las piezas pudiese crecer alguna hierba.

Este último proyecto, dibujado en noviembre de 1964,⁶⁹ no se llegó a materializar en su totalidad. De él se tomó la idea de unir la escalerita noroeste con el acceso al templo y, desde ese punto, se prolongó hasta la entrada al monasterio, con un camino de tierra, sin pavimentar, similar al que se trazó entre la escalera de bajada a la plaza y la portería del monasterio. El resto de la superficie se mantuvo como área ajardinada.⁷⁰

La inauguración de un nuevo monasterio

El 27 de enero de 1960, el periódico *ABC* informaba, en su edición de la mañana, de la proximidad

⁶⁹ AMS, Proyecto de reconstrucción del monasterio tras el incendio de 1951, carpeta VII, plano VII-22 y "Memoria sobre la pavimentación de la Plaza de la Iglesia de San Julián en Samos".

⁷⁰ Así permaneció la plaza hasta el año 2012, cuando los dos caminos de tierra existentes se pavimentaron con losas de granito, de forma similar al que comunicaba la escalera de bajada desde la carretera con el acceso a la escalinata del templo.

del término de las obras de reconstrucción del monasterio de Samos y de su probable reapertura durante el verano siguiente.⁷¹ Pocos meses después, la fecha del acto de inauguración de la recién reconstruida abadía se fijaba para la primera quincena de septiembre, tal y como anunciaba *La Vanguardia Española* de 26 de julio de 1960.⁷²

A partir de ese momento se sucedieron las noticias que trataban de dar a conocer los trabajos realizados en la casa religiosa desde el trágico suceso de 1951. El 20 de agosto de 1960, Alejandro Armesto, en un reportaje especial del *ABC*, subrayaba que de la magnitud de la obra ejecutada daban una idea cabal las siguientes cifras: "...el monasterio tiene una superficie total de 10.180 metros cuadrados, de los cuales 2.560 están pavimentados en mármol, 2.300 con baldosa, 2.500 con madera y 1.850 con piedra. En los trabajos de reconstrucción se invirtieron unos 295.000 ladrillos, 1.800 toneladas de cemento y 210 de hierro. La cantería de granito utilizada, traída en su totalidad de otro pueblo de la provincia lucense, de Parga, representó 875 metros cúbicos y la madera para pisos, ventanas y puertas, éstas exclusivamente de castaño, 1.125 metros cúbicos. Se cubrieron de cristales 885 metros cuadrados y las pinturas de paredes y techos representan una superficie de cerca de 45.000 metros cuadrados. Fueron empleados 12.000 metros de tubo 'bergman' para la instalación eléctrica y los cables de conducción del fluido rebasan los 32.000 metros".⁷³

Sin embargo, aunque los trabajos ya realizados eran numerosos, la prensa de la época recordaba que todavía faltaba mucho por hacer. Señalaba Francisco Rivera en un artículo publicado en 1960 que "Ahora es necesario atender a su instalación y, a tal fin, la Orden Benedictina, deseosa de hacer a cualquier español partícipe de su gozo y su alegría por esta reconstrucción, le brinda la oportunidad de adoptar la celda de un monje, la sala capitular, la biblioteca u otra dependencia monacal y, en agradecimiento, un monje orará diariamente por el donante, por su familia (...) El patrocinio de estas instalaciones se hará a base de las siguientes cantidades: Doscientas pesetas para el

pupitre de un alumno; 600 para la mesa de un profesor; 500 para un banco de la iglesia; 2.600 para una mesa de lectura de la biblioteca; 10.000 para cada vidriera de la iglesia y sacristía; 6.000 para una celda de un monje; 50.000 para la sala capitular; 25.000 para el oratorio; 100.000 para la biblioteca; 40.000 para el salón de estudios; 30.000 para un aula pedagógica. El Monasterio admite también libros, objetos de altavoces para la iglesia, refectorio, aulas, sillerías, etc".⁷⁴

De los trabajos de reconstrucción realizados todas las publicaciones de la época coincidían en recalcar el respeto por lo tradicional y la búsqueda, al mismo tiempo, de funcionalidad y modernidad. El monasterio mantenía la esencia del destruido por el incendio, gracias a la conservación íntegra de la estructura pétreo original; recuperaba el aspecto y carácter del edificio original y empleaba los recursos de la técnica moderna, de forma consecuente con las directrices internacionales de actuación en el campo de la restauración, vigentes en aquella época.

La inauguración del monasterio reconstruido tuvo lugar el 14 de septiembre de 1960, con la presencia del Jefe del Estado y las principales autoridades nacionales y regionales, del gobierno y de la Iglesia.⁷⁵ Ese mismo día se había programado el acto de apertura del I Curso de Sociología y Economía Rural que tuvo lugar en la sala capitular del monasterio, que comenzó con una intervención del abad de Samos, dirigida al Jefe del Estado, de la que, a continuación, reproducimos un fragmento, por considerarlo significativo para comprender las intenciones y carácter de los trabajos efectuados: "Hemos dicho reconstruido, y no restaurado, porque entendemos que restaurar significa levantar o rehacer lo caído devolviéndolo a su primitivo estado y condición, mientras que reconstruir equivale a volver a construir sobre las antiguas trazas, pero tomando de ellas lo mejor, lo genuino, aquello que es digno y merece ser conservado y perpetuado tomándolo como base y cimiento, al propio tiempo que se corrigen y enmiendan las deficiencias, los defectos, los anacronismos de tiempos pasados, situándolos en los momentos actuales, resolviendo sus problemas y

⁷¹ "Veintiún millones de pesetas...", 1960, p. 47.

⁷² "El monasterio de Samos prepara...", 1960, p. 4.

⁷³ ARMESTO, Alejandro, 1960, p. 52.

⁷⁴ RIVERA MANSO, Francisco, 1960.

⁷⁵ Sobre el acto de inauguración del monasterio de Samos tras su reconstrucción, ARIAS CUENLLAS, Maximino, 1992, p. 494; PORTILLA COSTA, Pedro de la, 2003, pp. 55-56; GARRIDO MORENO, Antonio, 2008, p. 187; "La gloriosa abadía...", 1960, p. 5; GOZALO, Miguel Ángel, 1960, pp. 1, 5; "Franco inauguró...". *El Ideal Gallego*, 1960, pp. 1, 3-4.

dificultades con acertada adaptación, sin exotismos ni plagios serviles, a las modalidades y exigencias nacidas de los progresos de la técnica y de la evolución de la Humanidad”.⁷⁶

Con la reapertura del monasterio se ponía fin a nueve años de intenso trabajo y se recuperaba la vida conventual propia del periodo anterior al siniestro, aunque con una comunidad mermada en su número de miembros. A través de una inscripción grabada en una placa ubicada en la escalera neogótica del claustro de la Nereidas se inmortalizaba el recuerdo del incendio y de las obras de restauración realizadas hasta 1960.

Conclusiones

Se ha intentado en este artículo descubrir y dar a conocer, por una parte, la multitud de trabajos de restauración que fueron llevados a cabo en los dos claustros del monasterio de Samos para hacer posible la continuación de una vida en comunidad, tras el parón que supuso el incendio de 1951 y, por otra parte, hemos tratado de hacer visibles los numerosos cambios que todos esos trabajos causaron en la fábrica monacal existente antes del referido fatídico suceso. Quizás, fueron estos trabajos de reconstrucción los que, dentro del siglo XX, más modificaron la imagen tradicional del monasterio y, sin duda, también son los que mayor incidencia tienen en la apariencia actual con la que se muestra este monumento. El estudio detallado de las pérdidas, de los proyectos planteados para cada espacio y de los resultados de las obras realmente realizadas, permite conocer con claridad cuál fue el verdadero papel de Juan Monleón Sapiña en la definición de la nueva arquitectura a partir de la existente, saber qué partes de lo antiguo se mantienen y cuáles fueron completamente transformadas, así como entender el porqué de las decisiones tomadas en cuanto a los criterios de actuación. Factores todos estos que, en definitiva, son imprescindibles para leer correctamente la arquitectura actual de un conjunto con una larga trayectoria histórica.

Bibliografía

- ARIAS CUENLLAS, Maximino. *Historia del monasterio de San Julián de Samos*. Samos: Monasterio de Samos /Diputación Provincial de Lugo, 1992.
- ARMESTO, Alejandro. “Del fuego surge un nuevo Samos. El famoso monasterio benedictino, completamente restaurado, se inaugura próximamente”. *ABC*,

- 20 de agosto de 1960, p. 52. En: <<http://hemeroteca.abc.es/>> (Fecha de consulta: 16-2-2009).
- Carta de Atenas*, 1931. En: <http://ipce.mcu.es/conservacion/intervencion.html> (Fecha de consulta: 31-10-2013).
- CASTRO FERNÁNDEZ, Belén. *Francisco Pons-Sorolla y Arnau, arquitecto-restaurador: sus intervenciones en Galicia (1945-1985)*. [CD-ROM]. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da USC, 2007, pp. 529-535.
- DURÁN, Miguel. *La Real Abadía de San Julián de Samos: estudio histórico-arqueológico*. Madrid, 1947.
- “El monasterio de Samos prepara con grandes fiestas su reapertura”. *La Vanguardia Española*, 26 de julio de 1960, p. 4. En: <<http://www.lavanguardia.es/hemeroteca/>> (Fecha de consulta: 5-2-2010).
- “Franco inauguró ayer el reconstruido Monasterio de Samos”. *El Ideal Gallego*, 15 de septiembre de 1960, pp. 1, 3-4.
- GARRIDO MORENO, Antonio. “Juan Monleón Sapiña. Proyectos y reformas en el monasterio de Samos (1951-1976)”. En: FOLGAR DE LA CALLE, M.^a del Carmen y GOY DIZ, Ana E. (dirs.). *San Xulián de Samos: Historia e arte nun mosteiro. Opus Monasticorum III*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2008, pp. 181-191.
- GOZALO, Miguel Ángel. “Samos, otra vez en pie, a los nueve años del incendio que lo destruyó”. *El Ideal Gallego*, 14 de septiembre de 1960, pp. 1, 5.
- “In memoriam: Don Miguel Durán Salgado”. *Boletín de la Real Academia Gallega*, 1946-1950, 289-293, pp. 185-187. En: <<http://academia.gal/publicacions>> (Fecha de consulta: 14-6-2016).
- “La gloriosa abadía benedictina de Samos resurge nuevamente de las ruinas”. *La Vanguardia Española*, 15 de septiembre de 1960, p. 5. En: <<http://www.lavanguardia.es/hemeroteca/>> (Fecha de consulta: 5-2-2010).
- “La reconstrucción del monasterio de Samos. Tres millones y medio de pesetas se han invertido hasta ahora en las obras”. *La Vanguardia Española*, 25 de septiembre de 1954, p. 1. En: <<http://www.lavanguardia.es/hemeroteca/>> (Fecha de consulta: 5-2-2010).
- LÓPEZ OTERO, Modesto. “Don Miguel Durán Salgado”. *Revista Nacional de Arquitectura*, 1950, 103, p. 327.
- LÓPEZ SALAS, Estefanía. “Las causas y las consecuencias del incendio de 1951 en el monasterio de San Julián de Samos. Nuevos datos para su estudio”. *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 2016, 63, 129, pp. 417-447.
- PORTILLA COSTA, Pedro de la. *Monasterio de San Julián de Samos. Historia de dos restauraciones (1880 y 1951)*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia, 2003.
- RIVERA MANSO, Francisco. “El monasterio de Samos, reconstruido”. *Vida Gallega*, 1960, 64. Sin paginar.
- SEGOVIA MARTÍN, José Carlos. *Indicios y aportaciones del futurismo en la arquitectura española*. Tesis doctoral. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2001.
- “Veintiún millones de pesetas se han invertido hasta ahora en la reconstrucción del monasterio de Samos”. *ABC*, 27 de enero de 1960, p. 47. En: <<http://hemeroteca.abc.es/>> (Fecha de consulta: 16-2-2009).

⁷⁶ “Franco inauguró...”, 1960, p. 3. Reproducida por GARRIDO MORENO, Antonio, 2008, p. 187.

FIGURAS DEL DESARRAIGO: LOS CICLOS CAMINANTES E HILATURAS DE VÍCTOR MIRA

DAVID CORTÉS SANTAMARTA

Universidad Complutense de Madrid
davcortes@yahoo.es

Resumen: El presente texto analiza la iconografía de dos conjuntos de obras realizados por el artista español Víctor Mira (1949-2003) a lo largo de la primera mitad de la década de 1980. En la atormentada condición de las figuras no sólo se transmite la inquietud existencial del propio Mira, sino que también se cifran alusiones a las dos tradiciones culturales, las de Alemania y España, donde desarrolló su trayectoria creativa. Por el inmediato dramatismo de su lenguaje plástico, su densidad simbólica y el decidido uso del medio pictórico para reflexionar en torno a la propia identidad y a la historia contemporánea, la obra de Mira, dentro de las denominadas tendencias neoexpresionistas que dominaron la pintura europea en aquellos años, está próxima a la de autores del ámbito alemán, como Baselitz, Kiefer, Penck o Immendorff.

Palabras clave: Víctor Mira / Neoexpresionismo / Iconografía / Grotresco / *Wanderer*.

Abstract: The present text analyses the iconography of two cycles of works created by the Spanish artist Víctor Mira (1949-2003) throughout the first part of the 1980s. The tortured condition of the figures not only transmits the existential unrest of the author, but also includes allusions to the two cultural traditions, German and Spanish, where Mira developed his creative work. Due to the dramatic intensity and symbolic density of his artistic language and his resolute use of the pictorial medium to reflect around one's identity and contemporary history, Víctor Mira's work, defined within the so-called Neo-Expressionist movement which dominated European painting in those years, is close to the work of German painters, such as Baselitz, Kiefer, Penck or Immendorff.

Key words: Víctor Mira / Neo-Expressionism / Iconography / Grotesque / *Wanderer*.

Introducción

Pintados a lo largo de la primera mitad de la década de 1980, los ciclos *Caminantes* e *Hilaturas* ocupan una posición similar en la trayectoria del artista español Víctor Mira (1949-2003), lo que justifica su análisis conjunto. En la atormentada condición de las figuras de ambos conjuntos no sólo se transmite la inquietud existencial del propio Mira, sino que también se cifran alusiones a las dos tradiciones culturales, la española y la alemana, donde desarrolló su trayectoria creativa. Si bien el inicio de ésta se sitúa en Zaragoza, Madrid y, posteriormente, Barcelona, las estancias de Mira en Alemania, iniciadas a partir de 1975, y cada vez más frecuentes, hasta establecerse en Múnich en 1988, le permitieron un temprano contacto con la obra de artistas como Joseph Beuys o

Georg Baselitz, a la vez que una plena inmersión en aquellas corrientes pictóricas que habrían de calificarse como neoexpresionistas, a la que pertenecen A. R. Penck, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz o Jörg Immendorff. Aún en sus diferencias estilísticas, la obra de estos creadores afirma las posibilidades de la práctica pictórica para indagar críticamente en torno a la problemática identidad nacional y a la convulsa historia contemporánea de Alemania, a través de un lenguaje eminentemente figurativo, dotado de una especial densidad simbólica. Las series *Caminantes* e *Hilaturas* de Mira manifiestan su proximidad a tales planteamientos que, en su caso, se combinan además con explícitas alusiones a la tradición de la pintura española y a la propia coyuntura de un país en plena transición política, tras la dictadura franquista. En su singular integración de esas dimensiones críti-

Fecha de recepción: 15 de abril de 2017 / Fecha de aceptación: 14 de septiembre de 2017.

cas, que no harán sino profundizarse en ciclos posteriores, como *Interior español con exterior holandés*, la pintura de Mira se adecúa más a las coordenadas dominantes en el contexto artístico germano que a las presentes en los pintores españoles de su misma generación.

La obra de Mira aparece asimismo atravesada por un intenso desgarramiento existencial que se extiende a sus numerosos textos y declaraciones. Buena parte de la bibliografía sobre el artista está dominada por la imagen del artista maldito. No se trata de cuestionar esa oscura subjetividad en conflicto –el suicidio de Mira en la localidad bávara de Seefeld, en 2003, no fue sino la dramática confirmación de esas pulsiones autodestructivas– que confiere a su creación un turbador sentido, sino de incorporarla a un análisis preciso de la obra, que dé cuenta de la complejidad de una iconografía que el historiador Joachim Petersen ha descrito como “hermética”.¹

Los ciclos *Caminantes* e *Hilaturas* proceden de aquellas series donde el artista, desde 1978, había desarrollado un lenguaje plástico de resonancias prehistóricas. El diálogo de Mira con el arte primigenio se mostraba tanto en la rotundidad y simplificación formal de las imágenes como en la profundización de sus connotaciones simbólicas, para constituir una especie de cosmogonía que unía lo remoto y la contemporaneidad. Aunque de esa etapa derivan ciertos procedimientos y referencias, los dos motivos dominantes en los ciclos *Caminantes* e *Hilaturas* se emancipan hasta convertirse en plenamente autónomos. A partir de ellos, Mira despliega numerosas variantes en dibujos, estampas y pinturas. Asimismo, la dislocada presencia de las dos figuras antropomorfas parecen apuntar a unos ámbitos significativos comunes.

En su conjunción se ponen de relieve algunas de las características esenciales de ambos conjuntos. No sólo los gruesos contornos que perfilan las concluyentes siluetas de los caminantes (Fig. 1) adquieren una rotundidad mayor al compararlos con la desmaterializada sustancia de las hilaturas (Fig. 2) y se acentúa la agitación gráfica de los disociados trazos de éstas, sino que además, en esa convergencia, se manifiesta la análoga postura corporal de los dos motivos. La torsión extrema que pliega con violencia la cabeza del caminante,

hasta volverla completamente del revés, resulta equivalente al giro que también somete a la más equívoca y extraña conformación de las hilaturas. Una misma línea curva tuerce y tensa lo que se correspondería con el cuello de los dos seres. Esa exagerada solución formal cancela aquello que de anecdótico pudiera haber en el gesto de inclinar la cabeza sobre el pecho, como síntoma de tristeza o sumisión, para convertir las figuras en cifras de una irrevocable fractura vital. No se trata de una actitud circunstancial o transitoria, susceptible de ser alterada, sino de una concluyente disposición.

Es en las distintas resoluciones plásticas de cada una de las series –inmediata y cruda en el caso de *Caminantes*, múltiple y discontinua en el de *Hilaturas*– desde donde se puede indagar en la especificidad de sus respectivos sentidos. Incluso podría afirmarse que la propia práctica pictórica, en buena medida, genera las figuras. El proceso creativo de Mira resulta especialmente revelador. Las decisiones formales del artista se aprecian con nitidez al examinar las obras iniciales de ambos ciclos, fechadas en los años 1980 y 1981, y sus posteriores transformaciones, que establecen una secuencia impulsada tanto por la eliminación del evidente carácter humano todavía visible en esos primeros ejemplos, como por una progresiva simplificación gráfica, que conducirá a las versiones más características de los mismos.

Ciclo *Caminantes*

El origen de la serie *Caminantes* parece situarse en el enorme óleo *Detalle de una marcha* (Fig. 3), una de las pinturas pertenecientes a las obras de inspiración prehistórica. Entre los personajes que integran ese grupo migratorio que se desplaza en la “marcha” a la que se refiere el título y que ocupa por completo, en su firme movimiento de derecha a izquierda, la superficie del lienzo, se distinguen varias figuras portando velas e iluminando el trayecto. El sentido grotesco que las define, con un tosco rictus y unos gigantescos ojos circulares burdamente trazados en sus rostros es, junto a la presencia de las velas, el punto de partida para *Caminantes*.

Que Mira nunca expusiera el lienzo en público, así como el hecho de que posteriormente no retomara la escena general, sino tan sólo algunos de los

¹ MIRA, Víctor; PETERSEN, Joachim, *Madre Zaragoza*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 1990, p. 15. El propósito de mi tesis doctoral, en curso de realización, responde a la necesidad de examinar en profundidad, desde un planteamiento académico, la iconografía y el lenguaje artístico de los principales ciclos de la obra de Mira. Agradezco a José Manuel Cruz Valdovinos, Catedrático de Historia del Arte de la UCM, su lectura y sus valiosos comentarios al presente estudio.



Fig. 1. Víctor Mira. *Caminantes*, 1984, óleo sobre lienzo, 195 x 130 cm. Col. particular.

personajes –como los que darían lugar a *Caminantes* o los perfiles que desembocarían en la serie *Sí-sifo sopla* (1984)– hacen pensar que este óleo funcionó en la creación del artista más como un inicial repertorio iconográfico del que extraer motivos que como una obra de carácter definitivo. Tanto su carácter narrativo, que puede ser considerado como una alusión a la vida nómada de los primeros grupos humanos, como los geométricos patrones ornamentales –puntos, trazos paralelos, diseños laberínticos– inscritos en los personajes, serían abandonados en el resto de aquellas obras, de formas más esenciales y sintetizadas, donde Mira propuso su personal interpretación de una iconografía primigenia.

Otras dimensiones sí encontrarán continuidad en la trayectoria de Mira, precisamente en el ciclo *Caminantes*. Así la ruda fisonomía, caricaturizada, de los personajes, o el sentido de angustiada alarma de la escena, apreciable en la sintetizada expresión de temor que domina sus rostros –hasta convertirlos en una mueca–, y en el apresurado avance de los personajes, que parece que huyen de alguna amenaza o peligro situados más allá de los límites del cuadro. Los acentuados perfiles de

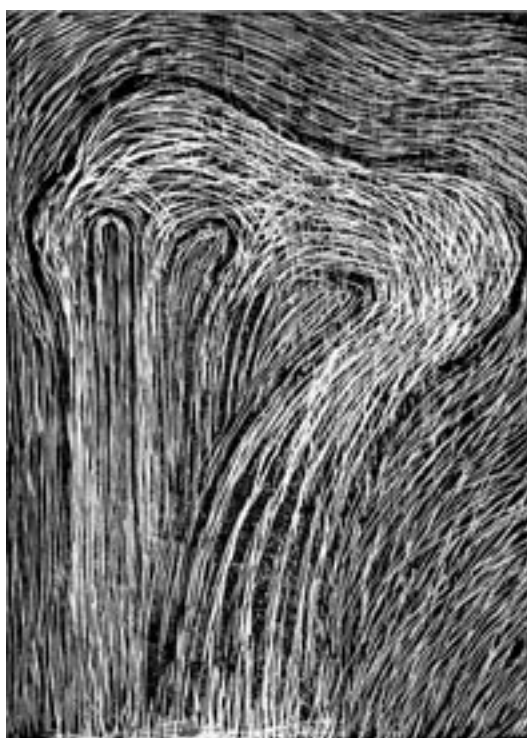


Fig. 2. Víctor Mira. *Hilatura*, 1985, xilografía, 55 x 39.5 cm. Col. particular.



Fig. 3. Víctor Mira. *Detalle de una marcha*, 1980-1981, óleo sobre lienzo, 210 x 485 cm. Col. particular.

las figuras y la disposición anatómica de los *Caminantes*, cuyo arcaico y artificial esquematismo recuerda las soluciones formales del arte egipcio, especialmente las de la denominada ley de la frontalidad, provienen también de este lienzo.

Destaca en la ejecución plástica de los *Caminantes* (Fig. 4) una suerte de crudeza que Mira conduce hasta sus últimas consecuencias. Los colores vivos, aplicados con especial violencia mediante enérgicas pinceladas, en el caso de los óleos o con entintados planos, sin matices, en las estampas, se intensifican mutuamente a través de agrios e hirientes contrastes cromáticos. El pintor extrae del color unas estridentes posibilidades expresivas que refuerzan el impacto agresivo que contienen las obras. Los contornos de las siluetas han sido perfilados con extrema contundencia. Los insistentes



Fig. 4. Víctor Mira. *Caminante*, 1984, óleo sobre lienzo, 198 x 133.5 cm. Museo Pablo Serrano, Zaragoza.

brochazos negros acentúan el grafismo de las figuras, que adquieren su concluyente potencia gracias precisamente a esa carga matérica, ya sea pigmento o carborundo, acumulado en gruesas y compactas capas. Sin duda es la brutal dislocación que exhiben la que acapara por completo la mirada del espectador. Lo que en las versiones iniciales era un notable giro del cuello de los personajes, se convierte, ya definitivamente, en la inversión absoluta de la cabeza, de tal manera que ésta se integra con tosquedad en el propio cuerpo, ocupando por completo el lugar del torso. La cabeza ha sido, además, hipertrofiada. Las convenciones naturalistas son excluidas a favor de un tratamiento formal de terminante sencillez que transmite –a pesar de ser el resultado de un aquilatado proceso de condensación– una especial ferocidad.

Aunque la totalidad de la figura posee una tensa articulación, activada por unas líneas vigorosa-

mente interrelacionadas, su efecto es, sin embargo, el de una inmediatez casi grosera. El modo en el que Mira resuelve la fisonomía de ese rostro del revés está ganado asimismo por una deliberada torpeza. La sencilla retícula de irregulares cuadrados que dibuja la boca de los personajes es, junto con la cabeza invertida, lo que lleva al límite su apariencia grotesca. Mira realiza una áspera traslación gráfica del rictus, ese gesto que consiste en contraer los labios, dejando al descubierto los dientes, por lo que la boca adquiere el aspecto de una risa forzada. Y es en ese rictus donde se convoca con exactitud lo grotesco como categoría estética, que aúna en sí, paradójicamente, los extremos de la risa y del horror.² No sólo la mueca de los *Caminantes* integra esos dos límites, sino que la misma configuración de los personajes provoca en el espectador ambas reacciones. Hay algo risible en ese ser que avanza con dificultad y arrastra el peso de su enorme cabeza –hasta el punto de que incluso en algunas versiones parece que necesitara sostenerla con una de sus manos– y cuyos ojos desmesuradamente abiertos miran en dirección contraria a la de su marcha. Pero a la vez el sufrimiento que transcribe, aún en su tosco enunciado, ese cuerpo dislocado, así como la errancia a la que está condenado, transmiten, en su convergencia, una intensa angustia.

Cabe interpretar el énfasis en alcanzar una fórmula plástica esencial y concisa de un motivo cuya exagerada deformidad manifieste con aspereza el desgarró vital del personaje, como un intento del artista por contrarrestar el exceso metafórico que inmediatamente se asocia a las representaciones del caminante, un *topos* visual, musical y literario que, en sus numerosas vertientes, ha atravesado la cultura occidental. Se trataría pues de acotar qué dimensiones de esa extensa tradición resultan pertinentes en un análisis del ciclo de Mira.

Si bien la vela que sujetan los personajes para iluminarse en su trayecto puede estar inicialmente justificada, en una obra como *Detalle de una marcha*, por el contexto de una escena que alude a los estadios iniciales de la humanidad, en los que el control del fuego supuso un acontecimiento clave, la permanencia y continuidad de la misma en las versiones posteriores de los *Caminantes* muestra una evidente afinidad con algunas obras

² Entre la numerosa bibliografía dedicada a lo grotesco, destacan, en un análisis próximo al sentido aquí utilizado del término, el clásico KAYSER, Wolfgang. *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid: Antonio Machado, 2010, así como los estudios de HARPHAM, Geoffrey G. *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1982 y CONNELLY, Frances S. *Lo grotesco en el arte y la literatura occidentales. La imagen en juego*. Madrid: Antonio Machado, 2015.

de Joan Ponç, un autor cuya influencia sobre Mira ya se manifestaba en las series de mediados de la década de 1970, en especial *Buosbager* o *Lugares de la tierra*. Muchos personajes de Ponç portan velas con las que intentan alumbrarse y orientarse en su decurso, pero quizá donde mejor se perciba la similitud que guardan los *Caminantes* de Mira con ellos sea en el óleo *Lucha interior* (ca. 1970-1974, óleo sobre tela, 200 x 499 cm), en el que el artista catalán conjura sus escisiones y angustia mediante el agresivo enfrentamiento de unas espasmódicas y crispadas figuras, dos de las cuales sostienen grandes velas, rodeadas de una opresiva atmósfera que la esmaltada superficie del lienzo, con el pigmento aplicado a través de minuciosas pinceladas y una meticulosa descomposición cromática, hace aún más gélida e hiriente.³ El personaje que se ilumina con una vela o un farol deriva de la conocida anécdota del filósofo cínico Diógenes de Sínope, que se paseaba por el ágora de Atenas con un farol en pleno día, a la búsqueda de un verdadero hombre,⁴ de manera que el motivo plástico parece adquirir, en las obras de Ponç y de Mira, el sentido de una solitaria indagación o búsqueda existencial que se revela infructuosa.

El paisaje en el ciclo de Mira se ajusta, en sus diversas variantes, a un monótono y sencillo esquema. Una terminante línea de horizonte divide el fondo en dos zonas y de ella surgen las siluetas de uno o dos árboles, cuyo número generalmente se corresponde con el de las figuras antropomorfas. Mira los traza con análoga contundencia, reduciéndolos a una fórmula básica y concisa. Si bien tal escenario puede considerarse una genérica representación de una naturaleza inhóspita y desolada por la que se desplazan los caminantes, sus semejanzas formales con un lienzo de van Gogh que Mira admiraba, *Autorretrato camino a Tarascón* (Fig. 5), son lo suficientemente notorias –la figura, situada en el centro de la imagen, que avanza por el paisaje, enmarcada por los árboles– como para considerarlo asimismo un referente iconográfico de los *Caminantes*, que el artista ha integrado hasta tal punto en su propio lenguaje plástico que la alusión original queda asimilada por completo. Mira describía la pintura de van Gogh desde un planteamiento eminentemente trágico: “El aislamiento aquí del artista es tan gráfico que se percibe con auténtica nitidez un autorretrato desesperado (...) ¿pero a dónde se dirige



Fig. 5. Vincent van Gogh. *Autorretrato camino a Tarascón*, 1888, óleo sobre lienzo, 44 x 48 cm. Destruído durante la Segunda Guerra Mundial.

van Gogh, sin alegría, con los cachivaches a su espalda como si fueran excrementos? (...) uno, ante ese cuadro, percibe que el artista está haciendo lo correcto en la certeza de que algo terrible le va a ser desvelado”.⁵

Las dimensiones que Mira destaca en el autorretrato de van Gogh –la tristeza, la soledad o la latente amenaza– se advierten con claridad en las obras del ciclo *Caminantes* y deben ser integradas en la interpretación de éste. Mira ha reforzado el aislamiento de los caminantes mediante los gruesos contornos que los delimitan, encerrándolos sobre sí mismos, lo que, junto a su actitud formalizada y reiterativa, anula cualquier sugerencia de comunicación entre ellos, incluso en las variantes, muy numerosas, con una pareja de caminantes, cuyas figuras se solapan. Tal proximidad expone aún más la perturbadora clausura que les constriñe: su extrañamiento entre ellos y respecto al propio paisaje.

Al interrogarse sobre el lugar al que se dirige van Gogh, Mira parece indicar uno de los aspectos esenciales de los caminantes, como es la ausencia de cualquier coordenada en el lienzo que aluda al origen o destino de su desplazarse, si bien su distorsión corporal proclama una forzada errancia, que les constituye esencialmente. El título elegido

³ Véase LUBAR, Robert S. *Joan Ponç*. Barcelona: Polígrafa, 1994.

⁴ Sobre Diógenes y los filósofos cínicos véase GARCÍA GUAL, Carlos. *La secta del perro*. Madrid: Alianza, 1987.

⁵ Carta de Víctor Mira al autor del presente estudio, fechada el 24 de junio de 2000.

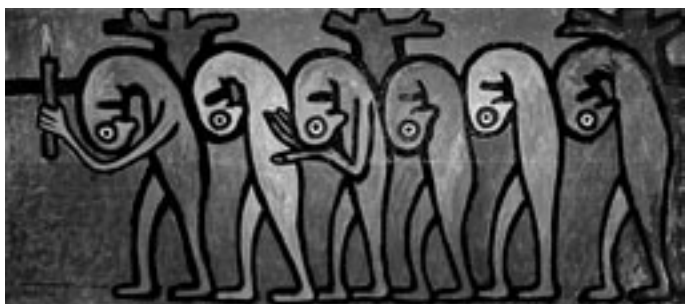


Fig. 6. Víctor Mira. *Europa, escucha el canto de mi pueblo*, 1981, óleo sobre lienzo, 217 x 500 cm. Col. particular.

por Mira transcribe con literalidad el término alemán *Wanderer*, con el que se denomina una figura clave en la cultura romántica germana, cuya presencia se extiende desde la novela *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Goethe hasta su uso como metáfora filosófica por parte de Nietzsche, pasando por las diversas partituras de Franz Schubert –el lied *Der Wanderer*, el ciclo *Winterreise* o la *Wanderer-Fantasie*, para piano, entre otras– o los lienzos de C. D. Friedrich.⁶ De este modo los *Caminantes* supondrían un ejemplo temprano del diálogo que Mira, al instalarse en Alemania, propone con las referencias culturales del país, transformándolas en motivos plásticos.

El vagar del *Wanderer*, que no responde ya a un propósito, sino que forma parte de su identidad, asume, en el contexto romántico, diversas inflexiones. Su soledad y desarraigo suponen un decidido alejamiento de las convenciones sociales y, en ese sentido, el logro de una subjetividad emancipada, pero asimismo, debido a esa misma exclusión, tal subjetividad no puede ser sino sufrida. Si bien los paisajes son los escenarios privilegiados de su viaje, la naturaleza –en cuya infinitud se revela lo sublime– rara vez es para ellos un

refugio. El caminante del *Winterreise* de Schubert está rodeado de indicios de la muerte, en cada uno de sus pasos sobre la nieve no hace sino emplazar su propio fin. Que años después Mira realizase un amplio ciclo de obras, *El monje frente al mar bien temperado*, a partir de una de las más célebres obras de Friedrich, donde unas huellas –como resto o señal del caminar– se convierten en el motivo plástico principal, no hace sino confirmar este vínculo de los *Caminantes* con una tradición romántica que Mira convocará de manera explícita en varios momentos de su trayectoria,⁷ para recuperarla a finales del siglo XX desde unos parámetros que, a la vez que recogen algunas de sus dimensiones, los cuestionan. Las figuras de Mira no poseen ese componente heroico que, en su exceso emocional, albergaban los caminantes románticos. Su quebrantamiento es tal que resulta incluso difícil calificarlos como sujetos. Su descoyuntada apariencia y deliberado tratamiento grosero lo recusan. Una mueca es ya su única expresión.

En el proceso que conduce a las versiones definitivas de los *Caminantes* hay que destacar, además de *Detalle de una marcha*, otro óleo de gran tamaño fechado en 1981, *Europa, escucha el canto de mi pueblo* (Fig. 6), donde surge ya ostensiblemente el recurso que habrá de determinar la formulación plástica final de los *Caminantes*, como es el radical giro de la cabeza. Frente a las variantes posteriores, en los que Mira incluye una o dos figuras,⁸ la pintura destaca por la inédita cantidad de personajes que, a modo de friso procesional, establecen un iterativo ritmo formal mediante la casi exacta réplica de sus nítidas siluetas. Quizá fuera su cierta uniformidad compositiva, consecuencia de una excesivamente monótona repetición, que no logra articular con plenitud la extensa superficie horizontal del lienzo, lo que llevó a Mira a abandonar esta solución, optando por re-

⁶ Para un análisis de la figura del *Wanderer* en la literatura alemana del siglo XIX véase CUSACK, Andrew. *The Wanderer in Nineteenth-Century German Literature: Intellectual History and Cultural Criticism*. Rochester: Camden House, 2008. En Nietzsche las referencias al *Wanderer* aparecen principalmente en *El caminante y su sombra*, en NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia, El caminante y su sombra, La Ciencia Jovial*. Madrid: Gredos, 2014. Con respecto a la música de Schubert, puede consultarse PERRY, Jeffrey. "The Wanderer's Many Returns: Schubert's Variations Reconsidered". *Journal of Musicology*, 2002, n.º 19, pp. 374-416, así como YOUENS, Susan. *Retracing A Winter's Journey*. Ithaca y Londres: Cornell University Press, 1991. Sobre Friedrich véase el clásico estudio HOFFMANN, Werner. *C. D. Friedrich*. Londres: Thames and Hudson, 2001 y KOERNER, Joseph Leo. *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. Londres: Reaktion Books, 2009.

⁷ Además del ciclo *El monje frente al mar bien temperado*, realizado principalmente entre 1997 y 2003, cabe destacar la serie en torno a la *Sinfonía n.º 5* de Ludwig van Beethoven, pintada a lo largo de la década de 1990. Sobre esta última véase CORTÉS SANTAMARTA, David. "Pintura y música en la obra de Víctor Mira: el ciclo Beethoven Quinta Sinfonía". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 2015, vol. 27, pp. 191-211.

⁸ Excepcionalmente en algunas variantes aparecen tres figuras, como en *Familia de caminantes* (1984, óleo sobre papel, 109 x 81.5 cm. Col. particular), cuya denominación también varía respecto al título genérico de la serie. Más individualizadas de lo habitual –hasta el punto de que una de ellas, por su tamaño y el gesto protector de la que la acompaña, posee un marcado carácter infantil– cabe identificarlas como una traslación pictórica de la propia familia del artista.

ducir el número de personajes y por un generalizado uso de formatos verticales. Sin embargo, la obra reviste un especial interés, ya que además de iluminar una fase de la elaboración del motivo, posee asimismo un título en el que se vislumbra, con una claridad mucho mayor que en el genérico de *Caminantes*, uno de los posibles sentidos del ciclo, que no es otro que el del exilio.

Una de las claves sobre las que se asientan las conflictivas relaciones de Mira con España reside precisamente en la singular condición de exiliado que él proclamó, en especial a través de sus polémicas declaraciones, textos –*Carta abierta al Ministro de Cultura*, de 1989–⁹ y carteles que publicó en revistas nacionales e internacionales, como *Así soy / Así me quiere España* (1988), *Arte o prostitución* (1989), *Víctor Mira like van Gogh* (1989) o *A mere crisis is not enough* (1993). El título del lienzo debe interpretarse tanto desde esa posición personal como desde la coyuntura política de una España que, en 1981, negociaba incorporarse a la CEE, dentro del proyecto de homologación internacional impulsado por el reformismo de los primeros gobiernos tras la muerte de Franco. En el vocativo utilizado por Mira, *Europa, escucha el canto de mi pueblo*, se advierte el deseo del artista por apoyar la integración de España en el entorno democrático europeo, si bien la procesión de dobladas figuras que conforman ese pueblo español –violentadas por el exilio o por la dictadura– resultaba completamente anómala en el contexto de un país donde las instituciones culturales van a promocionar una pintura que no aludiera a la memoria del anterior régimen ni a las tensiones latentes en la propia transición política. Este lienzo de Mira se afirma, al igual que sucediera con el intento de golpe de Estado del 23-F en *Acontecimientos ocurridos en Barcelona* (1981, óleo sobre lienzo, 217 x 381 cm. Col. particular), pintado en la misma época, como una reflexión, a través de la práctica pictórica, sobre la historia contemporánea.¹⁰

El conjunto de xilografías *Caps* (Fig. 7) se centra exclusivamente en el motivo de una cabeza que deriva de la de los *Caminantes*, como manifiesta su posición invertida y su grotesca fisonomía. Mira agudiza su carácter signico, al anular casi por completo el referente naturalista, y explora sus posibilidades formales, incorporando además otros símbolos que en esos momentos empiezan a formar parte decisiva de su vocabulario plástico, co-



Fig. 7. Víctor Mira. *Cap*, 1983-1984, xilografía, 55 x 39,5 cm. Col. particular.

mo la cruz o un simplificado pájaro. El enérgico trabajo de la gubia sobre la matriz y los intensos colores planos exaltan la feroz agresividad y crispación que transmite su rictus. Si bien las escasas estampas que están fechadas indican los años 1983-1984, puede considerarse que estas variaciones en torno a la cabeza tienen su origen en las diversas alternativas exploradas y evaluadas por Mira en el proceso de dotar a la figura del caminante de su característica e hipertrofiada cabeza.

Aunque desde aproximadamente 1984 los caminantes, tal y como se formulan en esta serie, desaparecen de la obra de Mira, se percibe su continuidad en el motivo de las huellas, sobre el cual despliega varios ciclos, bien sean las pisadas coronadas con cruces de *Montserrat* o *San Francisco Javier camino de Japón*, en los que el caminante se convierte en peregrino, o el ya aludido *El monje frente al mar bien temperado*, sobre el lienzo de Friedrich *Der Mönch am Meer* (1808-1810, 110 x 171,5 cm, óleo sobre lienzo. Alte Nationalgalerie, Berlín).

⁹ MIRA, Víctor. *En España no se puede dormir*. Barcelona: Galería Miguel Marcos, 2001, pp. 42-43.

¹⁰ Véase CORTÉS SANTAMARTA, David. "Una iconografía primigenia: el diálogo con el arte prehistórico en la obra de Víctor Mira". *Anales de Historia del Arte*, 2016, vol. 26, pp. 243-245.



Fig. 8. Víctor Mira. *Hombre de Hilatura*, 1981, óleo sobre lienzo, 35 x 27 cm. Col. particular.

Ciclo *Hilaturas*

En el ciclo *Hilatura*, las primeras versiones están pintadas en 1981 y se denominan aún *Hombre de Hilatura*. Se trata de pequeños óleos sobre lienzo (Fig. 8) donde la dimensión humana que el título propone se muestra en el fino y decidido grafismo que delinea el contorno de una figura erguida, en los que se distingue cabeza, piernas y espalda, pero de cuyos pies y tronco se desprende una multiplicidad de pequeñas y fragmentadas líneas que, en su leve, irregular y dúctil consistencia, remiten inmediatamente a hebras o hilos que hubieran sido cortados. Son esta última variedad de líneas las que habrán de ampliarse, multiplicadas en una estrechada insistencia, hasta configurar por completo la silueta de las hilaturas. Aún siendo una enunciación primera de las más complejas elaboraciones posteriores, es justo en la sencillez de este óleo donde se evidencia la importancia esencial que posee, por un lado, la línea y, por otro, la discontinuidad, como principios formales que determinan el ciclo. Las numerosas variantes que Mira realiza de las hilaturas parten, casi exclusivamente, de esos dos principios y de una exhaustiva combinación de las posibilidades implícitas en ellos, que además adquieren nuevas inflexiones a partir de las técnicas y los formatos empleados por el artista.

La analogía dominante en la serie, que propone de manera explícita la equivalencia entre una línea segmentada y un hilo cortado, moviliza a la vez la factura pictórica y las potencialidades semánticas de la imagen, intensificándose a lo largo del periodo de creación del conjunto, como exponen los propios títulos. Al inicial de *Hombre de Hilatura*, le sigue, en el mismo año de 1981, el de *Hombres Hilatura*, prescindiendo de la preposición e igualando ambos términos para, ya desde 1983, decantarse definitivamente por el nombre de *Hilaturas*. Las obras reflejan con exactitud ese mismo alejamiento de lo humano y el progresivo énfasis en la materialidad al que el trazo se asimila, de modo que el aspecto antropomorfo de los pequeños óleos da paso a imágenes mucho más depuradas, prácticamente abstractas, en los que es complicado discernir la referencia originaria, al estar ganadas en su totalidad por un discontinuo y trémulo grafismo. Cada uno de los trazos de Mira recompone la peculiar flacidez de un hilo cortado, su ausencia de tensión y aleatoria irregularidad, pero también su especial ductilidad, que se interrumpe en el leve y tenue giro en los extremos del hilo, allí donde se ha producido el corte. Como si la línea se activara, paradójicamente, gracias a la interrupción que la acota y suspende. Para obtener ese efecto plástico es necesaria una cierta disposición de la mano, que debe abandonarse a una suerte de fatiga para que soslaye en lo posible lo que pudiera haber de excesivamente resuelto en la propia ejecución pictórica, y que a la vez debe modular el incierto recorrido del grafismo para así componer, en una insistente multiplicidad, la figura completa de la hilatura.

Desde los surcos rasgados sobre la matriz de las xilografías estampadas entre 1984 y 1985, a los trayectos de la brocha en las pinturas de gran formato, que se van desvaneciendo sobre el lienzo hasta su total desaparición en las extremidades de la hilatura, el gesto de Mira asume una lasitud o desfallecimiento que genera un efecto visual tanto más fascinante cuanto que se conjuga con la obstinada reiteración del mismo. Es en esa insistencia, y no en cada uno de los trazos, donde reside el agitado estremecimiento que poseen las obras. Las líneas discontinuas se acumulan y entrecruzan, bien sea para formar estrictamente la silueta de la hilatura, como sucede en los dibujos y aguafuertes, bien sea para ocupar en su integridad la superficie del soporte, caso de las xilografías y de buena parte de los óleos. Sin embargo Mira evita que el enmarañamiento de líneas se unifique o agrupe en un contorno definido con firmeza que le dote de consistencia, puesto que lo

que caracteriza a las hilaturas es, precisamente, la carencia de una presencia corporal plena. Mira propone la hilatura como un puro enunciado gráfico, de manera que los perfiles de su figura –la cual, por otra parte, se ajusta a un modelo muy codificado y resulta claramente reconocible– son ejecutados para que nunca se cierren terminantemente, hasta el punto de que a veces es el propio vacío, o la ausencia de intervención, lo que las delimita. En la factura de las xilografías se distingue con claridad ese procedimiento. Los trazos, segmentados e interrumpidos, se multiplican, desiguales y asistemáticos, y aunque a menudo se superponen, no llegan a unirse ni a clausurar un límite concluyente. De hecho la silueta de la hilatura resulta de la impresión de aquellas superficies de la plancha de madera que no han sido talladas, así como de las diversas áreas cromáticas que distinguen figura y fondo.

Este uso de la línea discontinua y multiplicada se relaciona con una de las técnicas de grabado empleadas en el arte prehistórico, calificada como “trazo múltiple estriado” y que se distingue por “perfilar el diseño con la sucesión de pequeñas incisiones cortas subparalelas no muy agrupadas, de manera que entre líneas quedan espacios libres”.¹¹ El ciclo *Hilaturas*, al igual que sucedía con el de *Camionantes*, deriva de las series prehistóricas, con las que se solapa cronológicamente. Por ello es frecuente que se establezcan resonancias y ecos formales entre ambos conjuntos. En algunas estampas previas al magno proyecto de *Cien imágenes de África*, contenidas en las carpetas *Mediodía* y *Pequeña serie roja*,¹² la línea interrumpida y abierta, así como la flacidez de las concisas figuras humanas, recuerdan a las primeras hilaturas.

También se intuye otro posible ascendente para la serie, común a distintas obras de este periodo dentro de la trayectoria de Mira, como es la creación de Paul Klee. Las ilustraciones de Klee para *Candide* de Voltaire, de 1911,¹³ por las que Mira me comunicó su entusiasmo en diversas ocasiones (Fig. 9), están realizadas exclusivamente a partir de unas líneas deshechas y discontinuas, que el propio Klee calificaba de “garabatos fluctuantes”,¹⁴ con unas palabras que serían asimismo aplicables para describir las hilaturas.

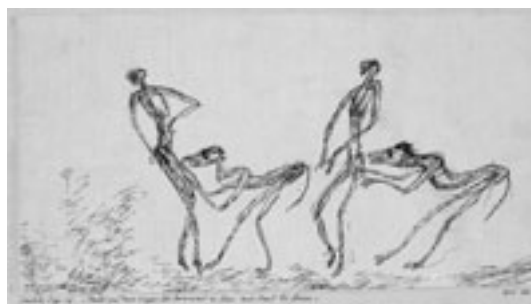


Fig. 9. Paul Klee. Ilustración para *Candide*.

Los personajes de las escenas de Klee poseen unos cuerpos filiformes y flexibles, de extraña inmaterialidad, y sus esquemáticas siluetas han sido dibujadas con un trazado cuyo nerviosismo posee la falsa apariencia de la inmediatez y la torpeza, como se adivina en una mirada más prolongada, que percibe el refinamiento tras esa fluencia lineal. Si bien el componente irónico de las ilustraciones de Klee, réplica del que emana del texto de Voltaire, está ausente en las hilaturas, es difícil negar el parentesco entre dos conjuntos de obras que exploran hasta sus últimas consecuencias las posibilidades plásticas inscritas en el uso de una línea interrumpida y múltiple.

La forma de las hilaturas asume, a lo largo del ciclo, distintas configuraciones. Al referido carácter antropomorfo de los *Hombres de Hilatura* le siguen los *Hombres Hilatura*, nombre con el que Mira designa una carpeta de estampas que contiene seis aguafuertes donde el motivo ya ha alcanzado una fórmula decisiva (Fig. 10). La inclinación, antes sólo latente, de la cabeza, se ha consumado de una manera extrema y es la curva que transcribe ese giro la que adquiere una importancia esencial en la estructura íntegra de la hilatura. Su cabeza será, a partir de ahora, una ambigua disposición de líneas descendentes que se asemejan a dos largos apéndices abatidos que están separados, en su bifurcación, por un grafismo. Éste parece no pertenecer a la propia figura, tan sólo sostiene la caída de una delicuescente sustancia. Las líneas no se unen en su parte inferior para constituir una forma cerrada, sino que el trazo se desvanece sutilmente, como el rastro residual de

¹¹ SANCHIDRIÁN, José Luis. *Manual de arte prehistórico*. Barcelona: Ariel, 2001, p. 95.

¹² *Mediodía* consta de seis aguafuertes en relieve de 24.5 x 16 cm, estampados en 1982; la carpeta *Pequeña serie roja* contiene cinco aguafuertes de 23.8 x 15.8 cm fechadas en 1982-1983.

¹³ Las ilustraciones fueron publicadas en 1920, acompañando la traducción al alemán del texto de Voltaire. *Kandide, oder, Die beste Welt: eine Erzählung*. Múnich: Kurt Wolff, 1920.

¹⁴ KLEE, Paul. *Diarios*. México: Era, 1970, p. 304.



Fig. 10. Víctor Mira. *Hombre hilatura*, 1982, aguafuerte, 31.5 x 25 cm. Col. particular.

una materia que terminará por agotarse. La imposibilidad de distinguir con exactitud la conformación de lo que debería corresponderse con la cabeza de la hilatura es lo que las proporciona un intenso sentido enigmático. La desaparición, en el título, de la palabra "hombre" no hará sino acenar la misteriosa presencia de unos seres que, al igual que ciertos seres de las series prehistóricas de Mira, se ubican en un indiscernible devenir entre las categorías de lo humano, lo animal y lo objetual. Las extremidades, aún reducidas a un proceso similar, resultan más reconocibles. Incluso en su número aluden a dedos humanos. El motivo, emplazado en el centro, es un grafismo lineal que posee la exclusiva materialidad de la blancura del papel sobre el que está impreso.

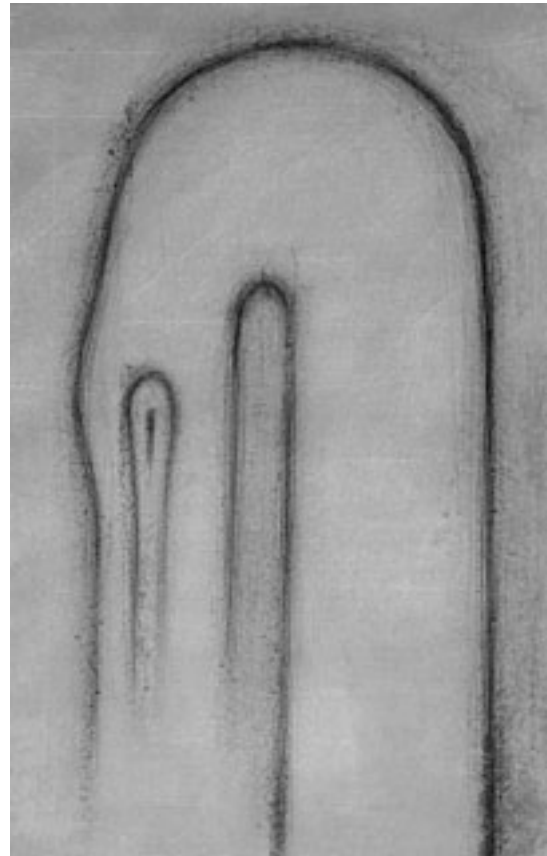


Fig. 11. Víctor Mira. *Hombre hilatura*, 1983, grafito y tiza sobre papel, 60 x 49 cm. Col. particular.

Realizada con unos medios que subrayan su desvaído y exangüe aspecto, como son el grafito y la tiza, una variante posterior responde a esa voluntad de depuración que guía el ciclo, manifestándose en términos aún más radicales (Fig. 11). Prácticamente abstracta, en ella han desaparecido por completo brazos o piernas y los trazos se articulan en torno a la doble curvatura que remite a la torsión germinal de la figura. Los dos extremos de esa laxa sustancia se desvanecen por igual. La hilatura, pues, como puro residuo.

Un conjunto de xilografías a color, estampadas en 1984 y 1985 (Figs. 2 y 12), recuperan las distintas variantes, pero sometidas a unas nuevas modulaciones debido a la técnica empleada. Mira, que ya había experimentado con este método de grabado anteriormente, elabora en ellas un lenguaje gráfico que logra desprenderse de los vehementes efectos expresivos –quebrados y agudos perfiles, huella de la talla, rotundos contrastes– con los que se identificaba la xilografía desde que los miembros del grupo *Brücke* la utilizaron como medio predilecto de sus concepciones.¹⁵ Quizá

¹⁵ Véase BARRON, Stephanie et al., *German Expressionist Prints and Drawings*. Múnich: Prestel / Los Ángeles: LACMA, 1989.

sean éstas las versiones de las hilaturas en las que la cadencia del singular trazo de Mira alcance su plasmación ideal. Las marcas que deja el obstinado paso del buril por la matriz, los ataques al iniciar la talla o los leves cambio de presión a lo largo de su recorrido se asemejan a rasguños, muy distintos de las angulosas y violentas formas astilladas de la xilografía expresionista.

De igual manera, la huella de las irregularidades naturales de la matriz, aunque deudora de aquélla, se deposita sobre el papel, superponiéndose al trazado lineal, más a modo de una delicada textura que de una materialidad ruda. Si el ciclo había estado ganado por unos colores tenues y apagados, las estampas exhiben, por el contrario, un cromatismo vivaz, que pronto habrá de trasladarse asimismo a los grandes óleos y que plantean un inédito contraste con la precaria consistencia de las hilaturas. Algunas de las xilografías incorporan además el motivo del corazón, como un sencillo ideograma convencional que, o bien se sitúa en el interior de la figura o bien se convierte en singular asiento de la misma. A veces (Fig. 12) el corazón está atravesado por un puñal, imagen que se inscribe en las representaciones del Sagrado Corazón de María tal y como se establecieron en la devoción cristiana desde época medieval,¹⁶ pero que también recogen gráficamente los versos del propio artista que inician su poema *Apuñalado*: "Un corazón no es nada / si no está apuñalado".¹⁷

En el ideograma se combinan, pues, las religiosas connotaciones sacrificiales –realizadas además al integrar Mira dos cruces en su interior– con la referencia al corazón como símbolo popular para manifestar las emociones, especialmente el amor.¹⁸ Otras obras proponen una nueva declinación de ambos motivos, de modo que los corazones están formados a partir del encuentro simétrico de dos hilaturas que se contraen y se pliegan sobre sí mismas generando con sus apéndices un diagrama que simula las cavidades internas del órgano. Tanto el puñal como el corazón escindido acentúan el sentido lacerado, o desgarradura, que convocan las hilaturas, así como el dolor que las subyuga. Y es que, en un uso metafórico del término que las designa, se diría que éstas son cria-

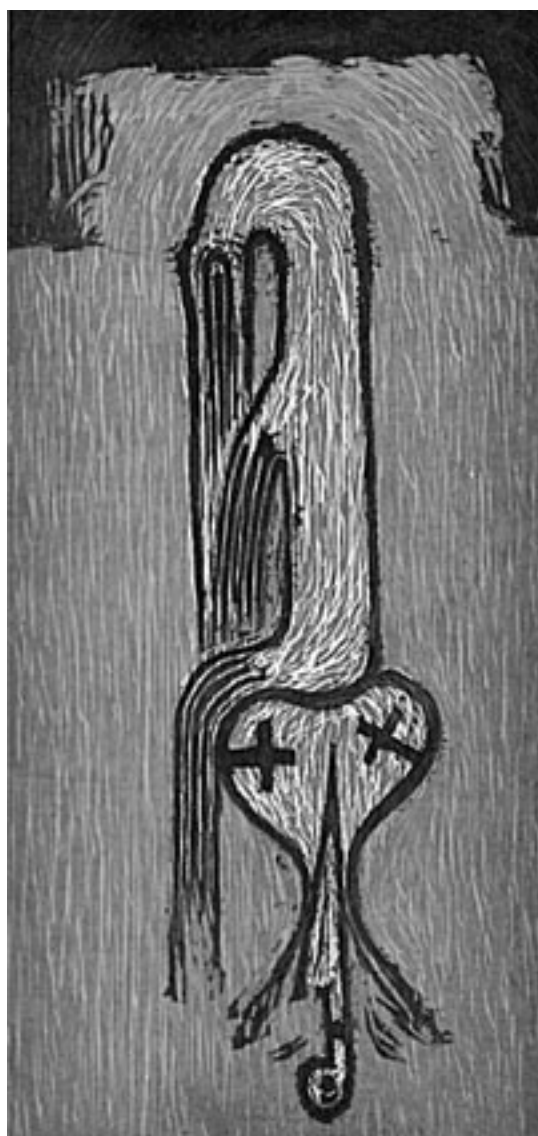


Fig. 12. Víctor Mira. *Hilatura*, 1984, xilografía, 58 x 28 cm. Col. particular.

turas deshilachadas, conformadas no como un tejido entrelazado o estructurado, sino por una acumulación contingente de numerosas hebras o pedazos de hilo cortados, que no llegan a adquirir solidez alguna.

Quizá sea en el ámbito de la literatura donde se pueda descubrir la invención que guarda más similitudes con las hilaturas de Mira. Desde su ju-

¹⁶ Lucas 2:35 "Y una espada atravesará tu alma, para que se descubran los pensamientos de muchos corazones". Sobre la representación convencional del corazón véase el texto "The Heart", incluido en KEMP, Martin. *How Image Becomes Icon*. Oxford: Oxford University Press, 2011, pp. 81-110.

¹⁷ Poema escrito en 1979 e incluido en la antología poética MIRA, Víctor. *El poeta muerto 1972-1990*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1995, p. 95.

¹⁸ Esa ambigua duplicidad se mantiene en numerosas obras de Mira, si bien en algunas series, como las estampas que componen las *Imágenes para enamorados* (1985), los *Sonetti lussuriosi di Pietro Aretino* (1989) o en los óleos y estampas de *Montjuich* (1990) los corazones adquieren un sentido más netamente erótico y aún sexual.



Fig. 13. Víctor Mira. *Hilatura*, 1985, óleo sobre lienzo, 195 x 195 cm. Col. Cortes de Aragón.

ventud, Mira fue un ávido lector de Kafka, hasta convertirse en una de sus referencias literarias, como confirma el hecho de que incluyera una de sus frases –“Hay una meta, pero no un camino; lo que llamamos camino son vacilaciones”– para acompañar uno de los aguafuertes, *Muletas de filósofo*, del libro de estampas *Axiomas* (1994). A pesar de que no sea posible afirmar una influencia directa del relato *Die Sorge des Hausvaters*, en la concepción de las hilaturas, el párrafo en el que Kafka describe la extraña criatura llamada Odradek resulta extraordinariamente próximo a éstas: “A primera vista se asemeja a un carrete de hilo plano y en forma de estrella, y, de hecho, también parece que estuviera recubierto de hilo; aunque a decir verdad solo podría tratarse de trozos de hilo viejos y rotos, de los más diversos tipos y colores, anudados entre sí, pero también inextricablemente entreverados”.¹⁹

La similitud opera en varios sentidos. No sólo en la apariencia de ambos seres –las líneas de las hilaturas se asemejan a esos “trozos de hilo viejos y rotos” que recubren a Odradek– sino también en la dificultad para describirlos con más precisión. El hermetismo de la narración de Kafka ha estimulado innumerables exégesis a las que, finalmente, se resiste,²⁰ por lo que no se trataría tanto de en-

contrar una, improbable, clave interpretativa al texto y a la imagen cuanto de señalar cómo las hilaturas comparten con Odradek unos elementos comunes. Por un lado su indistinción –no son propiamente un objeto, ya que están dotados de vida, pero tampoco son humanos ni animales– y por otro su estatuto incumplido y residual. Es este último aspecto el que determina de manera esencial las obras de Mira. Incapacitadas para adquirir una consistencia definitiva, las hilaturas son seres vulnerados que no llegan a desarrollarse con plenitud. Una subjetividad frustrada y excluida. Todos los recursos formales desarrollados por el artista convergen para trasladar plásticamente esa condición: desde el singular *ductus* de las líneas y sus discontinuidades a las agotadas configuraciones de unas criaturas que, a pesar de su flacidez, perseveran y se mantienen erguidas, aún en su curvada torsión. En ocasiones se sitúan al borde de una especie de precipicio –análogo a los corazones apuñalados de otras variantes– creado por unas poderosas pinceladas negras que amenazan con engullirlas (Fig. 13). Ganadas por el dolor, pero sin sucumbir por completo a él.

De hecho, lo que distingue a las hilaturas del resto de figuras atormentadas de la producción de Mira, como los propios *Caminantes*, es la ausencia de todo evidente o violento dramatismo. Si la dislocada cabeza de aquellos parecía registrar la inextinguible errancia del exilio, en el caso de las hilaturas su sustancia exánime no es sino la forma constitutiva de una existencia fracturada y marginal, que se encoge sobre sí misma y se activa en la agitación de sus interrumpidos trazos, cada uno de los cuales es tanto el vestigio de una exclusión como, a la vez, la señal de una resistencia última.

Si en otros ciclos de Mira –sobre todo en *Interiores catalanes con tomate*, de la década de 1970, y en *Moods e Imágenes binoculares*, pintados en los años previos a su suicidio– lo biográfico se plasaba de un modo directo, incluso abiertamente documental, en los ciclos *Caminantes* e *Hilaturas* cabría interpretar asimismo el íntimo malestar que atraviesa las figuras como un trasunto del que dominaba al propio autor: en el replegarse de las hilaturas se percibe la huidiza soledad de Mira, en el crispado vagar de los caminantes se adivinan sus viajes y su conciencia de expatriado.

¹⁹ KAFKA, Franz. “La preocupación del padre de familia”. *Narraciones y otros escritos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003, p. 203.

²⁰ Para una somera revisión de las mismas véanse las notas de Jordi Llovet en KAFKA, 2003, pp. 1030-1032.

VIOLENCIA Y CONTROL DE LA IMAGEN. LA IDENTIDAD FEMENINA EN LA OBRA DE ANA MENDIETA

LUIS D. RIVERO MORENO

Universidad de Granada
luisda@ugr.es

Resumen: En la sociedad de la información las imágenes de la violencia se multiplican hasta hacer complicada la posibilidad de una reflexión sobre las mismas. Esta investigación propone recuperar el trabajo de la artista Ana Mendieta como forma de afrontar la visibilización del problema de la violencia de género de un modo artístico y personal, contrapuesto al extendido desde los mecanismos del poder. De este modo, basándonos en las principales corrientes de estudios de género en contraposición a la obra de la artista cubana, se describe la posibilidad que ofrece la muestra del cuerpo y la violencia sobre el mismo a través del *body art* y la *performance*. Las mujeres alcanzan así un mecanismo de búsqueda de una identidad propia, de la creación de su imagen y de la expresión de los problemas sociales habitualmente silenciados por el poder patriarcal, empeñado en adscribirlos al ámbito privado y no visible.

Palabras clave: arte contemporáneo / *body art*, *performance* / mujeres / feminismo / violencia de género.

Abstract: In the society of information, images of violence are multiplied until they make the reflection about them complicated. This research proposes to recover the work of the artist Ana Mendieta. Her art, as opposed to the ways used by the mechanism of power, appears as a tool to face gender-based violence from an artistic and personal point of view. Thus, using the main currents of gender studies theory in contrast to the work of the Cuban artist, the possibility of the exhibition of body and violence it is described through body art and performance. Thereby, women achieve a search mechanism for identity, creating their own image and showing social problems usually silenced by the patriarchal power, engaged in ascribing them to a non visible private realm.

Key words: contemporary art / body art / performance art / women, feminism / gender violence.

1. Introducción

En un mundo contemporáneo dominado por los medios visuales, cualquier tema, por difícil que parezca previamente su digestión, es convertido en representación, en imagen. Presentar, o volver a presentar (en sentido estricto), el horror de la violencia es un asunto delicado y muy discutido, sobre todo en el ámbito de los medios de comunicación, habitualmente tendentes al sensacionalismo al ofrecer al espectador semejante tipo de noticias. La mostración sin más se antoja poco efectiva en el ejercicio de una posible concienciación social y política, puesto que la multiplicación de las imágenes termina por anular la reflexión y va-

ciar de contenido a las mismas. Lo que Sartori denomina una "regresión cualitativa".¹

En oposición, el arte se nos presenta como un modo de representación capaz de escapar de esa tendencia simplificadora y comercializadora para ofrecer un espacio de análisis independiente. Las mujeres artistas toman el control de las herramientas de generación de imágenes para ofrecernos así su visión de la violencia ejercida sobre sus cuerpos. El trabajo de la artista Ana Mendieta nos parece fundamental en la recuperación de las posibilidades del arte como método con el que afrontar la visibilización del problema de la violencia de género. Su perspectiva abierta y crítica

* Fecha de recepción: 15 de abril de 2017 / Fecha de aceptación: 13 de julio de 2017.

¹ SARTORI, Giovanni, 2003, p. 56.

de afrontar el tabú, lo obscuro, las raíces de la violencia y la muerte, ofrecen un punto de vista donde la representación (teatralizada) del problema, en un contexto artístico, consigue dar luz al mismo desde su base. El esfuerzo se hará pues en la tentativa de una crítica política frente a la narración unidireccional ofrecida por los mecanismos del poder.

Nuestro estudio parte de una reflexión sobre la representación de la violencia en la sociedad de la imagen. En concreto nos centraremos en las dificultades específicas asociadas a la representación de la violencia de género. A este respecto, y más allá del ámbito de los *mass media*, el arte se ofrece como herramienta de generación de imágenes alternativa, capaz de ofrecer una nueva visión sobre este tema. Esto será así debido a su posicionamiento más libre y alejado de los vínculos comerciales y políticos relacionados con los medios de comunicación, obviamente dependientes y continuadores de la narración dominante.

El trabajo artístico de Ana Mendieta nos ofrece así la posibilidad de análisis de una interesante vía de visibilización del horror de la violencia ejercida sobre el cuerpo de las mujeres desde muy diversas perspectivas. Afrontando decididamente la complejidad y profundidad del problema, Mendieta trata de explorar a lo largo de su carrera la violencia desde un punto de vista radical, de vuelta a la raíz, a los orígenes. Para ello traza una búsqueda personal de la identidad, de lo íntimo a lo universal. Desde ahí ofrecerá un estudio exhaustivo sobre la violencia en un sentido abierto, que abarca lo psicológico y físico, hasta llegar, como parada final, a la muerte.

El caso de Ana Mendieta es paradigmático ya que abre diversos caminos que permiten establecer relaciones en múltiples direcciones: su obra artística está inevitablemente relacionada con su propia biografía (la artista cubana moriría violentamente en extrañas circunstancias), por lo que sus representaciones, más o menos realistas o simbólicas, están estrechamente ligadas con su devenir vital como mujer y minoría étnica. Supone además un ejemplo clave de arte a rebufo de los movimientos sociales en auge en la América de los años 60 y 70.²

La hipótesis de esta investigación plantea la posible utilización del arte, en especial el performáti-

co y de acción, como vía de confrontación del problema de la violencia de género. La obra de Mendieta se ofrece así como método de afirmación de la identidad de las mujeres frente a la perspectiva pasiva y victimización ofrecida por los medios de comunicación. Se contraponen para ello su biografía con su trayectoria artística. Del mismo modo se trata de encontrar formas de enlace entre las obras directamente referidas a la violencia en la carrera de la cubana con las planteadas por otras artistas coetáneas y posteriores asociadas al movimiento feminista, estableciendo posibles paralelismos y contraposiciones.

Mendieta, en la búsqueda de una forma de comunicación alternativa a la marcada por la principalmente patriarcal de las instituciones culturales, hará un arte de guerrilla, ajeno a las pautas continuadas por la vanguardia más conocida. Un arte que se revuelve contra la concepción capitalista de la mercancía, estableciendo el propio cuerpo de la artista como materia y vehículo de expresión. Por último, este estudio va a trazar las posibles influencias y continuaciones de la vía abierta por Mendieta en décadas posteriores hasta nuestros días, no sólo en el ámbito estrictamente artístico, sino sus posibles repercusiones sociales en un sentido más general.

2. La violencia de género y la imagen

[...] Fotografíar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto poder.³

En la sociedad actual, el control de los mecanismos de creación y distribución de las imágenes es, en sí mismo, un campo de batalla. Para Virilio, en el mundo actual vivimos en una constante guerra de imágenes que, incluso, es capaz de reemplazar en gran parte a la guerra física de los objetos y sujetos.⁴ La producción audiovisual se sitúa así en un terreno abiertamente violento en el que los grupos de poder trazan estrategias que les permitan alcanzar objetivos políticos y económicos. Por ello las imágenes nos "bombardean" y son convenientemente seleccionadas para que lleguen en su justa dosis y secuencia a los espectadores. El objetivo último será el de moldear movimientos ideológicos y de consumo, favoreciendo la continuación acrítica del *status quo*. En nuestro día a día la ima-

² BROUDE, Norma; GARRARD, Mary D., 1996.

³ SONTAG, Susan, 2006, p. 16.

⁴ VIRILIO, Paul, 1989, p. 5.

gen es un producto fundamental del mercado. Tal y como avisa Susan Sontag:

Aunque la cámara sea un puesto de observación, el acto de fotografiar es algo más que una observación pasiva. Como el voyeurismo sexual, es una manera de alentar, al menos tácitamente, a menudo explícitamente, la continuación de lo que esté ocurriendo. Hacer una fotografía es tener interés en las cosas tal como están, en un statu quo inmutable [...], ser cómplice de todo lo que vuelva interesante algo, digno de fotografiarse, incluido, cuando ése es el interés, el dolor o el infortunio de otra persona.⁵

Las imágenes violentas alimentan este juego y son consumidas con avidez. Guerra, terrorismo, accidentes..., se convierten en noticias difundidas en periódicos, televisión, internet. La carga de realidad otorgada a estas imágenes es altísima, puesto que la imagen, sobre todo la fotográfica y filmica se ha convertido en generadora de verdad. La imagen justifica por sí misma la veracidad, la realidad de un acontecimiento. La fotografía puede ser entendida como un certificado de presencia.⁶

De manera contrapuesta, y en este mismo contexto, debemos tener en cuenta que la multiplicación de la imagen ha llegado a abarcar todos los ámbitos, incluido el personal e íntimo. Ante tal multiplicación de material audiovisual, los medios que lo distribuyen han reaccionado con una tendencia cada vez mayor a la espectacularidad hasta hacer de la realidad social un elemento en sí mismo reproducible como espectáculo, en todos sus aspectos, también en la violencia, sin aparente filtro ni censura. De las tesis de Debord⁷ a las de Baudrillard, a las de la dominación del simulacro,⁸ hay apenas un paso. La imagen en sí misma ha terminado por fagocitar la realidad. No hay referente más allá de lo mostrado, de lo visible en los medios. Las cosas parecen, no son.

Por ello es tan importante en la lucha social conseguir dar visibilidad a los problemas como único modo de constatar su existencia, su realidad, como único modo de certificar que efectivamente acontecen. Es aquí donde el problema de la vio-

lencia de género, asumido como un hecho desde tiempos históricos remotos, ha pasado a ser un elemento de lucha, no sólo eminentemente social, de la mano de las corrientes de emancipación feminista, sino de lucha del control de la imagen.

Las teóricas feministas son conscientes de que más allá de la mera visibilización, es importante el mensaje asociado a la imagen, en sí misma ambigua. La imagen, el acto de ver, no implica conocimiento.⁹ La visibilización no es sin más el remedio. Y es ahí donde en los últimos decenios se ha centrado gran parte de las reivindicaciones de las defensoras de los derechos de la mujer: para conseguir atajar un problema, una injusticia social, se debe partir del origen del mismo. La continuación de la violencia contra las mujeres tiene un evidente sustrato cultural asociado a su tratamiento en el cine, televisión, revistas, así como en el arte.¹⁰ Para que la violencia sea un hecho extendido socialmente y reproducido, debemos entender que existe toda una cultura de la violencia.¹¹ Si, en un primer momento el problema de la violencia de género era principalmente su ocultación, su inexistencia social al estar relegado principalmente al ámbito de lo privado,¹² de la intimidad de la casa, ahora se sucederá otro mayor. Al hacerse público, al visibilizarse, el problema será el del ejercicio de control sobre la producción de las imágenes asociadas a la violencia de género. Pues si una vez públicas éstas fueran utilizadas por los grupos de poder como mero producto informativo, imagen comercial y objeto de consumo, no será posible su erradicación. Si las imágenes de la violencia de género se sitúan en un engranaje ideológico y estructural enteramente patriarcal, no podrán oponerse al mismo. Los sistemas de representación visuales y lingüísticos se apoyan en estos mecanismos de perpetuación de la violencia ya no en un sentido físico, sino retórico y metafórico.¹³

3. Un feminismo crítico

La necesidad de un arte comprometido con la realidad social y política de su momento frente al de-

⁵ SONTAG, Susan, 2006, p. 28.

⁶ BARTHES, Roland, 2009, p. 99.

⁷ DEBORD, Guy, 2002.

⁸ BAUDRILLARD, Jean, 2001.

⁹ SARTORI, Giovanni, 2003, p. 193.

¹⁰ DE LA CONCHA MUÑOZ, Ángeles, 2010.

¹¹ ARMENGOL, Vicenç F., 1998.

¹² GOLDFARB, Sally F., 2000.

¹³ DE LAURETIS, Teresa, 1985.

sarrollo, en su contra, de una evolución artística formal, fría y meramente autorreferenciada, constituye uno de los debates teóricos centrales del arte desde fines del s. XIX hasta nuestros días. Si las primeras vanguardias habían forzado la fractura definitiva hacia un arte revolucionario en el sentido más amplio de la palabra, las desarrolladas tras la II Guerra Mundial tratarán de recoger y ampliar sus presupuestos de la mano de movimientos *underground* como el situacionismo.¹⁴ En estrecha relación con esta corriente aparecerá el movimiento *hippie*, el *rock* y la contracultura pacifista contra la guerra del Vietnam.

Como mestiza latinoamericana afincada en EE.UU., mezcla de orígenes hispanos, precolombinos y africanos, Ana Mendieta va a sentir la fuerza de la diversidad de sus orígenes. La artista va a ser una abierta defensora de la diferencia, un concepto, además, clave en la recuperación histórica del arte realizado por mujeres.¹⁵ La artista criticará así la multiculturalidad globalizadora y homogeneizadora, para defender, en oposición, la salvaguarda de las culturas más primitivas y populares en peligro. Mendieta, de este modo, obliga a una reflexión histórica que conduce a un pasado violento e imperialista siempre presente. Latinoamérica en este sentido ya había sufrido un prolongado proceso de colonización, continuado y ampliado de la mano de la globalización contemporánea, tendente a la deculturación.¹⁶ Consciente de estos mecanismos, la cubana no dudará en afirmar de forma tajante los peligros de la producción y distribución unidireccional de los mensajes:

El imperialismo norteamericano ha producido y controla los medios internacionales de comunicación e información de masas. Los bombardeos a base de información falsa y medias verdades se realizan a una escala tan grande que millones de personas viven en medio de una gran mentira.¹⁷

Por ello la artista se va a establecer como personal y complejo nexo de unión entre la cultura hegemónica occidental y la periferia explotada. Su condición de mujer y mestiza en su nuevo país de adopción le va a hacer (forzosamente) consciente de las desigualdades e injusticias que se cometen sobre las minorías. Ana Mendieta, dentro de este

contexto histórico, no podía permanecer ajena a las posibilidades políticas del arte. La artista además forma parte de una generación (en que se pueden incluir Gina Pane, Hannah Wilke, Martha Rossler o Nancy Spero) con un especial interés en la crítica a la tradición oficial de la institución arte y la búsqueda de nuevas vías de expresión que dieran cabida a los problemas sociales y políticos. Debemos entender los años 70 como herederos de las revueltas de fines de los 60 y su espíritu revolucionario que coincide con la segunda ola feminista americana.¹⁸ En esos años, mientras las reivindicaciones de los grupos sociales al margen de las decisiones de poder se articulaban, el arte se posiciona como soporte de expresión y denuncia de las injusticias sufridas por mujeres, gays, negros o latinos.

Para ello Mendieta se apoyará en un discurso teórico bien estructurado, del que son reflejo sus escritos personales: *Arte y política*; o *La lucha por la cultura, hoy en día, es la lucha por la vida*.¹⁹ En ellos la artista demuestra un amplio conocimiento de la obra de autores como Levi-Strauss, Foucault, Horkheimer o Adorno.

La relación de Mendieta con el feminismo de su época es compleja y, en gran parte, contradictoria. El compromiso de la artista con el movimiento artístico feminista tiene un claro nexo de unión en el hecho de formar parte de la galería sin ánimo de lucro AIR, fundada en 1972, que tenía como principal objetivo visibilizar la obra de mujeres artistas. En su trabajo es evidente la carga de crítica al patriarcado y su concepto de mujer como objeto sexual pasivo. También lo son las relaciones que se puede establecer entre su posicionamiento y algunos elementos claves de las teorías y grupos feministas del momento. Aún así conviene señalar la singularidad de la postura de la artista cubana, en muchos aspectos crítica con el movimiento feminista mayoritario debido a su elitismo y escaso interés por la inclusión de minorías raciales.

Parece sin embargo más clara su posible relación con el ecofeminismo de d'Euabonne, una postura defensora de la naturaleza, frente a la facción mayoritaria de un feminismo que defendía la

¹⁴ NOYA MIRANDA, Francisco Javier, 1991.

¹⁵ POLLOCK, Griselda, 2003.

¹⁶ GHALIOUN, Burhan, 1998.

¹⁷ RUIDO, María, 2002, p. 87.

¹⁸ SUÁREZ BRIONES, Beatriz, 2000.

¹⁹ RUIDO, María, 2002, pp. 85-88.

emancipación de la mujer de la idea esencialista de su unión con la naturaleza.²⁰ El discurso de vuelta a lo mítico (la madre tierra, la fecundidad...) está muy emparentado con el arte de Mendieta, con su carácter pasional e irracional, con su simbología ritual y de raíz prehistórica, que relaciona la mujer con lo sagrado.²¹

La estrategia de la artista cubana en relación al feminismo va a ser por todo ello controvertida. En paralelo a la obra de otras artistas del momento como Carolee Schneemann, Mendieta trata de "renaturalizar" y "rematerizar" el cuerpo femenino,²² conseguir que más allá de la imagen artística, plana y aséptica, trascienda el cuerpo como elemento físico y no meramente superficial. Las obras de Mendieta son conocidas a través de documentos. Las fotografías o filmes realizados para documentar las acciones actúan como recuerdos, como herramientas intermedias que nos conectan con el hecho físico acontecido en un lugar y momento único e irrepetible.

Mendieta reclama la fisicidad del arte en un sentido que llega a ser geográfico,²³ y que sólo en segunda instancia adquirirá su carácter simbólico y mágico. En ese aspecto fugaz, efímero, de lo que fue y no volverá a ser, descansa gran parte de la fuerza del arte de Mendieta, que siempre huye de la representación superficial y reclama la presentación de símbolos. El camino será el de la muestra física de algo que adquiere un valor posterior abstracto, y no el de una abstracción que remite a lo físico. Mendieta alude a lo referido de modo directo, rechazando un lenguaje racional y metafórico.

Frente a la tendencia feminista más tecnológica defendida posteriormente por autoras como Haraway,²⁴ la posición de Mendieta será completamente opuesta. La cubana no propone acabar con la distinción tradicional de género a través de las nuevas posibilidades abiertas por los nuevos medios, sino que defiende utilizarlos como mecanismo de investigación que lleven a procurar la esencia, la identidad más básica asociada a la naturaleza. Frente a las posibilidades de redefinición, Mendieta propone una arqueología (cultural y

personal) que lleve a la investigación de una identidad oculta.

4. Arte y cuerpo como herramienta política

El arte de Ana Mendieta se nos presenta como un ejemplo muy significativo a la hora de contraponer las ideas políticas feministas con la nueva vanguardia artística surgida a partir de los movimientos sociales de finales de los años 60 y principios de los 70. Las creaciones de la artista cubana permiten enfrentar una serie de cuestiones fundamentales en el debate artístico de las últimas décadas en relación a las posibilidades de un posicionamiento político crítico frente a la norma establecida, en este caso centrado en la liberación y empoderamiento de la mujer.

Las creaciones de Mendieta muestran los diversos posicionamientos a la hora de afrontar la violencia sufrida por las mujeres desde un punto de vista político y social. Al mismo tiempo, sirven para poner en evidencia la ausencia de las mujeres en el ámbito del control de la imagen,²⁵ su colocación al margen (marginal) de las estructuras del sistema general del arte. La posibilidad de generar un discurso sobre la violencia se convierte así, en sí misma, en algo subversivo, fuera del control de los mensajes impuestos por los mecanismos de comunicación masivos alineados con el poder patriarcal. Ana Mendieta nos ofrece a través de gran parte de sus acciones artísticas todo un catálogo de aspectos relacionados con la violencia hacia las mujeres, desde la presión física y psicológica entendida de un modo indirecto e implícito, a la muestra explícita de las consecuencias de la explotación sexual y laboral que ha llevado a las mujeres a ver reducido su cuerpo a herramienta de la que obtener un beneficio, eso sí, siempre ajeno a ellas mismas.²⁶

La violencia se va a mostrar así como válvula de escape en una situación social de desplazamiento de la artista, mujer e inmigrante, frente a un entorno hostil. Mendieta va a utilizar la representación de la violencia como punto de partida sobre el que, por un lado, liberar su condición, de modo catárquico; y, por el otro, visibilizar de un modo

²⁰ D'EAUBONNE, Françoise, 1974.

²¹ KRISTEVA, Julia, 2000.

²² GONZÁLEZ-MORENO, M. Barbaño; RIVERO MORENO, Luis D., 2017.

²³ RAINE, Anne, 1996.

²⁴ HARAWAY, Donna, 2013.

²⁵ LEÓN, Magdalena, 2000.

²⁶ BUTLER, Judith; LOURTIÉS, Marie, 1998.

artístico los métodos de control y represión establecidos por el poder para modelar a los ciudadanos fuera de la norma. La artista cubana subraya así la estandarización marcada por la minoría occidental, blanca y patriarcal de la que ella misma es obvia excepción, en un ámbito aún altamente vedado en aquella época para la mujer y las culturas periféricas como el artístico.

Ana Mendieta va a realizar fundamentalmente *performances* y arte de acción, aunque en estrecha unión con el *body art* y el *land art*, en trabajos denominados como *earth works*.²⁷ Estas corrientes se encontraban en pleno desarrollo en la década de los 70 y 80, herederas de las tentativas anteriores de *happening* y *fluxus*, pioneras a la hora de defender la consecución de un arte radical que tenía por objetivo el establecimiento de la fusión entre arte y vida. Con ello se establecía un camino directo hacia el objetivo de acabar con la concepción de la obra como objeto-mercancía capitalista y así fulminar el entramado institucional en torno al arte. Ello apoyado en un constante proceso de desmaterialización de la obra artística iniciada en los años 60.²⁸ Del mismo modo, Mendieta trató de terminar con el carácter objetual de sus creaciones. Sin embargo y para ello, se decidió por la utilización de materias básicas (tierra, agua, fuego, madera, sangre...) con una significación espiritual y mágica. En palabras de la propia Mendieta:

En arte el punto de inflexión se situó en 1972, cuando comprendí que mis pinturas no eran suficientemente reales para lo que yo quiero que transmita la imagen, y cuando digo real quiero decir que quería que mis imágenes tuvieran fuerza, que fueran mágicas.²⁹

La utilización no sólo de su propia imagen, del autorretrato, sino aún más, de su propio cuerpo, ahondará en la necesidad de convertir al mismo en campo de batalla político.³⁰ La explotación laboral y comercial, la violencia ejercida desde las estructuras del poder, se materializa efectivamente en el cuerpo. Por ello el cuerpo de la mujer, tradicionalmente cosificado y comercializado, va a defenderse ahora como sujeto y ya no sólo y me-

ramente objeto. El cuerpo, convertido en sí mismo en sujeto político, no será así elemento pasivo que fotografiar para convertir en imagen artística, sino un cuerpo activo utilizado por la propia artista para controlar y asumir el poder de sus acciones.³¹

5. La violencia sobre el cuerpo femenino

Rememorando el "conócete a ti mismo" socrático, Mendieta nos propone su propia figura como campo de conocimiento sobre el que abrirse a la concepción del mundo. La utilización del cuerpo, más allá de la posible contingencia del retrato, permite una fácil identificación del espectador con la *performer*, pues se reconoce en sus formas. La preocupación se eleva de la identidad individual a la colectiva. Quizás por ello, el tratamiento de la imagen propia ha sido una de las constantes del arte realizado por mujeres durante el siglo XX³² y lo que va de XXI. Mendieta subraya además su cuerpo como clara y rotundamente femenino. Las acciones que propone la artista señalan ante todo las características más visibles de la feminidad, contraponiéndolas a lo masculino. Se constata así la utilización y repetición de una simbología femenina asociada a la vulva,³³ proveniente de culturas ancestrales y que también van a asumir otras artistas en aquellos mismos años: Valie Export, en 1969, había presentado *Action pants. Genital panic*, una obra que ahondaba en la simbología femenina, en este caso gracias a unos pantalones que, dejando un hueco a la altura de la vagina, permitían la visión de los genitales femeninos. Esa actitud de control de la imagen, unida a un posicionamiento abiertamente provocador, permitían reflexionar sobre el "miedo" a una posible rebelión de género que alterase las normas establecidas.

Volviendo a Mendieta, es en las *performances* de sus primeros años de carrera, en que el cuerpo de la artista aparece como protagonista, en las que trasluce más clara y directamente este tipo de mensajes feministas: *Glass on body* (University of Iowa, 1972) y *Facial Cosmetic variations* (University of Iowa, 1972) muestran en una serie de foto-

²⁷ VISO, Olga; MENDIETA, Ana, 2004.

²⁸ LIPPARD, Lucy, 1997.

²⁹ RUIDO, María, 2002, p. 89.

³⁰ SCHERZ, Lilly W., 2002.

³¹ MUÑOZ-MUÑOZ, Ana M.; GONZÁLEZ-MORENO, M. Barbaño, 2014.

³² KNAFO, Danielle, 2009.

³³ SCHAPIRO, Miriam; CHICAGO, Judy, 1973, pp. 11-14.

grafías el rostro y cuerpo de la artista deformados configurando diferentes variantes físicas de su persona. Mendieta cuestiona la capacidad superficial de modificación de la identidad en un simple cambio estético, un camino que posteriormente desarrollaría Cindy Sherman en sus conocidos *Film Stills*. En el primer caso a través de un cristal que presiona las diferentes partes del cuerpo; en el segundo a través de maquillaje y pelucas; en *Facial Hair Transplant* (University of Iowa, 1972) un amigo de Mendieta se corta la barba mientras ella la traspone a su cara. Se convierte de este modo en una "mujer barbuda", mito del horror que provocan los estados "anormales" en torno al género.³⁴ A la artista le interesaba especialmente el valor simbólico y mágico del pelo mientras ponía en serria duda la construcción de las identidades sexuales como hecho cultural modificable más allá de lo biológico, en consonancia con la teoría foucaultiana del biopoder.³⁵

Uno de los elementos clave a analizar en estas obras sería el de la utilización erótica de la imagen de la mujer. La mujer como imagen del deseo, tanto en la historia del arte como en la publicidad, adquiere un rol pasivo y sumiso, al dictado de la plasmación de lo imaginado y deseado por los hombres. Las artistas reflexionan pues sobre esos roles heredados, sobre una supuesta "normalidad" a la que aspirar y sus posibilidades de subversión a través de la defensa de la diferencia. De la salida de la norma se pasará posteriormente a la mostración de lo obscuro y abyecto, de lo abiertamente desagradable, escatológico y decididamente encaminado a mostrar el sexo de modo explícito y contrapuesto a su idea aséptica y erótica.³⁶

Mendieta, por todo ello, no busca como objetivo en sus creaciones la inserción en la cultura que le margina y niega, sino muy al contrario, un refuerzo de su alteridad.³⁷ No pide clemencia, defiende y afirma la diferencia como única vía de escape frente al avance de la homogeneización que impone occidente. En contra de esa citada deculturación deben posicionarse las minorías, las culturas y tradiciones en peligro, con el objetivo de defender la diversidad. Su arte hace visible esta lucha desde la propia afirmación de su persona co-



Rape Scene, 1973 © The Estate of Ana Mendieta Collection, L.L.C. Courtesy Galerie Lelong & Co.

mo ejemplo de minoría, poniendo sobre la mesa el lado más oscuro de la utilización de la violencia y de la represión en manos del poder. Al mismo tiempo ofrece una revisión de las culturas primitivas como las capaces de unir de un modo más verdadero al hombre y la naturaleza, en oposición a la explotación de recursos que impone el capitalismo.

Lo obscuro, aquellos elementos ocultos y rechazados por la tradición cultural occidental, van a aparecer como materia de gran fuerza y valor simbólico en las acciones de Mendieta. La sangre va a ser quizás el elemento más utilizado, símbolo de la violencia, del dolor, de la menstruación, y al mismo tiempo el líquido indispensable que recorre nuestro cuerpo dotándolo de vida.³⁸ Inevitablemente ésta va a aparecer en algunas de sus acciones más radicales: en *Rape Scene* (Iowa, 1973) la artista se presenta en su propio apartamento ata-

³⁴ BALZA, Isabel, 2011.

³⁵ FOUCAULT, Michel, 2002.

³⁶ BUTLER, Judith, 2011.

³⁷ RUIDO, María, 2002, p. 39.

³⁸ CABAÑAS, Kaira M., 1999.

da sobre una mesa y semidesnuda, simulando haber sido víctima de una violación. En *People looking at blood* (Iowa, 1973) una mancha de sangre traspasa la puerta de su casa y atraviesa la calle ante la mirada de los transeúntes.

Presenta también el vídeo *Sweating blood* (1973) y *Untitled (self portrait with blood)* (1973), una serie de fotografías en que la artista, a pesar de aparecer con el rostro cubierto en sangre, en lo que se debe suponer como un momento posterior a un acto de violencia, permanece en calma y mantiene su mirada tranquila en dirección al espectador. Así, la cubana incide en su especial interés por poner al espectador ante la difícil situación de ser testigo de esta violencia, cómplice en su silencio. Algo que hará nuevamente en *Tied-up woman* (University of Iowa, 1973), acción que la presenta desnuda y atada de pies y manos sobre el suelo. Todas estas obras muestran de modo explícito la posición de la mujer en una sociedad que la oprime y reduce a víctima diaria de su violenta represión. También trata de explorar en ellas la dualidad público-privado, haciendo reflexionar sobre la capacidad social de mirar a aquellos problemas sociales que ocurren en ámbitos fuera de la visión. Aún más, Mendieta empodera a la mujer al ofrecer una imagen de fuerza e insubmisión frente a la adversidad. No hay dolor, no hay lágrimas ni pena en su obra, enfrentada a la idea de víctima indefensa.

Por eso, estas obras permanecen tan estrechamente relacionadas como opuestas a los "pinceles humanos" utilizados por Yves Klein en sus *antropometrías*. Mendieta va a utilizar de nuevo su cuerpo y la sangre (simulada con pintura roja) en *Body tracks* (University of Iowa, 1974) y *Body prints* (University of Iowa, 1974). Estas creaciones inciden en una visión no necesariamente negativa de la sangre, que, convertida en elemento simbólico de carácter ritual y casi sacrificial, permite la vida y da fuerza. En estas enigmáticas series, el cuerpo deja su huella sobre una pared o sobre una tela (respectivamente) frente a la que se sitúa la artista. La sangre se convierte en medio de expresión, herramienta con la que plasmar mensajes de gran fuerza expresiva. Así en una de ellas, *Untitled (Blood Sign #1) "There's a Devil Inside of Me"* (1974), Mendieta escribe ese mensaje en la pared ante la que firma, haciendo esta vez aún más explícito un mensaje que refuerza la identi-

dad propia, la alteridad frente a la norma establecida por los poderes políticos, económicos, religiosos... utilizando la idea extrema del "diablo", de nuevo lo monstruoso y rechazado, aquello que transgrede la paz social impuesta.

En todo caso, Mendieta no aparece nunca como víctima. La visualización de la sangre busca una representación no necesariamente negativa. La artista no muestra la acción que ha provocado la herida, ni tan siquiera la herida en sí misma, ni las consecuencias de tal situación, sino que construye una imagen que da fuerza, poder a la mujer, que mira desafiante al público, y no se muestra como lado débil de la balanza. La imagen de Mendieta permite construir una imagen de la resistencia, de la persistencia ante las dificultades, del poder de la identidad propia. Mendieta, valiéndose en gran parte de los avances aportados por el accionismo vienés, trata de revertir el orden fálico impuesto en el arte.³⁹

6. La búsqueda de los orígenes y la identidad

El compromiso político en Mendieta se refuerza debido a su experiencia personal del desarraigo, la soledad y la marginación tras su exilio de Cuba. La artista se vio obligada a convivir con un entorno hostil sin la seguridad que otorgan la familia y la patria. Fuera de su tierra sintió la dificultad de ser mujer y componente de una minoría racial en un país de hegemonía blanca como EE.UU. Ante esas circunstancias, Ana Mendieta entendería el arte como vía hacia la recuperación de una identidad perdida. La vuelta atrás en la búsqueda de su cultura y tradición le llevó a estudiar los pueblos primitivos prehispánicos. En ellos la artista encontró la fuerza mítica y la unión del hombre con la naturaleza, temas que van a ser recurrentes en sus obras, en muchos casos conceptual, espiritual y formalmente muy próximas a estas culturas primitivas. Sus viajes periódicos a México le ayudaron a la hora de reestablecer los vínculos con el mundo latinoamericano.⁴⁰ En ellos incluso participó en excavaciones arqueológicas. Este contacto le sirvió de puente en su vuelta a la tradición afro-cubana de la que se sentía deudora.

Resulta paradójico que Mendieta formara parte de una familia burguesa acomodada y de origen en gran parte español. También lo es que su exilio,⁴¹ a pesar de las enormes dificultades que su-

³⁹ ALIAGA, Juan Vicente, 2007.

⁴⁰ RUIDO, María, 2002, p. 96.

⁴¹ BLOCKER, Jane, 1999.

puso para ella, le abriera la posibilidad de convertirse en artista, una vía que se antoja más remota de haber permanecido en Cuba. La separación de su familia y su país, al mismo tiempo que la convertía en un ser marginal, le libertaba de las cadenas que ambas crean, dejándole vía libre en el desarrollo de una personalidad creativa, compleja y contradictoria. Su extrema situación le hace consciente del desarraigo afirmándole en la búsqueda de sus raíces.

La artista cubana va a realizar sus acciones en gran parte de los casos en parajes naturales de difícil acceso o en ámbitos privados o restringidos, de modo que en la mayoría de las ocasiones el único documento que queda de ellas van a ser películas en *super 8* o fotografías de las mismas. Realizó pocas *performances* en lugares dedicados al arte como galerías, por lo que tan sólo algunos amigos pudieron ser espectadores de algunas de ellas. Acaba así tanto con el carácter de obra-objeto único como con el concepto de *performance* como espectáculo público-teatral para convertirla en un ritual de meditación y búsqueda personal. La obra ya no se prolonga en el tiempo, tan sólo quedan vestigios de ella, huellas que en gran parte de sus intervenciones la propia naturaleza en que se inserta terminará por borrar.

Ana Mendieta no tratará de imponerse a los elementos como ejercicio de dominación, al contrario, con gran respeto y casi veneración, va a procurar su unión a la naturaleza, su reinserción en ella como símbolo de la vuelta al abrigo del vientre de la madre y último contenedor del hombre tras la muerte. Los ciclos naturales están siempre presentes en sus creaciones: la vida y la muerte aparecen en continuación casi indisoluble. La muerte no se nos presenta como el fin, sino como un paso más sobre el que luego se alza de nuevo la vida, una regeneración que es visible en la naturaleza. La afirmación vital de la artista cubana nos invita a pensar en un particular "eterno retorno", un proceso de afirmación de los ritmos naturales expresados con una sensibilidad, humildad y tamaño claramente menor a las grandes intervenciones de *land art* planteadas por sus colegas masculinos. Para Nancy Spero, la cubana se aleja por completo de ese tipo de nuevos monumentos, de su imposición sobre el paisaje y su megalomanía:

Ana no destruyó la tierra para controlarla ni dominarla, tampoco para crear grandiosos monumentos

de poder y autoridad. Ella buscó espacios íntimos y ocultos, hábitats protectores, una tregua temporal para la comodidad y la meditación.⁴²

Una de las pocas acciones donde la artista no utilice su propio cuerpo será *Feathers on a woman* (University of Iowa, 1972), donde actúa colocando plumas en el cuerpo de una mujer desnuda. La mujer se convierte así en gallo, símbolo masculino, mientras que tan sólo se deja al descubierto de las plumas el pubis de la modelo. Los géneros se confunden pero el carácter reproductor de lo femenino se subraya. Esta acción, junto a *Death of a Chicken* (University of Iowa, 1972) remite ya directamente a los rituales prehispánicos y a la santería,⁴³ un hecho que irá ganando terreno en el arte de Mendieta poco a poco. En ellas se destaca el papel de la artista que se convierte al mismo tiempo en víctima y verdugo, mujer y hombre. Esto se hace evidente en la segunda acción en que, desnuda, sujeta bocabajo a un pollo al que se acaba de cortar la cabeza. El pollo aún se agita y deja caer su sangre sobre el suelo y el cuerpo de la artista, precisamente a la altura de su pubis, recordando la menstruación. La sangre se convierte en elemento indispensable del sacrificio ritual, elemento simbólico universal asociado a vida y muerte sobre la simbología de la sangre.⁴⁴

Mutilated body on lanscape (Hotel principal, Oaxaca, 1973) supone un punto de inflexión en el arte de Mendieta, ya que resume las características de lo hecho hasta el momento y adelanta algunas de sus búsquedas posteriores: en esta acción la artista, en el suelo y cubierta con una sábana blanca sobre la que dispone un corazón, tan sólo deja suponer la silueta de un cuerpo supuestamente mutilado y del que fluye la sangre.

Las acciones de la artista van a ir acercándose de una manera cada vez más clara a los ciclos naturales. En *On giving life* (Iowa, 1975), Mendieta se une a un esqueleto humano sobre el suelo imitando el acto sexual en una tentativa de devolver la vida a lo inerte. El carácter de la mujer como dadora de vida, como única capaz de concebir, se exalta de este modo hasta poder devolver la energía a lo muerto. En estos mismos términos conceptuales se sitúa *Flowers on body* (el Yagul, Oaxaca, 1973). En la acción, Mendieta aparece inmóvil sobre una tumba prehispánica, oculta por una serie de flores blancas sobre ella. El renacimiento de la vida sobre la muerte se hace evidente en la

⁴² RUIDO, María, 2002, p. 94.

⁴³ LINDSAY, Arturo, 1996.

⁴⁴ SZYMANEK, Angélique, 2016.

naturaleza. El ser humano, aún en el último refugio tras la muerte (la tierra), bien puede servir de alimento a la vida.

El acercamiento a lo mágico y los rituales primitivos va a reforzarse además con la importancia concedida a los elementos naturales básicos (la tierra, el agua, el fuego...). La necesidad de la artista de fundirse con la naturaleza, de ser parte integrante de la misma se hará aún más fuerte en dos acciones tardías y sin título realizadas en *Old Man's Creek*, Iowa, en 1977 y 1979 respectivamente. En ambas, Mendieta aparece cubierta de barro y restos vegetales en un intento de simbiosis con los elementos. En la primera, en pie, parece tratar de fundirse a un árbol (tradicional símbolo de vida) imitando las formas de su rugoso tronco; en la segunda, echada, se sitúa junto a un río casi camuflada entre la tierra y las ramas.

7. La ausencia – La muerte

El siguiente paso en la carrera de Mendieta le va a llevar a abandonar la aparición directa de su cuerpo en las acciones emprendidas. Sin embargo, en esencia, éste va a seguir presente a través de su silueta. La huella de la estancia del cuerpo sobre la tierra es ahora el motivo principal de sus creaciones. En estas obras Mendieta va a sintetizar los conceptos y objetivos de su arte hasta el momento, liberándolos del carácter más circunstancial de su presencia física explícita en la obra. Alcanza de esta manera un escalón más hacia la conceptualización y la apertura a lo universal. La unión de cuerpo y tierra se eleva a su más alto grado. La tierra como "escenario de vida" queda repleta de improntas, pistas que ayudan a entender el paso humano por ella. De ahí que nuestro conocimiento del arte se convierta casi en una acción arqueológica, de recuperación de vivencias anónimas.

En este tipo de obras, realizadas entre 1973-1980 en su mayoría, Mendieta funde de manera genial los avances derivados de diferentes corrientes para ponerlos al pleno servicio de sus ideas: *body art* y el *land art* se dan la mano en sus *body/earth works*. La obra queda finalmente desmaterializada debido a su carácter efímero. De ella no quedarán más que reflejos (fotografías o vídeos) que actúan como recuerdo del recuerdo, pues la acción en sí lo que permite percibir es una huella, la silueta del cuerpo de la artista. Las obras de la cubana permanecerán visibles por poco tiempo, pues los propios elementos naturales las borrarán con facilidad.

La serie deriva directamente de sus acciones propiamente corporales y es una evolución clara de las mismas. Ya en *Body tracks* o *Body prints* habíamos visto la importancia que concede la artista a la huella humana. En este caso sin embargo ésta quedará en la naturaleza, en la tierra. Ambos elementos siempre asociados a lo femenino, siempre dadores de vida y refugio del ser humano. La ausencia del cuerpo, remite obligatoriamente a la muerte, al carácter efímero de la vida.⁴⁵ La presencia se constata paradójicamente a través de la ausencia.

En la serie *Siluetas* Mendieta va a reforzar claramente su acercamiento a las costumbres, espíritu y formas de las culturas precolombinas. Multiplica además el carácter mágico y ritual de las acciones, en primer lugar por la utilización de la figura humana de forma simbólica y en segundo por el uso de la repetición, un elemento fundamental en el rito. Las siluetas se multiplican, se reproducen en diferentes lugares, con diferentes materiales. Casi en su totalidad aparecen *Sin título* y con muy diversas soluciones sobre el mismo tema: realizadas con piedras, tierra, ramas, hielo, recortadas en la hierba; en horizontal o vertical; excavadas o salientes; tan sólo algunas serán nombradas: *Anima* o el *Entierro del Nãñigo*. Poco a poco se irá imponiendo una sintetización de las formas que va a ir acercando a las obras a las formas del arte primitivo. Culminación de esta corriente va a ser la importante serie de *Siluetas* realizadas en la Cueva del Águila en el Parque Jaruco, cerca de La Habana, auténtico arte rupestre.

Los documentos de tales acciones sirven de espacio intermedio entre una acción pasada y los espectadores. Se marca esta distancia, este distanciamiento entre ambos. En lo que podría verse como un símbolo de la ausencia final y definitiva del cuerpo tras la muerte. El espectador nunca estará presente ni quedarán huellas físicas de las acciones, que serán engullidas por el entorno natural.

Lo funerario se impone. Tras el acto violento se sucede la constatación de la fragilidad del cuerpo y su posterior desaparición definitiva. Todo ello nos permite remitirnos de nuevo a todas aquellas mujeres, desaparecidas, ocultas por la historia, víctimas de la violencia y el olvido, y a las que Mendieta rinde tributo.⁴⁶

La súbita muerte de Ana Mendieta, cargada de interrogantes, dejó una sensación de pérdida pre-

⁴⁵ RUIDO, María, 2002, p. 73.

⁴⁶ LAPEÑA GALLEGU, Gloria, 2011.

matura y supone además un terrible paralelismo con su propia obra artística. Su muerte violenta supone la consecución física de lo primeramente representado en sus obras: La cercanía constante de la muerte, capaz de aparecer y reducirnos a ausencia, a marca, a huella sobre los lugares que habitamos.

La figura de la artista cubana nos sirve para enfrentarnos a un hecho muy significativo en el tratamiento de las mujeres a lo largo de la historia del arte: su ausencia histórica e institucional. Mendieta sería posteriormente recuperada como ejemplo extraordinario, como merecedora de atención debido a su excepcionalidad y a su dramática biografía. El tratamiento historiográfico otorgado a la artista puede ponerse paralelo al que otorgan los medios de comunicación a las mujeres en el día a día: Las mujeres como actrices secundarias, a la sombra de las decisiones marcadas por los hombres, y sólo señaladas como víctimas: bien en lo relativo a la violencia familiar o la asociada a la explotación sexual o las desigualdades en derechos laborales. Su figura durante mucho tiempo fue relegada además a un patrón habitual a lo largo de la historia e historia del arte: el de las mujeres como parejas de hombres ilustres,⁴⁷ a su sombra, en este caso como pareja de uno de los artistas más influyentes de la historia del arte del siglo XX, el minimalista Carl André.

A este respecto su figura terminó por reivindicarse con posterioridad, tal y como ocurriría en una manifestación frente al Museo Guggenheim en el Soho, Nueva York, en junio de 1992 se preguntaba "¿Dónde está Ana Mendieta?". Esta reivindicación se relaciona directamente con las nuevas olas del feminismo de las últimas décadas, que en el ámbito artístico llevará a la llegada de grupos de activistas como las Guerrilla Girl o las WAC (Women's Action Coalition), que en un tono similar han tratado de hacer pública la reiterada ausencia de las mujeres artistas en las colecciones de los museos y demás ámbitos de poder de las instituciones culturales.

8. Conclusiones

La visibilización de la violencia realizada por Ana Mendieta a lo largo de su carrera debe ser entendida así como pionera, punta de lanza que abrió el camino a una manera directa de hacer público aquello que durante mucho tiempo fue convenientemente oculto. La influencia artística de Ana

Mendieta puede ser rastreada en la obra de artistas posteriores, tanto hombres como mujeres, desde Douglas Gordon a Regina José Galindo, que, utilizando medios similares, han actualizado gran parte de los mismos en obras que siguen denunciando la exclusión social de aquellos considerados fuera de la norma establecida y la violencia y la represión sufrida por los mismos.

El arte de la cubana propone no sólo una denuncia sino un modo de búsqueda de nuevas sensibilidades a la hora de establecer la relación del arte con el cuerpo y la naturaleza. La obra de Mendieta supone así un camino en la búsqueda de un cambio de orden, una alternativa en la representación del "otro". Estamos así ante un ejemplo de arte político y social, ajeno al devenir del objeto artístico como mercancía. Mendieta se convierte en sujeto activo que, además, reta al espectador a la hora de reflexionar sobre su posicionamiento ante este problema social. Su situación de espectador pasivo, que simplemente observa una acción violenta ocurrida en otro lugar y otro tiempo, incide en la incomodidad de una postura *voyeurística*. Frente a un hecho desagradable no puede permitirse en ningún caso el placer estético. Esa difícil posición obligará a la reflexión, a la pregunta sobre qué hacer ante una situación violenta, obligando a tomar partido, a generar un espectador activo. Aún más, al presentar de modo desafiante y ambiguo el problema, Mendieta niega su posición de víctima. La artista mira fijamente al espectador y no ofrece ningún tipo de opinión, causas ni consecuencias de la situación. No hay motivo ni agente que haya causado la violencia, a la que asistimos sin mayores referencias. El compromiso social del espectador queda en entredicho, pues podría considerarse cómplice reducida su opinión a mero observador de la obra.

Mendieta consigue afrontar un asunto de vital importancia en el feminismo desde los tiempos de la *segunda ola*: hacer público lo privado, hacer del arte una herramienta directamente feminista, que visibilice y denuncie aspectos violentos de la sociedad o no tratados o tratados de un modo superficial por los medios.

Es importante señalar el sentido catártico, terapéutico incluso, en el que puede incidir la representación artística como modo con el que afrontar la recuperación tras sufrir la violencia. En este sentido la obra de artistas como Mendieta ofrecería una vía no sólo personal para la artista, sino

⁴⁷ PERROT, Michelle, 2008.

que serviría de posible herramienta con la que paliar las consecuencias psicológicas de las víctimas: un método con el que reforzar la autoestima y la capacidad de reflexión de las espectadoras mujeres en general, y, en particular, aquellas que hubieran sufrido con anterioridad la violencia de género.

La representación, la imagen ofrecida de la mujer, trata por ello de defender la individualidad, el sujeto, la identidad propia frente a la generalidad que termina por silenciar a las víctimas, reducirlas a otro número más en las estadísticas, otra referencia e iniciales en las páginas de sucesos.

Podemos afirmar que, en el contexto actual, en el que el desarrollo y multiplicación de las herramientas de creación y control de imágenes a través del uso del móvil y las redes sociales permite un uso democratizado y efectivo de las imágenes personales casi en tiempo real, se nos antoja prioritaria la necesidad de una educación audiovisual que permita a las mujeres usuarias de las mismas controlar la proyección de su imagen y la búsqueda y defensa de su identidad en semejantes circunstancias. La violencia, asumida por Mendieta como inherente al ser humano, no supone un obstáculo a la hora de afirmar la libertad del individuo, en este caso de las mujeres. Las acciones corporales de Mendieta y su documentación en forma de imagen así nos lo muestran. Con ellas se acaba con la silenciación de las víctimas y se reafirma la posibilidad de expresión de la individualidad y la identidad personal frente a las corrientes generales y dominantes, simplificadoras y ajenas a la particularidad de cada caso. El arte que muestra las injusticias y la violencia sufridas por las mujeres supone un posible punto de partida con el que reflexionar sobre las causas y consecuencias de tal situación. Además se ofrece como herramienta alternativa capaz de conformar un eficaz modo de expresión para las mujeres, permitiendo luchar contra la visión sensacionalista ofrecida desde los medios.

Bibliografía

- ALIAGA, Juan Vicente. "Los pliegues de la herida: sobre violencia, género y accionismo". *Artecontexto*, 2005, n. 7, pp. 72-81.
- ALIAGA, Juan Vicente. *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007.
- ARMENGOL, Vicenç F. *El sexo de la violencia: género y cultura de la violencia*. Barcelona: Icaria Editorial, 1998.
- BALLESTER, Irene. *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Gijón: Trea, 2012.
- BALZA, Isabel. "Crítica feminista de la discapacidad: el monstruo como figura de la vulnerabilidad y exclusión". *Dilemata*, 2011, n. 7, pp. 57-76.

- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 2009.
- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 2001.
- BAYER, Betty M.; MALONE, Kareen R. "Feminism, psychology and matters of the body". *Theory & Psychology*, 1996, Vol. 6, n. 4, pp. 667-692.
- BEARDSLEY, John. *Earthworks and Beyond Contemporary Art in the Landscape*. New York: Abbeville Press, 1998.
- BEST, Susan. "The serial spaces of Ana Mendieta". *Art History*, 2007, Vol. 30, n. 1, pp. 57-82.
- BLOCKER, Jane. *Where is Ana Mendieta?: Identity, performativity, and exile*. Duke University Press, 1999.
- BLOCKER, Jane. *What the body cost: desire, history, and performance*. University of Minnesota Press, 2004.
- BORDO, Susan. *Unbearable weight: Feminism, Western culture, and the body*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- BOSCH FIOL, Esperança; FERRER PÉREZ, Victoria A.; ALZAMORA MIR, Aina. *El laberinto patriarcal: reflexiones teórico-prácticas sobre la violencia contra las mujeres*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2006.
- BROUDE, Norma; GARRARD, Mary D. *The power of feminist art: The American movement of the 1970s, history and impact*. New York: Harry N. Abrams, 1996.
- BUTLER, Judith; LOURTIES, Marie. "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista". *Debate feminista*, 1998, n. 18, pp. 296-314.
- BUTLER, Judith. *Bodies that matter: On the discursive limits of sex*. New York: Taylor & Francis, 2011.
- CABAÑAS, Kaira M. "Ana Mendieta: Pain of Cuba, Body I Am". *Woman's Art Journal*, 1999, 20 (1), pp. 12-17.
- CHICAGO, Judy; SCHAPIRO, Miriam. "Female imagery". En: JONES, Amelia [ed.]. *The feminism and visual culture reader*. London: Routledge, 2003, pp. 40-43.
- DE LA CONCHA MUÑOZ, Ángeles (coord.). *El sustrato cultural de la violencia de género: literatura, arte, cine y videojuegos*. Madrid: Síntesis, 2010.
- D'EAUBONNE, Françoise. *Le féminisme ou la mort*. Paris: P. Horay, 1974.
- DE LAURETIS, Teresa. "The violence of rhetoric: considerations on representation and gender". *Semiotica*, 1985, Vol. 54, n. 1-2, pp. 11-32.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad: el uso de los placeres*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- FUSCO, Coco [Ed.]. *Corpus delecti: performance art of the Americas*. London: Routledge, 2005.
- GHALIOUN, Burhan. "Globalización, deculturación y crisis de identidad". *Revista CIDOB d'afers internacionals*, 1998, pp. 107-118.
- GOLDFARB, Sally F. "Violence against women and the persistence of privacy". *Ohio St. LJ*, 2000, 61, 1.
- GÓMEZ-QUINTERO, Raysa E.; PÉREZ BUSTILLO, Mireya. *The female body: Perspectives of Latin American artists*. Westport: Greenwood Press, 2002.
- GONZÁLEZ-MORENO, M. Barbaño; RIVERO MORENO, Luis D. "Carolee Schneemann. Cine, autobiografía y poder". *Revista Estudos Feministas*, 2017, Vol. 25, n. 3.
- HARAWAY, Donna. *Simians, cyborgs, and women: The reinvention of nature*. Londres: Routledge, 2013.
- JONES, Amelia. *Body art/performing the subject*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1998.

- KATZ, Robert. *Naked by the window: the fatal marriage of Carl Andre and Ana Mendieta*. New York: Atlantic Monthly Pr, 1990.
- KERSTEN, Joachim. "Culture, masculinities and violence against women". *British Journal of Criminology*, 1996, Vol. 36, n. 3, pp. 381-395.
- KNAFO, Danielle. *In her own image: Women's self-representation in twentieth-century art*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2009.
- KRISTEVA, Julia. *La mujer y lo sagrado*. Madrid: Feminismos, 2000.
- LAPEÑA GALLEGO, Gloria. "¿Feminismo o necesidad?: El proceso artístico en la obra de Eva Hesse y Ana Mendieta". *Arte y políticas de identidad*, 2011, n. 5, pp. 101-116.
- LEÓN, Magdalena. "Empoderamiento: relaciones de las mujeres con el poder". *Estudios Feministas*, 2000, Vol. 8, n. 2, pp. 49-61.
- LINDSAY, Arturo (ed.) *Santeria aesthetics in contemporary Latin American art*. Washington, DC and London: Smithsonian Institution Press, 1996.
- LIPPARD, Lucy R. *Overlay: Contemporary art and the art of prehistory*. New York: Pantheon, 1983.
- LIPPARD, Lucy R. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- LUCIE-SMITH, Edward. *Race, Sex and Gender in Contemporary Art the Rise of Minority Culture*. London: Art Books, 1994.
- MENDIETA, Ana. "A Selection of Statements and Notes". *Sulfur*, 1988, n. 22.
- MENDIETA, Ana. *Where is Ana Mendieta?: Identity, performativity, and exile*. Durham: Duke University Press, 1999.
- MEREWETHER, Charles. *De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta*. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1993.
- MESKIMMON, Marsha. *The Art of Reflection: Women's Self-portraiture in the Twentieth Century*. London: Routledge, 1996.
- MESKIMMON, Marsha. *Women Making Art: History, Subjectivity, Aesthetics*. London: Routledge, 2003.
- MUÑOZ-MUÑOZ, Ana M.; GONZÁLEZ-MORENO, M. Barbaño. "La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotografía) en la fotografía". *Arte, Individuo y Sociedad*, 2014, Vol. 26, n. 1, pp. 39-54.
- NOYA MIRANDA, Francisco Javier. "Por un 'situacionismo sistémico'. La teoría de sistemas sociales y el análisis institucional en el estudio de los nuevos movimientos sociales". *Reis*, 1991, pp. 25-45.
- PERRON, Michelle. *Mi historia de las mujeres*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2008.
- POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference: feminism, femininity and the histories of art*. London: Routledge, 2003.
- RAINE, Anne. "Embodied geographies: subjectivity and materiality in the work of Ana Mendieta". En POLLOCK, Griselda. *Generations and geographies in the visual arts: Feminist readings*. London and New York: Routledge, 1996, pp. 228-252.
- RUIDO, María. *Ana Mendieta*. Madrid: Nerea, 2002.
- SARTORI, Giovanni. *Homo videns: la sociedad teledirigida*. Madrid: Taurus, 2003.
- SCHAPIRO, Miriam; CHICAGO, Judy. "Female imagery". *Womanspace Journal*, 1973, vol. 1, n. 3, pp. 11-14.
- SCHERZ, Lilly W. *Cuerpo de mujer, campo de batalla*. México D.F.: Plaza y Valdés, 2002.
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara, 2006.
- SUÁREZ BRIONES, Beatriz. "La segunda ola feminista: Teorías y críticas literarias feministas". *Escribir en femenino: poéticas y políticas*, 2000, pp. 25-39.
- SZYMANEK Angelique. "Bloody Pleasures: Ana Mendieta's Violent Tableaux". *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 2016, Vol. 41, n. 4, pp. 895-925.
- TAYLOR, Diana; VILLEGAS MORALES, Juan (eds.). *Negotiating Performance: Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin America*. Durham: Duke University Press, 1994.
- VILLAPLANA RUIZ, Virginia. *Nuevas violencias de género, arte y cultura visual*. Murcia: Universidad de Murcia, 2008.
- VILLAPLANA RUIZ, Virginia. "Formas de violencia globalizadas: género, representación y discurso". *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, 2009, 6.
- VIRILIO, Paul. *Discurso sobre el horror en el arte*. Madrid: Casimiro, 2010.
- VIRILIO, Paul. *War and cinema: the logistics of perception*. New York: Verso, 1989.
- VISO, Olga; et al. *Ana Mendieta: earth body: sculpture and performance, 1972-1985*. Washington: Hatje Cantz Pub, 2004.
- VISO, Olga. *Unseen Mendieta: The Unpublished Works of Ana Mendieta*. Munich, Berlin, London and New York: Prestel, 2008.

L A GESTIÓN DOCUMENTAL COMO SOPORTE DISCURSIVO DE LA MEMORIA HISTÓRICO ARTÍSTICA DEL MUSEO. LOS MUSEOS DE BELLAS ARTES DEL PAÍS VASCO COMO CASO DE ESTUDIO¹

XESQUI CASTAÑER LÓPEZ

Universitat de València
Xesqui.castaner@uv.es

Resumen: Las relaciones entre coleccionismo, el arte y la sociedad se basan en la capacidad de comunicación de la obra artística con el espectador. Esta comunicación se produce a partir de la puesta en escena de la obra artística en el interior del museo. Antes o después, la obra artística genera una información documental que se convierte en la memoria del museo y que se materializa en las diferentes tipologías de catálogos. La gestión documental y su capacidad para crear una narración histórica es el objetivo de este trabajo, utilizando los Museos de Bellas Artes del País Vasco como caso de estudio. El inicio pleno de la autonomía vasca con el Estatuto de Autonomía de 1979 y, posteriormente, con la delimitación competencial interna de la Ley de Territorios Históricos de 1983, las tres instituciones forales vascas consolidaron su autónoma gestión cultural en sus respectivos territorios. Ambos hechos influyeron directamente en el aumento de los fondos museísticos y en la literatura artística que generaron. La Gestión documental y memorística de los museos vascos, se ha materializado en la elaboración de catálogos, cuyas tipologías textuales y categorizaciones han sido determinantes en la construcción de una memoria artística autóctona, muy influyente en el devenir de la Historia del arte nacional y local.

Palabras clave: gestión documental / catálogos / memoria / museos vascos / tipologías textuales.

Abstract: The relationships between collecting, art and society are based on the ability of the artistic work to communicate with the viewer. This communication comes from the exhibition of the artistic work inside the museum. Sooner or later, the artistic work generates documentary information that becomes the memory of the museum materialized in the different typologies of catalogs. Documentary management and its ability to create a historical narrative is the objective of this paper, using the Basque Fine Arts Museums as a case study. Basque autonomy began with the 1979 Statute of Autonomy and, later, with the internal jurisdictional delimitation of the Territorial Territories Act of 1983, the three Basque provincial institutions consolidated the autonomous cultural management in their respective territories. Both events directly influenced the increase of the museum funds and the artistic literature that they generated. Documentary management and memorandum of the Basque museums, has materialized in the production of catalogs, whose textual typologies and categorizations have been decisive in the construction of an autochthonous artistic memory, very influential in the development of the history of national and local art.

Key words: document management / catalogs / memory / museums / textual typologies.

La historia de los museos, la relación de comunicación que toda obra artística posee y las que se crean con el espectador, constituye un pilar im-

portante a la hora de abordar las relaciones entre coleccionismo, arte y sociedad. Para explicar la verdadera función del museo, es necesario tomar

* Fecha de recepción: 15 de abril de 2017 / Fecha de aceptación: 11 de julio de 2017.

¹ El presente trabajo se inscribe en el marco del proyecto internacional I+D+i financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia. *Catálogos artísticos: gno-seología, epistemología y redes de conocimiento. Análisis crítico y computacional* (HAR2014-51915-P). Forman parte de este proyecto las universidades de Málaga, Granada, Central de Barcelona, Complutense de Madrid, Universitat de València y la Western University (Canadá). No se van tratar los catálogos on line, ya que una parte del equipo de investigación está trabajando este aspecto.

en consideración diversos planos del análisis histórico que van desde su evolución conceptual hasta los orígenes de las distintas tipologías y especialidades, pasando por su historia administrativa, la estética de la presentación de los fondos, el tratamiento de las colecciones, su recepción social y las formas de su relación con el visitante.² A pesar de parecer un lugar inmutable y seguro, el museo ha sido siempre un espacio inestable, complejo, y en permanente reinvencción. Objeto de debates públicos, se construye en cada periodo histórico sobre un entramado de prácticas sociales, intereses del poder, reflexiones sobre el conocimiento y expresiones de la subjetividad.³

Como principal contenedor del coleccionismo público está íntimamente ligado al patrocinio del poder⁴ político, económico y, en otras épocas, religioso. Esto se pone de manifiesto en la visualización que hace la institución museística de determinados artistas, incluyéndolos de forma reiterada en exposiciones y catálogos. Y no es menos cierto que es, en los museos, donde se ha elaborado y albergado una parte de la imagen histórica de la memoria artística.⁵

El positivismo tuvo una influencia decisiva en la organización museo desde el siglo XIX hasta la segunda guerra mundial y también generó el deseo de controlar la información generada por los museos, formada no solamente por las obras de arte, sino también por la documentación que generan.⁶ En la

década de los 60 del siglo pasado, se toma conciencia de que es imposible crear un discurso enciclopédico para la historia del arte, porque la información que se produce a partir de la creación artística es infinita y eso se refleja en la memoria de la institución museística. A esto último, se une el hecho de la incorporación de las nuevas tecnologías y las redes sociales a la gestión y visibilización de dicha memoria, lo que hace aún más difícil, si cabe, su control.⁷ María Teresa Marín⁸ ha establecido algunos parámetros para estudiar la ordenación de la memoria artística, a partir de las colecciones, en la década de los sesenta a nivel internacional, tomando como punto de referencia teórica, los textos de Foucault⁹ que giran en torno a la ordenación como método arqueológico y los cuestionamientos que hacen los artistas sobre la institución museística como referentes de codificación y patrocinio, realizadas por Boodthaers¹⁰ y Claes Oldenburg.¹¹ A todo esto hay que unir, ordenaciones de carácter utópico que se hacen al margen de la cultura dominante como en el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg¹² o el *Museo Imaginario* de André Malreaux,¹³ pero que en el fondo también tienen un sesgo enciclopédico aunque lo teorizan de diferente manera y plantean ordenaciones diferentes. En la actualidad la memoria museística está archivada en la red y se puede acceder a ella desde cualquier dispositivo móvil, ya que existen numerosos proyectos tanto públicos como privados, interesados en el control digital de la información-memoria del patrimonio cultural.¹⁴

² JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, 2015.

³ BOLAÑOS ATIENZA, María Dolores, 2008, pp.125-230.

⁴ ÁLVAREZ LOPERA, José, 1987, pp. 33-47.

⁵ MALEUVRE, Didier, 1999, p. 34.

⁶ MARÍN TORRES, María Teresa, 2000, p. 124.

⁷ MARÍN TORRES, María Teresa, 2004, p. 272.

⁸ MARÍN TORRES, María Teresa, 2004, p. 280.

⁹ FOUCAULT, Michel, 1995, p. 126.

¹⁰ BROODTHAERS, Marcel, 1970-71. Broodthaers creó el *Museum of Modern Art, Department of Eagles* que era un museo conceptual creado en Bruselas en 1968. No tenía ni la colección permanente ni localización permanente, y se manifestó en "secciones" que aparecen en varios lugares entre 1968 y 1971. Estas secciones normalmente consistían en reproducciones de obras de arte, cajas, bellas artes, inscripciones de pared, y elementos de la película realizada para mostrarlo. En 1970, Broodthaers concibió una Sección Financiera, que abarcó un intento de vender el museo "a causa de la quiebra". La venta fue anunciada en la portada del catálogo de la feria de Colonia de 1971, pero no encontró compradores.

¹¹ OLDENBURG, Claes, 1965-77, en su *Mouse Museum* se apropia de los métodos de exhibición del museo y, con el humor irónico característico de su obra, comenta la obsesión por la recogida de datos y la capacidad de penetración de la cultura de consumo. La forma arquitectónica del museo independiente de Oldenburg es un préstamo de la figura de Mickey Mouse. De esta forma un dibujo animado se convierte en el escenario de la presentación de casi cuatrocientos objetos encontrados, adornos populares y todo tipo de objetos de estética *kitsch*.

¹² WARBURG, Aby, 2010. Se trata de un conjunto de imágenes en láminas ordenadas temáticamente, a partir de reproducciones de todo tipo procedentes de libros, grabados, postales, organizadas en grupos por relaciones visuales que se iba incrementando a medida que lo documentaba con más fotografías.

¹³ MELOT, Michel, 2001, p. 8.

¹⁴ BATCHEN, Geoffrey, 1998, p. 50.

Germain Bazin¹⁵ afirma que la historia de los museos está íntimamente ligada a la historia de la humanidad y del pensamiento, y no cabe duda, que en sus orígenes arranca de posiciones antropológicas, sociológicas o etnológicas, pero también de desarrollos técnicos-museográficos de carácter instrumental y didáctico. Sin embargo, la valoración de los contenidos depende en muchos casos de dos vertientes importantes, la inversión y la gestión. El principal activo del museo es la propia colección. Por lo tanto, cómo está configurada, expuesta, en qué continente, de qué manera se proyecta al exterior y qué documentación genera a partir de sus fondos, o lo que la historiografía anglosajona denomina *Collections Management*, es fundamental para su rentabilidad social.¹⁶ En los noventa, las nuevas audiencias han propiciado nuevas reflexiones sobre los contenidos de las colecciones permanentes, por lo que ha cobrado un interés especial la conservación, planificación e interpretación de los fondos, perdiendo, de este modo vigencia, la exposiciones blockbuster, tan demandadas en otras épocas.¹⁷

Los catálogos como documentos históricos y creadores de la memoria. Antecedentes y tipologías

La documentación catalográfica es una de las señas de identidad del coleccionismo público, no sólo como *corpus* de su relato histórico, sino también como certificación de la existencia de las obras y su ubicación.¹⁸ Un catálogo no es otra cosa que la ordenación de los objetos existentes en un museo o institución, realizada a partir de una categorización previa. Originariamente son inventarios manuscritos y sin imágenes, no apareciendo como impresos hasta el siglo XVII, concretamente en Francia, a partir de la descripción de los objetos de un orfebre anticuario, residente en Arlés, llamado Monsieur Antoine Agard. Poco después, ya en la segunda mitad del siglo XVII, aparecen a la venta catálogos en Bruselas, Ambres y La Haya, mostrando obras de artistas que habían quedado en sus talleres tras su muerte. Estos textos, a veces, incluían documentación de los artistas o las obras.

Los catálogos surgen vinculados a la creación y posterior desarrollo de la institución museística. Así, en el siglo XVIII, se publica el catálogo de los bienes de la Corona de Francia, redactado por un artista, François-Bernard Lépicié (París, 1698-1755), donde aparece una descripción de las obras que iban acompañadas de biografías de los artistas, al estilo de Vasari. Más tarde aparecieron los del Museo Vaticano, la Galería de Mantua, Viena, Dresde y Manheim. Paralelamente aparecen los catálogos de las exposiciones organizadas por las Academias, inauguradas por esa misma época.

En 1793 se inaugura el Museo del Louvre y se publica el primer catálogo de sus colecciones que eran el resultado de la reunión de las colecciones reales y los bienes desamortizados de la Revolución Francesa. Se abrió por primera vez al público como museo el 8 de agosto del año 1793, durante la Revolución Francesa. La creación del museo del Louvre significó, dentro de la historia de los museos, el paso de las colecciones privadas a las públicas, para disfrute del conjunto de la sociedad, constituyéndose en precedente de todos los grandes museos nacionales europeos y norteamericanos.¹⁹

En España, el Museo Nacional del Prado (antes Museo Nacional de Pintura y Escultura) publica su catálogo en 1819, año en que abre sus puertas, pero sólo referido a los cuadros de la escuela española que hay en sus fondos. Es una simple enumeración de obras, sin ningún tipo de estudio histórico.²⁰ En 1872, Pedro de Madrazo publica el *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid. Parte primera. Escuelas italianas y españolas*, y en el prólogo se compara con los Sres. Jules Hübne del Museo de Dresde, Ralph N. Wornum de la National Gallery de Londres, los asociados Léon de Burbure, de Laet, Génard y Van Lerius del de Ambéres, Fréd. Villot del Museo Imperial del Louvre, Edouard Fétis del de Bruselas, y el Barón de Koehne del Ermitage de San Petersburgo, que habían hecho lo mismo en sus respectivas instituciones.²¹ Para Javier Portus, la información que aporta es superior a la de catálogos anteriores ya que realiza un estudio minucioso de la bio-

¹⁵ BAZIN, Germain, 1969, p. 56.

¹⁶ MALARO, Marie, 1995, pp. 11-28.

¹⁷ ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, 1988; PEARCE, Susan, 1989.

¹⁸ MARÍN TORRES, María Teresa, 2002, p. 259.

¹⁹ ESTEBAN LEAL, Paloma, 2003, p. 105.

²⁰ CATÁLOGO, 1819.

²¹ MADRAZO, Pedro de, 1872.

grafía y la descripción de las obras. Sin embargo, la mayor aportación de la publicación desde un punto de vista cualitativo, es la información histórica sobre el origen de los cuadros y su trayectoria hasta su llegada al museo.²² Desde el punto de vista metodológico, Cruzada Villaamil se le había adelantado años antes, concretamente en 1865, con su *Catálogo provisional historial y razonado del Museo Nacional de Pintura*.²³ El texto de Madrid de 1872, suponía un avance con respecto a los anteriores y se convirtió en un modelo para los museos de la periferia del país.

No cabe duda que en los años finales del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX, lo que se conoce como la época de la Restauración, se produce un impulso del hecho museístico y una ruptura conceptual y de contenido que se había desarrollado desde mediados del siglo XIX, consistente en una división en museos de arte o de antigüedades.²⁴ La trayectoria de los museos vascos tiene algunas peculiaridades con respecto a lo que sucede en el resto de España. El Museo Provincial de Vitoria tiene su origen en los fondos reunidos por la Comisión de Monumentos en la Diputación Foral en 1884. El Museo de Bilbao en 1845, a partir de las obras expuestas en una casa particular arrendada a expensas de la Diputación, según figura en la Memoria de la Comisión Provincial de Monumentos de dicha anualidad. Por último San Telmo, cuyos orígenes se remontan a 1889, cuando se celebra una Exposición Histórica y de Artes Retrospectivas, organizada por la Sociedad Vascongada de Amigos del País.

Durante la Dictadura de Primo de Rivera, los museos se nutren fundamentalmente de donaciones, debido a que el gobierno había puesto todo su empeño en desdeñar a intelectuales y artistas que no fueran afines. Sin embargo, la burguesía vasca y especialmente la vizcaína toma las riendas de la promoción cultural y el apoyo incondicional a las colecciones públicas a través de importantes donaciones en cantidad y calidad. El primer gobierno republicano, siguiendo sus ideales laicos e ilustrados, proclama el derecho irrenunciable a la cultura en la Constitución de 1931 y como consecuencia la defensa del patrimonio cultural. A par-

tir de 1933, se crea la Junta del Tesoro Artístico con propuestas concretas para la creación y mejora de los museos públicos. A esto hay que unir los esfuerzos de la República por la descentralización territorial en materia museística, especificados en el Estatuto de Autonomía para el País Vasco de 1936, que casi no tuvo efectividad por la Guerra Civil, pero que desarrollaba plenas competencias en materia de cultura. Sin embargo, el diferente posicionamiento de las tres provincias sí tendrá, sobre todo después de la guerra, repercusiones en el desarrollo de los museos y la protección del patrimonio. Concretamente, en Vizcaya y Guipúzcoa, de 1931 a 1936, hay una amplia mayoría social a favor de la autonomía y la república, fruto del entendimiento entre el PNV y el Frente popular, pero sobre todo entre el PNV y el PSOE. Mientras tanto en Álava y Navarra, la mayoría está en contra del gobierno republicano y se prepara conjuntamente para apoyar el golpe militar.²⁵ La política cultural del Lehendakari Aguirre mantuvo el incremento de las colecciones de los Museos de Bilbao y San Telmo, mientras que en territorio alavés, hasta los años cuarenta, durante el primer franquismo, no se inaugura el Museo provincial en el palacio Augusti.²⁶

Como en el resto de España, la Guerra Civil supuso un paréntesis en las acciones de protección del patrimonio que, en esta ocasión, estuvieron centradas en salvarlo de la destrucción de la guerra, quedando almacenado fuera de su ubicación. Finalizada la guerra, comienza la andadura del Nuevo Estado que mediante decreto elimina el concierto económico en las provincias de Vizcaya y Guipúzcoa, manteniendo dicho concierto para Álava y Navarra. Este hecho condicionará el estatus de los museos hasta la democracia. El Museo de Álava estuvo incluido dentro de la red de museos de la Comisión de Monumentos Provinciales, dependientes de la Dirección general de Bellas Artes desde 1963 al periodo autonómico, mientras que los de Bilbao y San Sebastián fueron regidos por patronatos formados por instituciones locales, ayuntamiento y diputación en el caso de Bilbao, y ayuntamiento en el caso de San Telmo. A partir de 1979 con el comienzo de la andadura autonómica, empieza la verdadera descentralización, ya que tanto el estatuto de autonomía, como la Ley

²² PORTUS PÉREZ, Javier, 2006.

²³ CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio, 1865.

²⁴ BOLAÑOS ATIENZA, María, 2008, p. 249.

²⁵ PRESTON, Paul, 1986.

²⁶ CASTAÑER, Xesqui; HERNÁNDEZ, José Luis, 2012, p. 1050.

de Territorios Históricos,²⁷ darán independencia jurídica y financiera a los museos y esto repercutirá tanto en el enriquecimiento de sus fondos como en la puesta en valor de la gestión documental, pero también en su organización y señas de identidad, tal y como ha señalado Díaz Balerdi.²⁸ Otra consecuencia, no menos importante, será la elaboración de la memoria de los mismos a partir de catálogos, cuya tipología textual y categorización serán el *constructo* de una memoria autóctona,²⁹ muy influyente en el devenir de la Historia del Arte nacional y local.

Con respecto a las tipologías textuales, se puede concretar fundamentalmente en tres: catálogos de las colecciones, tanto si son sumarios como científicos; catálogos razonados, a los que acompaña, además de la descripción física y temática, una histórica y un corpus bibliográfico sobre la obra, catálogos de exposiciones que, en ocasiones, coinciden con la publicitación de los fondos³⁰. Así pues, el objetivo de este trabajo es analizar el proceso de creación de la memoria, a partir de la gestión documental, en los tres museos vascos, incidiendo en cómo se ha realizado dicha memoria en el periodo histórico tratado, es decir desde los orígenes de los museos en el siglo XIX y primera parte del XX, pasando por los cambios que provocaron la Constitución y el Estatuto de Autonomía, hasta la actualidad.

El Museo de Bellas Artes de Álava. Memoria y reinención

En Vitoria-Gasteiz, desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la ubicación de la colección en el Palacio Augusti ya en el siglo XX, se dan una serie de condiciones de carácter social y cultural, que poco a poco van creando la necesidad de reunir las obras artísticas existentes en la ciudad y paralelamente se va construyendo una memoria artística en la que la pintura vasca y alavesa van a tener un gran protagonismo.

Pero esta memoria habían comenzado a elaborarse en 1792, cuando aparece la primera noticia documentada sobre la existencia de pinturas en Vitoria, concretamente en una *Guía de Forasteros*, atribuida a Lorenzo Prestamero³¹ y en la que se citan, tres obras religiosas de José Ribera, provenientes de la capilla del Noviciado del desaparecido Convento de Santo Domingo que más tarde aparecerán en *Catálogo Monumental de España*, concretamente en el volumen dedicado a la provincia de Álava, escrito por Cristóbal de Castro.³² Este texto sólo sirve para la comprobación de existencia y ubicación de dichas obras, ya que no aparecen con información formal ni histórica. Por la falta de información de lexicología artística, recibió críticas muy duras por parte de historiadores/autores de otras partes de España. En concreto Elías Tormo, Torres Balbás y Gayá Nuño, le acusan de improvisación, confusión de estilo, desconocimiento de tecnicismos, etc...³³ Por lo tanto no sirve como ejemplo de categorización, sino solo como información de esas obras que forman parte de la primera exposición en el Palacio Foral en 1844 y, posteriormente, la celebrada en 1867 bajo el título: "Exposición de Bellas Artes e Industrias bajo el patrocinio de la Academia de Bellas Artes". En 1884 se repite la exposición con el mismo título y, en este caso, la novedad es la participación de la Diputación Foral con obras de José Ribera, así como retratos de Joaquín Barroeta, Diego de Arriola y Mateo Moraza. Por su parte, el Cabildo de la Catedral presenta el *Descendimiento* de Gaspar de Crayer y una *Inmaculada* de Carreño de Miranda. Completaban la muestra 122 obras de autores modernos alaveses.³⁴

En el germen del museo alavés se encuentra el proceso de Desamortización y sus inmediatas consecuencias como la puesta en circulación de una cantidad considerable de objetos de valor histórico-artístico y arqueológico y la creación de las Juntas Científicas y Artísticas, dependientes del re-

²⁷ España, Ley 3/1979, de 18 de diciembre, de Estatuto de Autonomía para el País Vasco. *BOE*, 22-XII-1979, nº 306, pp. 29357-29363; País Vasco, Ley 3/1979, de 18 de diciembre, de estatuto de Autonomía del País Vasco, *BOVP*, 12-I-1980, nº 32, pp. 287-297; País Vasco, Ley 27/1983, de 25 de noviembre, de Territorios Históricos, *BOPV*, 10-XII-1983, nº 182, pp. 4132-4149; País Vasco, Ley 7/1990 de 3 de julio, del Patrimonio Cultural Vasco, *BOPV*, 6-VIII-1990, nº 157, pp. 7062-7092.

²⁸ DÍAZ BALERDI, Iñaki, 2010.

²⁹ MARÍN TORRES, María Teresa, 2004, p. 274.

³⁰ Las tipologías textuales y su categorización se pueden ver en GRANT, Alice; NIEUWENHUIS, Joséphine; PETERSEN, Toni (eds.), 1995; LANZI, Elisa, 1998.

³¹ GUÍA, 1792, p. 23.

³² CASTRO, Cristóbal de, 1915, p. 95.

³³ LÓPEZ-YARTO, Amelia (coord.), 2012.

³⁴ CATÁLOGO, 1884.

cién creado Ministerio de Gobernación, predecesoras de las Comisiones Provinciales de Monumentos, creadas por Real Orden de 13 de junio de 1844.³⁵

A partir de este momento, se plantea la ubicación y conservación de los bienes desamortizados, que en el caso de Álava, inician un recorrido desde la Sacristía del Convento de San Francisco, hasta las Iglesias de Santa María y Santa Cruz, donde se instalan en 1842, aunque solamente los catalogados como "cuadros de mérito". Sin embargo, las dificultades para la ubicación y mantenimiento adecuado de estas obras se ponen de manifiesto, probablemente, como consecuencia de ciertas estrecheces económicas y, también, por la situación de "interinidad foral" que viven las instituciones provinciales vascas entre las Leyes de 1839 y de 1876.³⁶

En 1844, Miguel Rodríguez Ferrer, Gobernador Civil de Álava, consigue montar un Museo en una sala prestada por la Diputación Foral en su propia Casa Palacio. El contenido, cuya selección y organización no han sido debidamente explicadas, era estrictamente pictórico y constaba de 23 obras, que habían sido restauradas para la ocasión, aunque esta restauración no fue aprobada por la Comisión Central de Monumentos. Otra tentativa para la formación de un Museo público con la consiguiente colección, se produce en 1866, cuando el Diputado General, a través de Pedro Egaña, presenta un nuevo proyecto de Museo en las Juntas Generales, aprovechando la coyuntura favorable que existía para el fomento de Museos, basada en el Real Decreto de S.M. de 20 de marzo de 1867, cuyas obras procedían de los fondos de las Comisiones Provinciales de Monumentos. Pero en esta ocasión el proyecto de museo tampoco cuajó.³⁷

Finalmente, habrá que esperar al siglo XX para que, en 1941, la Diputación Foral decidiera comprar el Palacio del conde de Dávila, don Ricardo de Augusti, con el objetivo de albergar, en un principio, las colecciones de los Museos de Arte y Arqueología, el Archivo y la Biblioteca Provinciales, así como las colecciones de la Escuela de Artes y Oficios y el Instituto de Segunda Enseñanza, hoy sede del Parlamento Vasco. Sin embargo, el creci-

miento de las colecciones y la diversificación de actividades culturales han provocado la actual individualización del Museo de Bellas Artes de Álava. Orgánicamente depende de la Diputación Foral de Álava³⁸ y desde 1962 es Monumento Histórico Nacional, tanto las colecciones como el edificio. En 1996, el Departamento de Cultura y Euskera con la intención de reordenar y adecuar las tres colecciones que se encontraban en el Museo de Bellas Artes, retoma proyectos que no eran nuevos pero que se habían archivado sin más, y pone en marcha la diversificación de las colecciones en tres Museos, a la sazón, Museo de Arte Diocesano, Museo de Arte Vasco y Museo Vasco de Arte Contemporáneo. En 1999, sale de las salas del Museo la Colección de la Diócesis, para ubicarse en la Catedral de María Inmaculada (Catedral Nueva) y constituirse en Museo Diocesano de Arte Sacro.³⁹

La colección que actualmente alberga el Museo tampoco ha estado exenta de vicisitudes. En la década de los setenta las obras de temática costumbrista estuvieron en el Palacio de Ajuria Enea, construido en 1920, ejemplo de arquitectura regionalista y que albergaba el arte costumbrista, producido paralelamente a la construcción del edificio. Es la única ocasión en que el arte Vasco ha tenido un museo monográfico. Sin embargo al ser elegida Vitoria como capital de la comunidad autónoma, el palacio de Ajuria Enea se convierte en sede del Gobierno y Residencia Oficial del Lehendakari, por lo que tanto las obras expuestas en su interior como las esculturas del jardín pasan a formar parte de la colección del Palacio Augusto. Las obras pictóricas han quedado en este edificio definitivamente instaladas, pero las esculturas que estuvieron hasta 2002 en los jardines del Museo, han pasado a formar parte de los fondos de la nueva infraestructura museística del Museo ARTIUM. Así pues la colección del Museo de Bellas Artes a partir de este momento deja de ser una colección ecléctica para centrarse en el arte español del siglo XIX y el arte vasco desde 1850 hasta 1950.

Pero hasta la salida de la colección de arte contemporáneo, en 2002, el Museo de Bellas Artes ha consolidado su patrimonio y ha construido una memoria a partir de la publicación y visualización de sus fondos.⁴⁰ El primer catálogo sumario que

³⁵ ORTIZ DE URBINA MONTOYA, Carlos, 1999, p. 20.

³⁶ CASTELL, Luis, 2003, pp. 117-149.

³⁷ CASTAÑER, Xesqui; HERNÁNDEZ, José Luis, 2012, p. 1051.

³⁸ BEGOÑA, Ana de; BERIAIN, María Jesús; MARTÍNEZ DE SALINAS, Felicitas, 1982.

³⁹ LÓPEZ LÓPEZ DE ULLÍBARRI, Félix; DABOUZA SALCEDO, Arantza, 1999.

⁴⁰ POMIAN, Krzysztof, 1989, pp. 5-11.

contiene obras de todos los fondos, se publica en 1982 (Fig.1) y recoge información desde las piezas medievales hasta las contemporáneas, pasando por las de los artistas vascos. A pesar de ser un paso importante para mostrar las colecciones, no deja de ser una relación positivista de piezas y artistas, ordenadas con criterios cronológicos, estilísticos y geográficos, no cabe duda que permite un conocimiento global de las colecciones, conocidas fragmentariamente hasta la fecha.⁴¹

Hasta 2001 no se vuelve a elaborar y publicar otra catalogación de los fondos del Museo. En este caso se trata del arte vasco hasta los años cincuenta que constituye el grueso de la colección actual. Se trata de un catálogo científico con las fichas de cada obra en la que parece autor, título, medidas, exposiciones y bibliografía específica de la pieza. El catálogo se acompaña de textos históricos, en el que se apuntan las bases del nuevo discurso de la colección y su organización temática y por géneros, siendo estas cuestiones determinantes para una revisión de la historiografía artística de la Comunidad Autónoma, en la que se pone en valor el hecho de que no todos los artistas vascos se aferraron a los estereotipos de corte regionalista, sino que algunos elaboraron un imaginario con los mismos temas, pero formalmente dentro de las estéticas de la modernidad.⁴²

Desde los años 80 se ha elaborado una memoria gráfica, documental e histórica de los fondos, a partir de las adquisiciones de arte español contemporáneo que formó parte de las colecciones del Museo hasta 2002, como antes se ha señalado. Dicha memoria está compuesta por cuatro catálogos de carácter científico, con la misma metodología y categorización que el anterior de 1982, donde se especifican las adquisiciones con un importante aparato documental de las obras. Todos ellos responden a un plan de estudio e investigación de los fondos del museo, completado con criterios cronológicos, desde lo más cercano a lo histórico, de manera que a través de las nuevas generaciones de artistas, se pueden conocer los avatares de la historia del arte contemporáneo. Así, los ingresos de 1982 a 1990 reflejan que a una explosión inicial de la pintura, le sigue la escultura, para más tarde centrarse en una proliferación de montajes e instalaciones.⁴³ Las adquisiciones de



Fig. 1. Museo de Bellas Artes de Álava, 1982.

1985 a 1990 continúan con la pintura y escultura de los 80, incorporando a figurativos madrileños como Gordillo y Pérez Villalta; abstractos como J.M. Broto o Javier Grau; abstractos menos radicales y que empiezan a introducir algún rasgo figurativo, como Campano, Albacete, Navarro Baldeveg, Sicilia, García Sevilla; completan las adquisiciones los artistas pertenecientes a la nueva escena vasca, con los figurativos Marcote, Aquerreta y Lazkano o los abstractos y multidisciplinares Goenaga, Rementería, Tamayo, Urzay, Amondaraín, Garmendia y los alaveses Cerrajería, Castillejo o Koko Rico.⁴⁴ Las adquisiciones de esculturas siguen el criterio del periodo anterior, incorporando a los artistas españoles más significativos del momento: el posminimalismo de Aguilar e Irazu; la exaltación povera de Schlosser, Bados y Saiz; las construcciones matéricas de Sinaga, Iglesias y Fernández; la tensión entre contrarios de Solano y Salazar; las referencias al cuerpo humano de Girbau y Moraza; las estructuras y su doble de Badio-la; las esculturas objetuales de Pazos, Ballestín,

⁴¹ BEGOÑA, Ana de; BERIÁIN, María Jesús; MARTÍNEZ DE SALINAS, Felicitas, 1982.

⁴² GONZÁLEZ DE ASPURU, Sara; DABOUZA, Arantza (coords.), 2001.

⁴³ CASTILLEJO ALONSO, Daniel; GONZÁLEZ DE ASPURU, Sara, 1991, pp. 13-14.

⁴⁴ BONET, Juan Manuel, 1992, p. 16.



Fig. 2. Museo de Bellas Artes de Álava. Nuevas adquisiciones. 2001-2002, 2003.

Colomer y Plensa; los posicionamientos críticos de Bellotti y Morquillas; las figuraciones de Muñoz, Marco y Lootz; el expresionismo de Leiro y Paz; y por último la utilización de arquitectura y paisaje de Navarro y Elorriaga.⁴⁵

Las adquisiciones de 1991-1993, siguen la opción historicista y rigurosa de cubrir períodos y nombres, en la línea del Musée d'Art Moderne de París o la Tate Gallery de Londres, como lo demuestran las adquisiciones de Eduardo Arroyo, Joan Brossa y Miquel Barceló. Pero existe otra opción que es comprar conjuntos de obras de un artista relevante que muestre en detalle su trayectoria, como sucede en la Colección Crex de Schaffhausen y que, en este caso, se concretiza en adquisición de obra de Jaume Plensa, Iñaki Cerrajería o Ángel Bados.

En este momento, existen otros factores en la formación de la colección, como es apostar por artis-

tas emergentes, convirtiéndose en una especie de ayuda a la creación, adquiriendo piezas de artistas jóvenes vascos y alaveses como Francisco Ruiz Infante, Pablo Milicua, Javier Tudela, Charo Arrazola y Diego Matxinbarrena. También se ha ampliado las piezas que han supuesto una superación del campo de acción en la utilización de nuevos materiales, como sucede con las instalaciones de Perajaume, Paloma Navares o la utilización de nuevos materiales y fotografía, incluyendo trabajos de Joan Fontcuberta, Francesc Abad y Manuel Rufo. A partir de este momento, también empieza a plantearse cómo mostrar las obras para sugerir nuevas lecturas temáticas y conceptuales con repercusiones directas en la historiografía artística nacional y local.⁴⁶ No sucede lo mismo con las adquisiciones de 1994-1996, cuyo catálogo ya no proporciona la información de los anteriores, que se pueden considerar científicos, pero sí se puede destacar el continuismo en los criterios de incorporación de artistas jóvenes contemporáneos, en ese afán de hacer de la colección un *work in progress* y, al mismo tiempo, ir tejiendo una Historia del arte nacional y local.⁴⁷

Las incorporaciones de los años 2001-2002 muestran ya la independencia del Museo con respecto a su etapa anterior, cubriendo huecos de los artistas importantes de la colección, completando la visión de algunos nombres claves en el desarrollo del arte en el País Vasco e iniciando una nueva vía con artistas vascofranceses, documentados y expuestos en el año 2002⁴⁸ (Fig. 2). Las fichas, prácticamente, son las del inventario del museo, en algunos casos y según la enjundia del artista, acompañadas de exposiciones y bibliografía. Esta dinámica de mostrar las incorporaciones a través de catálogos con una información exhaustiva, ha seguido hasta 2008,⁴⁹ incorporando también obras de carácter genérico, como son los catálogos de grabado y escultura de los fondos del museo.⁵⁰

El Museo de Bellas Artes de Bilbao. Remodelación y proyección

El museo, en su ubicación actual, comienza su andadura en 1945, pero el origen de las colecciones públicas que integran parte de los fondos del ac-

⁴⁵ SÁENZ DE GORBEA, Xavier, 1992, pp. 123-139.

⁴⁶ CASTILLEJO, Daniel; GONZÁLEZ DE ASPURU, Sara; SANCRISTÓVAL, Pedro de (coords.), 1993, p. 11.

⁴⁷ SAN MARTÍN, Javier, 1997, pp. 73-112.

⁴⁸ GONZÁLEZ DE ASPURU, Sara; DABOUZA, Arantza (coords.), 2002.

⁴⁹ ARREGUI, Ana, 2006; FORNELLS, Montserrat, 2008.

⁵⁰ GONZÁLEZ DE ASPURU, Sara, 2006; ARREGUI, Ana, 2006.

tual museo, se puede retrotraer a 1842 cuando se crea el Museo de Pinturas de Vizcaya por parte de la Diputación, tal y como ha señalado Miguel Zugaza⁵¹ en un extenso artículo, publicado en el *Anuario del Museo* de 1991, donde se pueden apreciar las tensiones que generó el Museo de Pinturas con las autoridades estatales, pero también evidencia el interés de los gobernantes vizcaínos del momento por reagrupar y proteger el patrimonio.⁵² La relación de pinturas y su estado de conservación aparecen inventariados en el Archivo de la Real Academia de San Fernando, siendo todos ellos de temática religiosa y procedentes de conventos vizcaínos desamortizados, de manera que se puede considerar como el inicio de la memoria del patrimonio de la provincia y por ende de la Comunidad Autónoma.

En 1908⁵³ se inaugura el Museo de Bellas Artes como colofón de un proceso iniciado en 1907, cuando Diputación y Ayuntamiento a través del Conde de Urquijo y de D. Nicolás Bengoa respectivamente, acuerdan reunir en un mismo edificio las colecciones propiedad de ambas instituciones, a las que se unieron los fondos de procedencia estatal del desaparecido Consulado y Casa de Contratación de Bilbao,⁵⁴ piezas de coleccionistas privados, en concreto de los Sres. Jado y Plasencia y otras de procedencia pública, ubicadas, hasta entonces, en la Casa de Juntas de Guernica. La colección original estaba formada por pintura, escultura, grabado y artes decorativas antiguas, modernas y contemporáneas, mostrando especial interés por la pintura española y flamenca, así como la presencia de obras de arte vasco, determinantes para la creación de un discurso artístico autóctono. De esta forma la institución respondía a las necesidades de una sociedad industrializada con ciertos toques de sofisticación, pero muy apegada a la tradición en cuestiones artísticas.⁵⁵ La primera ubica-

ción de los fondos fue el antiguo Hospital de Achuri, donde conviven con la Escuela de Artes y Oficios y el Instituto de Segunda Enseñanza.⁵⁶

En 1924 se crea el Museo de Arte Moderno de Bilbao como consecuencia del ambiente artístico de la ciudad, pero sobre todo de un hito cultural en su historia y en la ampliación de los fondos del Museo que es la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de 1919,⁵⁷ ubicada en las Escuelas de Albia, inaugurada por el Rey Alfonso XIII y que marca un antes y un después en el coleccionismo público bilbaíno. Sobre todo, por su contenido cosmopolita a través de la participación de artistas extranjeros, mayoritariamente franceses⁵⁸ y la adquisición de piezas por parte de la Diputación Foral, entre las que se encontraban *Las lavanderas de Arlés* de Paul Gauguin y *Mujer sentada con un niño* de Mary Cassat que significaban un toque de modernidad en la colección.⁵⁹

Finalizada la Guerra Civil y una vez recuperadas las colecciones, en 1939, la Diputación y el Ayuntamiento acordaron la construcción de un nuevo edificio que, a partir de 1945, albergaría el llamado Museo de Bellas Artes y Arte Moderno de Bilbao, es decir una misma ubicación para las dos colecciones. Esto provocó la fusión legal y administrativa de las dos instituciones, quedando la denominación Museo de Bellas Artes. Sin embargo, la especificidad de lo moderno se puso en valor, con la ampliación del espacio, formalmente realizada bajo la influencia del arquitecto Mies van der Rohe y que albergaría la colección de arte contemporáneo.

Paralelamente a estos acontecimientos, el museo ha ido construyendo su discurso, o más bien diferentes discursos según las características de los fondos y tejiendo una narración donde confluyen lo antiguo con lo más contemporáneo, a nivel in-

⁵¹ En el inventario se reseñan 30 cuadros con una introducción iconográfica, autoría, estado, calificación, medidas y procedencia, y también hay noticia de 22 cuadros considerados en mal estado. La procedencia de la mayoría son los conventos de Larrea en Etxano (14), de la Cruz (6), de la Concepción (4), de las Dominicas de Elorrio (4), de Forua (2), de Santa Mónica (1), de la Encarnación (1) y de San Francisco (1) ZUGAZA MIRANDA, Miguel, 1991, pp. 15-32.

⁵² Recientemente se ha publicado un estudio, producto de una tesis doctoral, defendida en la Universidad del País Vasco en 2015, en el que se analiza la relación del coleccionismo privado y público en Vizcaya y Álava a partir de las donaciones de los coleccionistas de ambas provincias a los fondos de los museos, ver: ARRIZABALAGA SALGADO, Víctor, 2016.

⁵³ MUÑOZ FERNÁNDEZ 2009, p. 35.

⁵⁴ LUNA Juan José, 1989, pp. 13-27; VÉLEZ LÓPEZ, Eloína, 2002; ZUGAZA, Miguel, 1999, pp. 15-46.

⁵⁵ JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, 2013, p. 69.

⁵⁶ CASTAÑER, Xesqui; HERNÁNDEZ, José Luis, 2012, p. 1052.

⁵⁷ CATÁLOGO, 1919.

⁵⁸ JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, 2013, p. 69.

⁵⁹ BARAÑANO, Kosme; GONZÁLEZ DE DURANA, Javier, 1987, pp. 159-182.

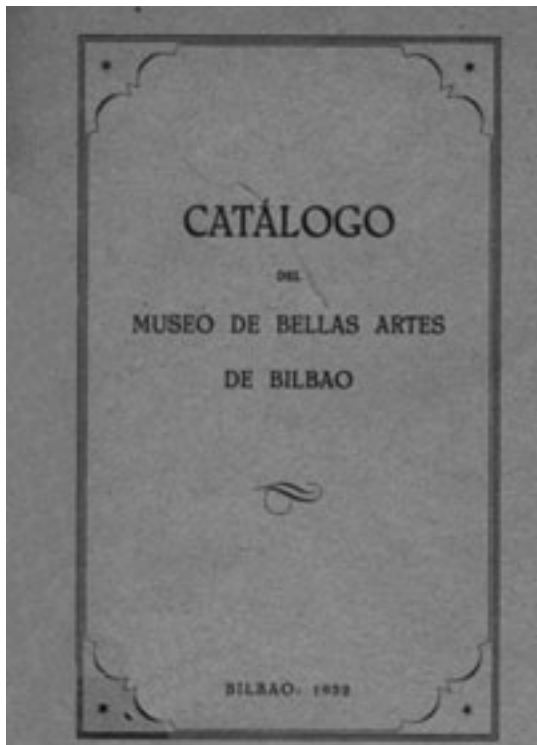


Fig. 3. Catálogo del Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1932.

ternacional, nacional y local, interviniendo en su elaboración, no solamente los gestores del museo, sino también donantes y patrocinadores. Es el caso de D. Antonio Plasencia que hizo el prólogo del primer catálogo (Fig. 3) de las obras de pintura y escultura, publicado en 1932, en la recién estrenada República, que sin ser una obra exhaustiva, sí ofrecía una panorámica de los fondos del museo en ese momento.⁶⁰

La influencia del discurso museístico ha tenido su correlato histórico desde muy temprano, y muestra de ello es el libro de Damián Roda, publicado en 1947,⁶¹ que presenta una secuencia histórica, clasificada por escuelas, basándose en los fondos del museo. Si bien su autor, tal y como se reconoce en el proemio, no es ningún experto, sí elabora un discurso utilizando como hilo conductor los diferentes fondos y clasificándolos con criterios cronológicos, geográficos y estilísticos. Así, el libro se divide en: los primitivos, otros maestros del norte y del sur, pintura clásica española, pintura moderna y escultura española.

A partir de 1949, tras la muerte de Manuel Losada y hasta 1973, se hace cargo de la dirección del museo Crisanto Lasterra, continuando con esa tradición instaurada desde el siglo XIX de que la dirección de los museos estuviera en manos de artistas, y así había sucedido en el museo bilbaíno con Arteta, Losada y ahora con Lasterra. Aunque a este último siempre se le ha reconocido más como escritor. Es autor del *Catálogo descriptivo. Sección de Arte Antiguo* del museo, publicado en 1969, en el que actualizaba y documentaba la información sobre los fondos, en todas las técnicas y soportes, mostrando una tipología más cercana al catálogo razonado, ya que ofrecía fichas completas de cada pieza, con datos del autor, bibliografía y un índice de artistas e iconográfico. Comprende la sección de arte antiguo del siglo XII al XIX y se articula en cuatro partes: pintura (siglos XV-XIX); escultura (siglos XII-XVIII); acuarelas (siglos XV-XIX); cerámica (siglo XV).⁶²

En 1976 accede a la dirección del museo Javier de Bengoechea, abogado y poeta bilbaíno, a quien se debe el *Catálogo de Arte Moderno y Contemporáneo* de los fondos del museo⁶³ existentes hasta 1980. Es un intento de catálogo razonado, escrito por alguien que no era un experto en la materia, y esto se nota en la poca labor de investigación, a la hora de hacer un corpus con la literatura existente sobre los diferentes artistas y obras. Realizado con fichas catalográficas con la información del autor y la obra, plantea una información muy escueta, si la comparamos con la entidad de determinados artistas que en esa época poseen una información bibliográfica importante. No obstante, su valor reside en que, por primera vez, se agrupan todas las técnicas y soportes de obras de los siglos XIX y XX, tanto españolas como extranjeras existentes: pintura, escultura, cerámica, tapices, dibujo, grabado y joyería.

En las décadas de los 70 y 80, se produce un declive de los sectores económicos tradicionales, lo que obliga a reconvertir el tejido económico y apostar por una ciudad de servicios.⁶⁴ Sin embargo, en la década de los 80, se producen grandes cambios en el espacio museístico, con ampliaciones para poder mostrar mejor la colección, dotación de nuevos servicios, entre los que hay que destacar los de catalogación y documentación. A

⁶⁰ PLASENCIA, Antonio, 1932.

⁶¹ RODA, Damián, 1947.

⁶² LASTERRA, Crisanto, 1969.

⁶³ BENGOCHEA, Javier de, 1980.

⁶⁴ ZUGAZA MIRANDA, Miguel, 2001, p. 123.

finales de los 80, el Museo intensifica las exposiciones específicas de sus fondos y revisiones de los mismos, tejiendo un relato histórico, centrado en el arte moderno y contemporáneo. En esta línea se encuentra, *Tesoros del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Pintura 1400-1939*,⁶⁵ en el que se aportan nuevos datos sobre obras ya estudiadas, pero manteniendo el formato de catálogo razonado. También el museo se configura como una nueva dependencia administrativa en la que ensaya una nueva forma de gestión, con la constitución de una Sociedad Anónima, formada por las dos instituciones propietarias y a las que se une en 1991 el Gobierno Vasco, en calidad de socio. Así concluye un proceso, iniciado con aprobación del Estatuto de Autonomía, a partir del cual comienza una reorganización a propuesta de Leopoldo Zugaza, vicepresidente del Patronato del Museo.

En los años noventa se reanuda la investigación sobre los fondos del museo, aportando información de algunas piezas a modo de catálogo razonado. En 1992, se presenta en la Universidad Complutense de Madrid, la tesis de Eloína Vélez, *Historia del Museo de Bellas Artes de Bilbao. 1980-1986*,⁶⁶ en la que se aborda la historia del museo desde sus orígenes, y se hace, en algunos casos, una catalogación que sin ser razonada, aportaba toda la información de los catálogos anteriores e información crítica sobre las piezas.

En este periodo se realizan dos catálogos razonados de parte de los fondos, en los que se utiliza la terminología técnica, propia de este tipo de textos, con fichas catalográficas en la que se informa sobre la obra, su trayectoria y un importante aparato crítico, formado por la literatura artística que ha generado. Por una aparte, se encuentra la tesis doctoral de Ana Galilea Antón sobre los fondos del museo, *Catalogación y estudio de los fondos de pintura española del Museo de Bellas Artes de Bilbao del siglo XIII al XVIII (de 1270 a 1700)*, defendida en 1993 en la Universidad de Zaragoza⁶⁷ y publicada fragmentariamente por el museo en 1995,⁶⁸ con el título, *La pintura gótica española en*

el Museo de Bellas Artes de Bilbao, en formato catálogo razonado. Por otra, la catalogación de los fondos de pintura alemana, holandesa y flamenca, realizada por la profesora Xesqui Castañer,⁶⁹ en la que se aporta una documentación exhaustiva sobre las obras y sus autores, incidiendo en las analogías con otras piezas existentes en museos e instituciones, a partir de las que, en ocasiones, se ha podido afinar criterios sobre la atribución, superando las dificultades que la pintura de estas escuelas supone. También en esta década, concretamente en 1999, se publica otro catálogo sobre los fondos, *Maestros Antiguos y Modernos. Museo de Bellas Artes de Bilbao*, en el que se hace una selección de las obras más emblemáticas, con una descripción individualizada de las fichas del inventario, pero sin aparato crítico, comenzando con la escultura de madera policromada del siglo XII *Majestad de Cristo en la cruz* y finalizando con *Lying figure in mirror* (Figura tumbada en espejo), pintada por Francis Bacon en 1971. Entre estas dos piezas se presentan obras seleccionadas tanto por su calidad como por su capacidad de representar los núcleos fundamentales de los fondos. El eje principal está constituido por la pintura de la escuela española antigua y contemporánea, a la que se han sumado ejemplos del arte vasco. El contexto de estas líneas centrales ha sido aportado por pinturas de las escuelas flamenca y holandesa de los siglos XV, XVI y XVII. El libro incluye apéndices con la relación de donantes de obras y bibliografía general sobre el museo y años más tarde, concretamente en 2001, se materializa en una exposición.⁷⁰

La visibilización de los fondos modernos y contemporáneos ha sido un objetivo compartido por los diferentes equipos directivos del museo,⁷¹ intensificándose en 2008, con ocasión del centenario y esto ha servido para dar a conocer la importancia cualitativa y cuantitativa de su colección, mediante exposiciones acompañadas de publicaciones específicas, consistentes en catálogos razonados, acompañados de estudios históricos. De las

⁶⁵ LUNA, Juan José (com.), 1989.

⁶⁶ La tesis no se ha publicado hasta 2002. VÉLEZ LÓPEZ, Eloína, 2002.

⁶⁷ GALILEA ANTÓN, Ana, 1993.

⁶⁸ GALILEA ANTÓN, Ana, 1995.

⁶⁹ Como se indica en la introducción del trabajo, este texto se realizó en el marco de una estancia investigadora en el Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie de la Haya, 1990-1991. CASTAÑER LÓPEZ, Xesqui, 1995.

⁷⁰ ZUGAZA MIRANDA, Miguel, 1999a. Años más tarde se publicó otro catálogo revisado con el mismo título. Ver en: ALZURI, Miriam; ARCEDIANO, Santiago; BRAY, Xavier, 2001.

⁷¹ En concreto se realizaron dos exposiciones en 1999, donde se aportaban reflexiones sobre la definición de lo moderno en el contexto de una colección de fondos modernos y contemporáneos. Ver: ZUGAZA MIRANDA, Miguel, 199b.



Fig. 4. De Goya a Gauguin. El siglo XIX en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2008.

exposiciones realizadas, hay que destacar tres, no solo por su contenido, sino también por los catálogos publicados, todos ellos de carácter científico: La exposición *Artistas Vascos. Colección Museo de Bellas Artes de Bilbao* pretende mostrar una amplia selección de artistas y obras, representadas en las colecciones del museo. Con motivo de esta exposición se publica la *Guía de Artistas Vascos. Colección Museo de Bellas Artes de Bilbao* que pone a disposición de especialistas y público una importante herramienta de estudio del arte vasco, con aportaciones historiográficas que sitúan a artistas y obras en su contexto. La Guía recoge la actividad de 118 autores, desde el siglo XVI a la actualidad.⁷² Este proyecto documental ofrece información exhaustiva sobre las figuras más representativas del panorama artístico vasco, estructurada en diferentes secciones, biografía, imágenes, exposiciones, museos o colecciones y referencias bibliográficas, con el objetivo de configurar una re-

copilación enciclopédica sobre los artistas vascos;⁷³ *De Goya a Gauguin* se propone una mirada sobre el siglo XIX,⁷⁴ una parte importante de la colección que el Museo ha tratado de poner en valor en los últimos cinco años de diversas maneras. En primer lugar, se ha incrementado el número de obras expuestas al público y las salas dedicadas a esta sección; esta ampliación ha culminado recientemente al reordenar la colección y dedicarle cinco salas completas a este periodo; *Novecentismo y Vanguardia (1910-1936) en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao* reúne ahora un amplio conjunto de obras situadas cronológicamente en las primeras décadas del siglo XX con los mismos objetivos de puesta al día del conocimiento documental de cada una de ellas y de una mejor comprensión de ese periodo artístico. Son 149 obras, pinturas, fotografías y carteles, muchas de las cuales no habían sido expuestas al público con anterioridad.⁷⁵ Estos dos últimos pertenecen a la categorización de catálogos razonados, con información descriptiva de las piezas, formal, conceptual e histórica y una puesta al día de la literatura artística de cada una de ellas.

El Museo de San Telmo de San Sebastián. Refundación y proyecto museístico renovado

El Museo de San Sebastián forma parte del Patronato Municipal de Cultura y está ubicado en el Palacio de San Telmo, en el casco viejo de la ciudad donostiarra. En el año 2011, tras un proceso de rehabilitación y un nuevo proyecto museístico que ha supuesto la redefinición del museo, ha vuelto a abrir sus puertas al público. El edificio original del antiguo convento de San Telmo, construido en el siglo XVI, ha sido objeto de una ampliación arquitectónica vanguardista. En esta nueva andadura, se plantea mostrar el pasado para entender el presente, siendo esto último el eje del nuevo discurso del museo, que sin renunciar a su objetivo principal, que es ser un espacio de investigación y exhibición del patrimonio, pretende mantener un diálogo fluido con la sociedad contemporánea.⁷⁶

Inaugurado en 1902, es el más antiguo del País Vasco, y se define como "histórico, artístico y ar-

⁷² GARCÍA MARURI, Marta; VIAR OLLOQUI, Javier (eds.), 2008.

⁷³ A este respecto, cabe señalar la importante contribución del programa Arteder, que, emprendido por la Biblioteca del Museo y patrocinado desde 2002 por la Fundación Vizcaina Aguirre, pone a disposición de los usuarios una completa base de datos de artistas vascos, continuamente revisada y puesta al día, que se difunde en Internet a través de la página web del Museo y en la dirección www.bd-arteder.com, con posibilidad de conexión al catálogo de la Biblioteca.

⁷⁴ ALZURI MILANÉS, Miriam (coord.), 2008.

⁷⁵ CARMONA, Eugenio, 2009.

⁷⁶ FORNELLS, Montserrat, 2003, pp. 14-72.

queológico”, siendo el resultado de las exposiciones celebradas desde finales del siglo XIX, en la ciudad donostiarra. En esta época, la ciudad se configura como burguesa y liberal que cuida mucho su imagen, en todo que lo que afecta al bienestar de los ciudadanos. Iñaki Arrieta,⁷⁷ en un excelente artículo, analiza los orígenes del museo y las personas e instituciones que unieron fuerzas para llevar el proyecto a buen puerto, explicando y concretando antecedentes, objetivos y contenidos. Entre los antecedentes más significativos está la celebración de una exposición histórica y de artes retrospectivas en 1899, cuyas diferentes temáticas, marcarán en cierta forma el contenido de las colecciones del futuro museo, más tarde especificadas en su reglamento.⁷⁸

En 1906, a los cuatro años de su inauguración, Pedro Manuel de Soraluze, el primer director del museo, publica el *Catálogo Provisional del Museo Municipal. San Sebastián 1902-1906*. Este concepto de provisional ya se había utilizado para otro catálogo del Museo de Arte Moderno de Madrid, publicado en 1900 (2ª ed.). De hecho, Soraluze había contado con el asesoramiento de José Villegas, Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura (Museo del Prado). Tipológicamente sumario por su forma de presentar la información, mostraba las diferentes colecciones, existentes desde su inauguración, a saber: pintura española clásica y moderna (autores vascos), de artistas españoles relacionados con San Sebastián y otros de artistas contemporáneos, cedidas por el Museo de Arte Moderno de Madrid; pintura de escuelas extranjeras (flamenca, holandesa, italiana e inglesa); escultura europea y española; medallas conmemorativas, artes gráficas y cartografías; historia, objetos históricos y archivos; arqueología (piezas prehistóricas de las cuevas de Landarbaso, egipcias, fenicias, romanas, cartaginesas o precolombinas), así como esculturas góticas, instrumentos musicales y armas⁷⁹ (Fig. 5). De la importancia de esta publicación se hizo eco el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, poniendo énfasis en las donaciones particulares e institucionales como artífices de la colección, en los objetos arqueológicos, refiriéndose ya a los contenidos y en el trabajo de catalogación provisional o índice abreviado de su autor.⁸⁰

⁷⁷ ARRIETA URTIZBEREA, Iñaki, 2006, pp. 45-76.

⁷⁸ REGLAMENTO, 1901.

⁷⁹ FORNELLS, Montserrat, 2003, p. 24.

⁸⁰ FITA COLOMÉ, Fidel; LAURENCÍN, Marqués de, 1906, p. 415.

⁸¹ EXPOSICIÓN, 1932.



Fig. 5. Catálogo Provisional del Museo Municipal de San Sebastián, 1906.

Durante la II República, concretamente en 1932, se inaugura la iglesia del convento de San Telmo con los lienzos encargados a José María Sert, cuya temática se centraba en los hechos célebres del pueblo guipuzcoano. Pero hasta 1985 no se publica ninguna investigación de los mismos, de la mano de Montserrat Fornells, que en 2006 hace una segunda edición, pero en ningún caso realiza un catálogo en el sentido clásico, sino hace un estudio fragmentado en temas iconográficos, estudio técnico y estilístico, en fichas con título y medidas. En este mismo año de 1932, se celebra una exposición de artistas vascos con motivo de la inauguración de la biblioteca. Se publica un folleto que aparece como catálogo, solo con autores, obras y técnicas, pero la novedad es que aparecen los tapices cedidos por la República al municipio donostiarra que habían sido colocados en el museo. En este caso sí aparecen las medidas y una descripción detallada e histórica de los temas.⁸¹

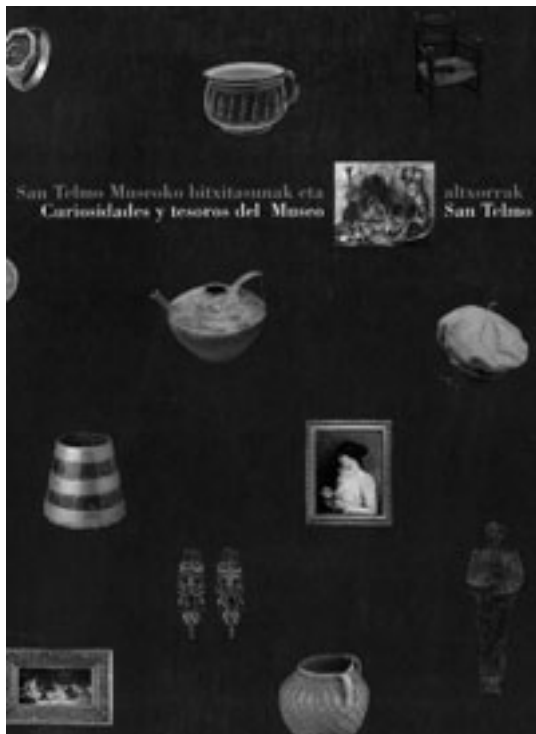


Fig. 6. Curiosidades y tesoros del Museo San Telmo, 1998.

La Guerra Civil tuvo repercusiones en la organización del Museo, consistentes en restricciones presupuestarias y la entrada de objetos procedentes de incautaciones tanto en la ciudad como en la provincia. Ya en el franquismo, el coleccionismo privado fue fundamental para una institución que nació con poco presupuesto y que a través de donaciones de muy diferente origen, consiguió un número considerable de objetos para sus fondos,⁸² como lo demuestra la exposición realizada en el Museo en 1945, cuyo contenido era exclusivamente de coleccionismo privado y que en un catálogo sumario se hacía una relación de obras, autores y propietarios, además de una descripción de las salas abiertas del museo y sus contenidos. También las galerías de arte de la ciudad contribuyeron a la promoción del arte vasco, uno de los puntales del museo, para fomentar el coleccionismo de artistas nuevos y aumentar los fondos del

mismo en esa línea. Así las salas Aranaz-Darrás, crearon los Certámenes de Navidad, desde 1950 a 1965, para dotar al museo San Telmo de una Sala de Arte Contemporáneo y las obras premiadas pasaron a formar parte de los fondos. En todos los casos se realizaron catálogos sumarios con los participantes y los premiados.⁸³

El Museo no posee ningún catálogo razonado de sus fondos, pero sí ha ido haciendo catalogaciones parciales, atendiendo a las diferentes colecciones temáticas que componen el grueso de sus fondos, todos ellos sumarios en cuanto a su tipología y, en ocasiones, se corresponden con publicaciones, construyendo una memoria documental que visualiza perfectamente sus contenidos.

En 1991 se celebra la exposición *Arte. Ochenta*, en la que se incluían todas las obras de esa década, realizadas tanto por artistas nacionales como vascos, existentes en los fondos del Museo, reproduciendo las fichas del inventario sin más información.⁸⁴ En 1993 se publican dos catálogos: uno de las adquisiciones de 1982 a 1992, con fichas que tenían la información referentes al autor, título, fecha, materia, medidas, firma, fecha, situación jurídica y nº de inventario;⁸⁵ y otro de los fondos de pintura de los siglos XIX y XX, en este caso, con más información que el anterior, pues a las fichas se añadían la exposiciones y bibliografía de las distintas obras, hasta ese momento.⁸⁶

En 1998 se publica el catálogo titulado *Curiosidades y Tesoros del Museo San Telmo* (Fig. 6) que se correspondía con una exposición de carácter global, que incluía las piezas más emblemáticas de las diferentes colecciones, articulándose en siete agrupaciones de objetos: otros objetos, otras tradiciones; objetos iguales, objetos diferentes; objetos que conviven; objetos que sorprenden; la colección en constante desarrollo; objetos que emocionan, pintura española del siglo XIX; objetos que emocionan, pintura vasca del siglo XX. Si bien no es un catálogo estrictamente razonado, en lo referente a la categorización documental, sí aportaba bastante información sobre las piezas seleccionadas y dos textos de carácter historiográfico sobre la pintura vasca del siglo XIX y de la Guerra Civil.⁸⁷

⁸² El coleccionismo privado fue y ha sido muy importante en la consolidación de las colecciones, ya que desde finales del XIX y principios del XX, existió un número considerable de coleccionistas en la ciudad de San Sebastián, como lo demuestra la exposición, celebrada en el museo en 1945. EXPOSICIÓN, 1945.

⁸³ BARIANDARÁN, Arantza; SETIÉN, Mayi, 1988, pp. 12-13.

⁸⁴ ARTE, 1991.

⁸⁵ BARANDIARÁN MÚJICA, Arantza, 1993.

⁸⁶ GARMENDIA, Carmen, 1993.

⁸⁷ FORNELLS, Montserrat, 1998.

El museo acoge una de las más antiguas colecciones de instrumentos musicales y sonoros del País Vasco que se recogen en *San Telmo museokouseoko soinu eta hots tresnak*, catálogo⁸⁸ razonado de 95 fichas que contienen todos los datos encontrados en las fichas tanto antiguas como nuevas, completadas por el autor con el ánimo de aclarar y enriquecer dicha documentación. Los datos recogidos ofrecen una información muy interesante sobre el tipo de instrumento, cómo, dónde, cuándo y para qué se han utilizado, quiénes los tocaban, qué afinación y escalas dan, etc.

De 2001 existen dos publicaciones de los fondos del museo, relativos al bordado y la armería, pero ninguno pertenece a una categorización documental catalográfica. El primero, en torno al bordado de lino y centrado en dos tipos de piezas domésticas: las cenefas de fundas de almohada, *burukoazalak* y cenefas de funda de edredón, *oazalak*, a través de la colección textil del Museo. Consta de dos volúmenes: en el primero, se realiza una introducción a la cultura del lino en el País Vasco, concretamente en el Goierri y Tolosaldea; decoración e iconografía del bordado de lino de uso doméstico en Goierri y Tolosaldea; relación de piezas del Museo San Telmo; fichas de las piezas; glosario; bibliografía. En el segundo volumen se recoge la ficha de inventario del Museo y se traslada al papel uno por uno los motivos decorativos de las veintiocho piezas estudiadas.⁸⁹ El segundo es un número extraordinario de 2001 de la revista *Militaria. Revista de cultura militar* publicada por la Asociación de Amigos de los Museos Militares. Este estudio ofrece una visión general de la colección por secciones como las de uniformes, condecoraciones, *vexillia*,⁹⁰ artillería y armería histórica, profundizando en aquellas piezas más importantes.⁹¹ En 2005 se da a conocer una parte importante de los fondos en papel, en una exposición titulada *8 artistas en papel*, en la que se muestran obras de Aurelio Arteta, Ricardo Baroja, Julio Beobide, Rogelio Gordón, Carlos Landi, Darío de Regoyos, Julián de Tellaheche y Paul Tillac,⁹² con información contrastada, pero que no llega a ser un catálogo razonado.

Finalmente, y ya en plena actualidad, se encuentra el catálogo de la muestra *Gipuzkoa revelada*,

una selección de más de cien fotografías datadas entre 1855 y 1930 procedentes de su fondo fotográfico, con información actualizada de cada una de las piezas. La exposición es el resultado de una libre agrupación en la que es posible apreciar el contenido del documento fotográfico, valorar su calidad artística y dejar que el público se conecte con ellas de manera particular. Se trata en su mayoría de imágenes originales, analizadas desde su doble vertiente artística y patrimonial. Han sido tomadas utilizando diferentes técnicas, según el momento en que se hicieron: cristales, albúminas y cianotipias. El estado físico de las fotografías nos habla de su trayectoria desde el momento en el que fueron creadas hasta ahora, conservando cada una de ellas muchas huellas: la pervivencia de sus protagonistas, la mirada de quien la hizo, la curiosidad de quienes la vieron, el cuidado de quienes la guardaron. En ellas se ve la expansión de la ciudad, el terreno rural que se va haciendo urbano, la industria que va dejando paso al turismo, las nuevas formas laborales y sociales de convivencia. Una evolución que enlaza con la propia historia de la fotografía.⁹³

A lo largo del trabajo se ha tratado de establecer la diversidad de discursos que subyacen en la memoria artística de los museos vascos. Para ello, en primer lugar, ha sido necesario establecer las diferentes categorizaciones en cuanto a gestión documental se refiere, es decir, qué tipo de catálogos de sus fondos o exposiciones de los mismos han publicado los tres museos, para la elaboración de la memoria antes mencionada. Todo esto ha puesto de manifiesto el carácter autónomo y aislado de cada museo, en ocasiones, como si fueran parte de un archipiélago, en palabras de Díaz Balerdi. Esa independencia, no solo administrativa sino también en la gestión, ha hecho posible la diversidad de discursos en los diferentes periodos históricos tratados y por lo tanto la construcción de distintas memorias.

Bibliografía

- ALONSO FERNÁNDEZ, Luis. *Museos y Museología, dinamizadores de la cultura de nuestro tiempo*. 2 vols. Madrid: Universidad Complutense, 1988.
- ÁLVAREZ LOPERA, José. "Coleccionismo, intervención estatal y mecenazgo en España (1900-1936): Una aproximación". *Fragmentos*, 1987, nº 11, pp. 33-47.

⁸⁸ BELTRÁN ARGÜÑENA, Juan Mari, 1998.

⁸⁹ ELORZA, Eva M.; MIANGOLARRA, Mariasun, 2001.

⁹⁰ Palabra latina para denominar estandartes, banderas o pendones.

⁹¹ DUEÑAS BERAIZ, Germán, 2001, pp. 24-77.

⁹² JAUREGUI, Koldobika; LERTXUNDI, Mikel, 2005.

⁹³ QUEREJETA, Elisa; MILLÁN, María (com.), 2017.

- ALZURI, Miriam; Santiago ARCEDIANO; Xavier BRAY. *Maestros antiguos y modernos en las colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2001.
- ALZURI MILANÉS, Miriam (coord.). *De Goya a Gauguin: el siglo XIX en el Museo de Bellas Artes de Bilbao* (Exposición celebrada en Bilbao, Museo de Bellas Artes, del 16-VI-2008 al 28-IX-2008). Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2008.
- ARREGUI, Ana. *Colección de Esculturas*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 2006.
- ARREGUI, Ana et al. *Nuevas adquisiciones 2004-2005*. Vitoria: Diputación Foral de Álava, 2006.
- ARRIETA URTIZBEREA, Iñaki (coord.). "Élites, instituciones públicas, identidad cultural y turismo en los orígenes del Museo Municipal de Donostia-San Sebastián". En *Museos, Memoria y Turismo*. Bilbao: Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, 2006, pp. 45-76.
- ARRIZABALAGA SALGADO, Víctor. *Entre lo visible y lo invisible. El coleccionismo de arte en Vizcaya y Álava*. Bilbao: Bizkaiko Foru Aldundia - Diputación Foral de Bizkaia, 2016.
- ARTE. *Arte Ochenta (Exposición celebrada en San Sebastián, Museo San Telmo Catálogo de la exposición celebrada en el Museo San Telmo del 10-V-1991 al 30-VI-1991)*. San Sebastián: Museo San Telmo, 1991.
- BARANDIARÁN MÚJICA, Arantza. *Museo de san Telmo. Adquisiciones 1982-1992*. Donostia: Patronato Municipal de Cultura, 1993.
- BARAÑANO, Kosme de; GONZÁLEZ DE DURANA, Javier. "La exposición Internacional de Pintura y Escultura. Bilbao, 1919". *KOBIE. Serie Bellas Artes*, 1987, nº IV, pp. 159-182.
- BARIANDARÁN MUGICA, Arantza; SETIÉN LABOA, Mayi (coords.). *XIX-XX. M. Etako Euskal Pintura/Pintura Vasca ss. XIX-XX*. Donostia-San Sebastián: Kultur Udal Patronatua, 1993.
- BARIANDARÁN, Arantza; SETIÉN, Mayi (coms.). *Los certámenes de Navidad. San Sebastián (1950-1965)* (Exposición celebrada en San Sebastián, Museo San Telmo, del 20-XII-1988 al 10-II-1988). San Sebastián: Museo San Telmo, La Primitiva Casa baroja, S.A, 1988.
- BATCHEN, Geoffrey. "The art of archiving". En *Deep Storage. Collecting, Storing and Archiving in Art*. Munich, Nueva York: Prestel, 1998, pp. 47-78.
- BAZIN, Germain. *El tiempo de los museos*. Madrid, Barcelona: Daimon, 1969.
- BEGOÑA, Ana de; BERIAIN, María Jesús; MARTÍNEZ DE SALINAS, Felicitas. *Museo de Bellas Artes de Álava*. Vitoria: Diputación Foral de Álava, 1982.
- BELTRÁN ARGIÑENA, Juan Mari. *San Telmo Museoko soinu eta hots tresnak*. Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 1998.
- BENGOECHEA, Javier de. *Catálogo de arte moderno y contemporáneo del Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: Banco de Vizcaya D.L., 1980.
- BOLAÑOS ATIENZA, María. *Historia de los Museos de España*. 2ª edición, Gijón: Ediciones Trea, S.L., 2008.
- BONET, Juan Manuel. "Hitos de una colección pictórica ejemplar". En: CASTILLEJO ALONSO, D.; GONZÁLEZ DE ASPURU, S.; LÓPEZ, Félix (coords.). *Colección Pública. Selección de ingresos de arte contemporáneo (1985-1990)*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1992, pp. 13-20.
- BROODTHAERS, Marcel. "Museum of Modern Art, Department of Eagles". En: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/broodthaers_musee.html (24-II-2017)>.
- CARMONA, Eugenio (com.). *Novacentismo y Vanguardia (1910-1936)*. Colección Museo de Bellas Artes de Bilbao (Exposición celebrada en Bilbao, Museo de Bellas Artes, del 2-III-2009 al 24-V-2009). Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2009.
- CASTAÑER LÓPEZ, Xesqui. *Pinturas y Pintores Flamencos, Holandeses y Alemanes en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: Fundación BBK, 1995.
- CASTAÑER, Xesqui; HERNÁNDEZ, José Luis. "Arte y economía: La inversión institucional en fondos museísticos y la capacidad de gasto de las Haciendas Forales durante el siglo XX". *Art i Memòria* (Actas del XVII Congreso Nacional de Historia del Arte celebrado en Barcelona, del 22-9-2008 al 23-9-2008). Barcelona: Universitat de Barcelona, 2012.
- CASTELL, Luis. "La abolición de los Fueros Vascos". *Ayer*, 2003, nº 52, pp. 117-149.
- CASTILLEJO ALONSO, Daniel; GONZÁLEZ DE ASPURU, Sara (coords.). *Colección Pública. Ingresos de arte contemporáneo (1982-1990)*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1991.
- CASTILLEJO, Daniel; GONZÁLEZ DE ASPURU, Sara; SANCRISTÓVAL, Pedro de (coords.). *Colección Pública II. Museo de Bellas Artes de Álava. Ingresos (1991-1993)*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1993.
- CASTRO, Cristóbal de. *Catálogo Monumental de España. Inventario general de los Monumentos Históricos de la Nación. Provincia de Álava*. Madrid: Tipográfico Sucesores de Rivadeneira, 1915.
- CATÁLOGO. *Catálogo de los cuadros de la Escuela Española que existen en el Real Museo del Prado*. Madrid: Imprenta Real, 1819.
- CATÁLOGO. *Catálogo Exposición Alavesa de Vitoria en 1884*. Vitoria: Diputación Foral de Álava, 1884.
- CATÁLOGO. *Primera Exposición Internacional de Pintura y Escultura* (Exposición celebrada en Bilbao, Escuelas Albia, Agosto-Septiembre de 1919). Bilbao: Imprenta Elxepuru, 1919.
- CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio. *Catálogo provisional historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas*. Madrid: Imprenta Manuel Galiano, 1865.
- DIÁZ BALERDI, Ignacio. *Archipiélagos imaginarios. Museos de la Comunidad Autónoma del País Vasco*. Vitoria: Gobierno Vasco. Servicio Central de Publicaciones, 2010.
- DUEÑAS BERAIZ, Germán. "La colección de armería y de historia militar del Museo San Telmo de San Sebastián". *MILITARIA. Revista de Cultura Militar*, 2001, Número extraordinario, pp. 11-87.
- ELORZA, Eva M.; MIANGOLARRA, Mariasun. *El bordado de lino de uso doméstico en Goierri y Tolosaldea*. Donostia-San Sebastián: Museo San Telmo, 2001.
- ESPAÑA. "Ley 3/1979, de 18 de diciembre, de Estatuto de Autonomía para el País Vasco". *BOE*, 22-XII-1979, nº 306 (s.f.): pp. 29357-29363.
- ESTEBAN LEAL, Paloma. "Los sistemas de documentación en las colecciones públicas. Historia y situación actual." *Mus-A. revista de los Museos de Andalucía*, 2003, nº 2, pp. 104-109.
- EXPOSICIÓN. *Exposición de artistas vascos: Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo*. San Sebastián: Museo San Telmo, 1932.
- EXPOSICIÓN. *Exposición de Pintura antigua y Moderna de las colecciones particulares de esta ciudad* (Exposición celebrada en San Sebastian, Museo San Telmo,

- enero-febrero 1945). San Sebastián: Museo San Telmo, 1945.
- FITA COLOMÉ, Fidel; LAURENCIN, Marqués de. "Noticias". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1906, tomo 49, Cuaderno V, p. 415.
- FORNELLS ANGELAT, Montserrat. *Los lienzos de José María Sert en la Iglesia de San Telmo*. 2ª edición. Donostia: Asociación de amigos del Museo San Telmo, 2006.
- FORNELLS, Montserrat. *Curiosidades y tesoros del Museo San Telmo*. Donostia-San Sebastián: Museo San Telmo, 1998.
- FORNELLS, Montserrat et al. *Nuevas adquisiciones 2006-2007*. Vitoria: Diputación Foral de Álava, 2008.
- FORNELLS. *San Telmo. Crónica de un centenario*. Donostia-San Sebastián: Amigos Museo San Telmo. Museo-aen Lagunak, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*, 16ª edición. México: Siglo XXI, 1995.
- GALILEA ANTÓN, Ana. *Catálogo y estudio de los fondos de pintura española del Museo de Bellas Artes de Bilbao del siglo XIII al XVIII (de 1270 a 1700)*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. Tesis doctoral inédita, 1993.
- GALILEA ANTÓN, Ana. *La pintura gótica española en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1995.
- GARCÍA MARURI, Marta; VIAR OLLOQUI, Javier (eds.). *Guía de artistas vascos/Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2008.
- GARMENDIA, Carmen (coord.). *Museo San Telmo. Adquisiciones 1982-1992* (Exposición celebrada en San Sebastián, Museo San Telmo, del 6-V-1993 al 6-VI-1993). Donostia-San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura, 1993.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Historia y Guía de los Museos de España*. 2ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 1968.
- GONZÁLEZ DE ASPURU, Sara. *Colección de grabados*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 2006.
- GONZÁLEZ DE ASPURU, Sara; DABOUZA, Arantza (coords.). *Arabako Arte Ederren Museoa. 2002-2002ko Eskuraketa Berriak/Museo de Bellas Artes de Álava. Nuevas adquisiciones 2001-2002*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 2002.
- GONZÁLEZ DE ASPURU, Sara; DABOUZA, Arantza (coords.). *Arte vasco hasta los 50 en el Museo de Bellas Artes de Álava*. Vitoria: Diputación Foral de Álava, 2001.
- GRANT, Alice; NIEUWENHUIS, Joséphine; PETERSEN, Toni (eds.). *International Guidelines for Museum Object Information: The CIDOC Information Categories*. Paris: International Committee for Documentation of the International Council of Museums, 1995.
- GUÍA. *Guía de forasteros en Vitoria por lo respectivo a las tres bellas Artes de pintura, escultura y arquitectura, con otras noticias curiosas que nacen de ellas*. Vitoria: En la Imprenta de Baltasar Mateli, 1792.
- JAUREGUI, Koldobika; LERTXUNDI, Mikel. *8 artistas en papel (Exposición celebrada en Donostia-San Sebastián, Museo San Telmo, octubre-noviembre de 2005)*. Donostia-San Sebastián: Museo San Telmo, 2005.
- JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO DE ALBORNOZ, María Dolores. "El coleccionismo como campo de estudio y la revista Goya". *Goya. Revista de Arte*, 2015, nº 351, pp. 99-105.
- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores. *Cuadernos de Arte y mecenazgo. El coleccionismo de arte en España. Una aproximación desde la historia y su contexto*. Barcelona: Fundación Arte y Mecenazgo, 2013.
- LANZI, Elisa. *Introduction to vocabulaires. Enhancing access to cultural heritage. Information*. Los Angeles, California: The J. Paul Getty Trust, 1998.
- LASTERRA, Crisanto de. *Museo de Bellas Artes de Bilbao: catálogo descriptivo. Sección de arte antiguo*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, D.L., 1969.
- LEGUINA, Joaquín; BAQUEDANO Enrique (eds.). *Un futuro para la memoria. Sobre la administración y el disfrute del Patrimonio Histórico español*. Madrid: Visor, 2000.
- LÓPEZ LÓPEZ DE ULLÍBARRI, Félix; DABOUZA SALCEDO, Arantza (coords.). *Elizbarrutiko Arte Sakratuaren Museoa/Museo Diocesano de Arte Sacro*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1999.
- LÓPEZ-YARTO, Amelia (coord.). *El catálogo Monumental de España (1900-1961). Investigación, restauración y difusión*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012.
- LUNA, Juan José (com.). *Tesoros del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Pintura 1400-1939* (Exposición celebrada en Bilbao, Museo Municipal, noviembre de 1989-enero 1990). Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya; Ayuntamiento de Bilbao, 1989.
- MADRAZO, Pedro de. *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid. Parte primera. Pintura Italiana y Española*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1872.
- MALARO, Marie. "Collections management policies". En: FAHY, Anne. *Collections management*. Londres, Nueva York: Routledge, 1995, pp. 11-28.
- MALEUVRE, Didier. *Museum Memories. History Technology, Art*. Stanford: University Press, 1999.
- MARÍN TORRES, María Teresa. *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística*. Gijón: Ediciones Trea, S.L., 2002.
- MARÍN TORRES, María Teresa. "Los Museos de los Museos: Utopías para el control de la memoria artística". *Imafronte*, 2000, nº 15, pp. 123-144.
- MARÍN TORRES, María Teresa. "Los visionarios de la gestión de la memoria artística". *Revista de la facultad de Letras, CIENCIAS E TÉCNICAS DO PATRIMONIO III*, 2004, nº I Série, pp. 271-291.
- MELOT, Michel. "L'art selon André Malraux, du Musée imaginaire à l'inventaire général". En: <http://insitu.revues.org/1053> (3-III-2017).
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, Francisco Javier. "Museo de Bellas Artes de Bilbao. 1908-2008. CIEN AÑOS de coleccionismo". En: *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*. Murcia: Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 2009, pp. 300-319.
- OLDENBURG, Claes. "Mouse Museum", 1977. En: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/guia-educadores/raton-geometrico-y-el-museo-raton/> (25-I-2017).
- ORTIZ DE URBINA MONTOYA, Carlos. "El Mirador. Estampas urbanas de la Vitoria decimonónica. El Palacio de la Diputación Foral". *Gaceta Municipal de Vitoria-Gasteiz*, 9-X-1999, pp. 15-20.
- PAÍS VASCO, Ley 3/1979, de 18 de diciembre, de Estatuto de Autonomía del País Vasco, *BOVP*, 12-I-1980, nº 32, pp. 287-297.
- PAÍS VASCO, Ley 27/1983, de 25 de noviembre, de Territorios Históricos, *BOPV*, 10-XII-1983, nº 182, pp. 4132-4149.
- PAÍS VASCO, Ley 7/1990 de 3 de julio, del Patrimonio Cultural Vasco, *BOPV*, 6-VIII-1990, nº 157, pp. 7062-7092.

- PEARCE, Susan, M. (ed.). *Museum Studies in Material Culture*. London: Leicester University Press, 1989.
- PLASENCIA, Antonio. *Catálogo de las obras de pintura y escultura del Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: Imprenta Provincial, 1932.
- POMIAN, Krzysztof. "Le musée face à l'art de son temps". *Les Cahiers du Musée national d'Art Moderne*, 1989, n° Hors-série, pp. 5-11.
- PORTUS PÉREZ, Javier. "Madrazo, Pedro de". En: ZUGAZA, M.; CALVO SERRALLER, F. (dirs.), *Enciclopedia del Museo del Prado*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado y TF Editores, 2006, p. 340.
- POULOT, Dominique. *Musée nation, patrimoine*. Paris: Gallimard, 1997.
- PRESTON, Paul. *El triunfo de la democracia en España. 1969-1982*. Barcelona: Plaza y Janés, 1986.
- QUEREJETA, Elisa; MILLÁN, María (com.). *Gipuzkoa revelada 1855-1930. Originales del fondo fotográfico de San Telmo* (Exposición celebrada en San Sebastián, Museo San Telmo, del 18-III-2017 al 21-V-2017). San Sebastián: Museo San Telmo, 2017.
- REGLAMENTO. *Reglamento del Museo Municipal de San Sebastián*. Vergara: Establecimiento Tipográfico de Martín y Mena, 1901.
- RODA, Damián. *Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: Caja de Ahorros Municipal, 1947.
- SÁENZ DE GORBEA, Xavier. "Todo es-cultura". En: CASTILLEJO ALONSO, D.; GONZÁLEZ DE ASPURU, S.; LÓPEZ LÓPEZ DE ULLÍVARRI, F. (coords.). *Colección Pública. Selección de ingresos de Arte Contemporáneo (1985-1990)*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1992, pp. 123-139.
- SAN MARTÍN, Javier. "Una membrana permeable." En: *Selección de ingresos de arte contemporáneo (1994-1996)*. Museo de Bellas Artes de Álava. Colección Pública IV (Exposición celebrada en Vitoria-Gasteiz, Sala América, Del 24-4-1997 al 8-6-1997). Vitoria-Gasteiz: Diputación foral de Álava, 1997, pp. 73-112.
- SORALUCE, Pedro Manuel de. *Catálogo Provisional del Museo Municipal. San Sebastián 1902-1906*. Fuenterrabía: Imprenta de Martín Mena y C., 1906.
- VÉLEZ LÓPEZ, Eloína. *Historia del Museo de Bellas Artes de Bilbao 1908-1986*. Madrid: Universidad Complutense, 2002.
- WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.
- ZUGAZA MIRANDA, Miguel. "Pasado y presente del Museo de Bellas Artes de Bilbao". En: *Maestros Antiguos y Modernos*. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao: Fundación BBK, 1999a, pp. 15-32.
- ZUGAZA MIRANDA, Miguel. "Definir lo moderno. La formación de una colección de arte contemporáneo". En: *Entre la figuración y la abstracción. Arte contemporáneo en las colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao* (Exposición celebrada en el Museo de Navarra del 26-X-1999 al 9-I-2000). Pamplona: Museo de Navarra, 1999b, pp. 13-25.
- ZUGAZA MIRANDA, Miguel. "El Museo de Pinturas de Vizcaya. Una iniciativa pública de gestión del patrimonio artístico en la primera mitad del siglo XIX". *Utekaria/Anuario*, 1991. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, pp. 15-32.
- ZUGAZA MIRANDA, Miguel. "Los museos de Bilbao: una experiencia entre el centro y la periferia". En: TUSSELL, J. (coord.). *Los museos y la conservación del Patrimonio*. Madrid: Fundación Argentaria. Antonio Machado Libros S.A., 2001, pp. 117-130.

“U T PICTURA MOVENS POESIS”: ANÁLISIS TRANSVERSAL DE LA OBRA DE BILL VIOLA Y TERRENCE MALICK

CRISTINA SANZ MARTÍN

Universidad de Málaga
cristinasanz@usal.es

Resumen: El trabajo del videoartista Bill Viola y del director del cine Terrence Malick no había sido hasta ahora relacionado. Pero la presente investigación probará que las numerosas coincidencias en torno al tratamiento lírico de la imagen, la base conceptual y el trasfondo filosófico no pueden ser fruto de una mera casualidad. Tanto las preocupaciones de orden temático que conforman el imaginario de sendas carreras, así como los recursos audiovisuales utilizados, son totalmente similares.

Palabras clave: paisaje / naturaleza / videoarte / religión / filosofía / cine.

Abstract: The work of the video artist Bill Viola and the film director Terrence Malick has not been interrelated thus far. But this research will prove that the significant parallelisms about the poetic treatment of the image, the conceptual basis and the philosophical background are not the result of a mere coincidence. Worries about topics conforming both author's worlds of fantasy, as well as audiovisual sources, are in both cases entirely similar.

Key words: landscape / nature / video art / religion / philosophy / cinema.

Este estudio pretende ser una mirada transversal a la obra de Terrence Malick¹ y Bill Viola,² dos artistas norteamericanos que han desarrollado su trabajo en territorios audiovisuales diferentes pero que presentan significativos puntos en común de orden estético, filosófico y conceptual. Aunque sus carreras han sido analizadas individualmente por especialistas de cada uno de sus campos profesionales, creo que es la primera vez que se intenta realizar un análisis transversal de los mismos. Esta investigación surge con el fin de dar respuesta a las numerosas y significativas coincidencias que se aprecian sin esfuerzo, donde una visión poética de la imagen, la expresión de las emociones más íntimas y la búsqueda de un sentido de la transcendencia se materializan en proyectos de narrativa audiovisual y puesta en escena no convencionales, desde una óptica que me atrevo a calificar como “tecno-romántica”. “Pantallas sensibles”, si se permite la metáfora, que raramente dejan al espectador indiferente, obligándolo a utilizar las imágenes como

dispositivos de reflexión sobre la condición humana.

La hipótesis que se plantea es que Bill Viola y Terrence Malick son artistas que trabajan con soportes técnicos diferentes y desarrollan su trabajo dentro de sistemas profesionales que raramente se mezclan. Terrence Malick es considerado uno de los cineastas más legendarios de Hollywood, habiendo ayudado a reformular la narrativa del cine en los años setenta y ochenta y explorando en sus últimas películas puestas en escena más propias del videoarte y el cine experimental que del cine que normalmente se promueve desde la industria. Bill Viola, por su parte, es pionero y precursor del videoarte y ha aportado al medio numerosas innovaciones técnicas y conceptuales, con la paradoja de que, cuanto más compleja y sofisticada se vuelve su obra en lo tecnológico, revela una mayor dependencia de la historia de la pintura.

Analizando las señas de identidad formales y conceptuales de las propuestas audiovisuales de sen-

* Fecha de recepción: 15 de abril de 2017 / Fecha de aceptación: 14 de septiembre de 2017.

¹ De ahora en adelante me referiré a él mediante las siglas “TM”.

² De ahora en adelante me referiré a él mediante las siglas “BV”.

dos artistas en casi cuarenta años de trabajo, se intentará demostrar que las fuentes filosóficas, literarias, artísticas y vivenciales que surten el imaginario de sus obras transcurren por sendas paralelas y en muchos casos convergentes. Centrados incluso en los mismos temas: como la naturaleza, la religión, el paso del tiempo, la frontera, los límites entre la vida y la muerte, el sentimiento de pérdida, la melancolía o la puesta en escena de las emociones más íntimas.

Breve aproximación biográfica

Como no parecía casual que sus trabajos se encontrasen visual y conceptualmente tan cercanos, analicé el contexto histórico-cultural desde los años cuarenta (infancia de TM) hasta la década de los setenta (cuando inician ambos su trayectoria artística) tratando de poner en contexto sendas vidas y encontrar así una explicación.

Existen bastantes incógnitas respecto a la biografía de TM y muy especialmente los datos respecto su periplo vital posterior a 1979, siempre se han mantenido dentro de un aura de misterio, siendo únicamente conocidos a través del testimonio de segundas personas. Sin embargo, los pocos datos que conocemos sobre su infancia y formación académica nos parecen imprescindibles para comprender algunos aspectos de su trayectoria. Pueden detectarse una serie de factores que probablemente justifican e impulsan el interés por ciertos temas. Ambos son hijos de inmigrantes europeos. Malick contó desde que nació con esa influencia cultural de Oriente, pues su padre, Emil Malick, era de descendencia libano-siríaca y los abuelos paternos de Terrence Malick habían emigrado desde el actual Irán, Viola, por su parte, descubriría Oriente años más tarde durante su juventud y sus viajes, probablemente incentivado por el contexto sociocultural de los sesenta, pues son años de revueltas estudiantiles y del nacimiento de movimientos contraculturales como los *beatniks*, los *hippies* o los *situacionistas*. Los menciono porque, sobre todo en su primera etapa, tanto el trabajo de TM como el de BV encajan en los ideales de la filosofía *hippie* –interés por la naturaleza y el amor– de los que seguramente se in-

fluenciarían en su juventud. La revuelta de “Mayo del 68” en París, las protestas contra la Guerra del Vietnam en Estados Unidos, la reivindicación de los derechos civiles de las minorías raciales, el feminismo y conflictos de género. Todo este clima de apertura mental y libertad, mezclado con las tensiones políticas, influyó en los jóvenes Viola y Malick, los cuales vieron cómo las drogas o las religiones y filosofías orientales pasaban a ser objeto de culto e interés popular. Como el mismo BV declaró: “la generación del Vietnam estuvo muy abierta a las religiones orientales y aquellas enseñanzas espirituales estaban ‘flotando en el aire’”. El artista se sumerge en esas ideas y crea la base para su trabajo. Igualmente, debido a la corriente oriental, la psicología de la percepción estuvo muy en boga en los sesenta en EE.UU.³

Viajar, recorrer el mundo adentrándose plenamente en nuevas culturas y grabando largas horas de celuloide que luego ambos reciclarán en sus trabajos es otro de los puntos a destacar, pues estos viajes les abren las puertas a nuevas formas de pensamiento y conocimiento alternativas a las occidentales (como pueden ser las teorías de la percepción que acabamos de citar, o el ansia de conectar alma y cuerpo, mundo e individuo). Estos viajes están directamente relacionados con ese amor y admiración que ambos tienen por la naturaleza, tema central en ambas producciones. La naturaleza, además, se presenta de la mano de la religión y de la espiritualidad, aunque sometida siempre a una cierta visión orientalizada.

Analizando el contexto histórico en el que ambos artistas crecieron, y aunque lamentablemente en este artículo se alcance a exponer solo en breves pinceladas, se constata que intereses tan allegados no pueden ser casuales, sino más bien causales al haber crecido en el mismo país y con una sola diferencia de diez años.

El concepto de mundo exterior e interior

–Ver es ser
Bill Viola

BV y TM están muy influenciados por el movimiento trascendentalista⁴ y por la mística. Com-

³ Como bien explica Federico Utrera en su libro *Viola on Video* (2011) p. 42, después de la guerra la psicología de la percepción se asociaba a las ideas de B. F. Skinner y el *behaviourismo*. Estas teorías hacían hincapié en la idea de la percepción sensorial como una manera de entender cómo el individuo percibe el mundo, se dieron cuenta de que la cultura afectaba a los sentidos y que ampliar las posibilidades de visión tendría como consecuencia ampliar el conocimiento.

⁴ Se conoce como *Transcendental Club* a un grupo de jóvenes intelectuales formado a final del s. XIX en Nueva Inglaterra (EE.UU.) que supuso el nacimiento de la corriente filosófica que se conoce como *Trascendentalismo*. Algunos de sus integrantes son R. W. Emerson, F. H. Hedge, o H. D. Thoreau.

parten con el trascendentalismo la idea de que el alma del ser se identifica con el alma del mundo, y viceversa. Y, por su parte, la mística les ha influenciado en cómo, mediante sí mismos, pueden alcanzar una experiencia trascendental a través de la percepción del mundo. BV y TM se han preocupado mucho por el mundo físico e interior y de cómo éstos interaccionan entre sí. Para ambos las ideas trascendentalistas y la mística (occidental y oriental) suponen la forma de *experimentar*, y por tanto, *conocer* el universo. Sus trabajos pretenden hacer al espectador reconciliarse con su entorno. Me atrevo a afirmar que ambos utilizan la producción de sus obras como una vía de (auto)conocimiento y que, una vez concluidas, pretenden transmitir las preocupaciones que les motivaron a ellos y remover la conciencia del espectador.

Para BV hay dos paisajes: el interior (el individuo) y el exterior (el mundo). El mecanismo a través del cual el individuo "conoce" el mundo es la percepción, y las puertas de la percepción son el resultado del trabajo interdisciplinar del oído, la vista y la cognición. El mundo exterior es, a priori, invisible al individuo, de manera que el sentido de la percepción es el encargado de descifrar al individuo el mundo exterior invisible, y lo que éste capta son imágenes y sonidos. En la misma línea, BV defiende que el mundo interior es real y el mundo exterior es la imaginación. Cuando la gente se pregunta qué es real acude a su interior, a su experiencia individual.⁵ Viola dice que el sentido de la percepción es un medio esencial para el conocimiento, pues hay una realidad que el individuo no está preparado –en sentido de que no tiene las herramientas– para captar. Es por ello que cuando entra en contacto con el hinduismo, el budismo y con los poetas místicos descubre una nueva forma de acercarse al mundo: se da cuenta de que el método occidental de pensamiento falla porque no abarca el cuerpo y la mente juntos.⁶ Y es entonces cuando comienza a estudiar cómo funciona el ojo, cómo funciona el oído y cómo el cerebro integra sus funciones.⁷ Una de sus citas de cabecera, y que viene a reflejar bien esto, es la del artista W. Blake –quien es de gran inspiración para él–, y dice así: "Si las puertas de la percepción estuviesen limpias, entonces todo le parecería al

individuo como es, infinito". Una obra clave que ejemplariza esto sería *Habitación para San Juan de la Cruz* (1983), una videoinstalación formada por una habitación a oscuras que representa el mundo, con un cubo en el centro que representa el ser y una única abertura desde el cubo hacia la estancia que es una minúscula ventana que vendría a simbolizar las puertas de la percepción. Con esta obra el artista explora la relación entre el interior y el exterior del individuo y reflexiona sobre cómo los sentidos de la percepción interactúan con las señales del exterior. Viola recalca la cantidad de información que nos llega y no identificamos poniendo como ejemplo el filósofo contemporáneo Henri Bergson, quien sugiere que los sentidos humanos deberían de ser considerados como "límites" a la cantidad de energía que bombardea nuestro ser, previniendo al individuo de sentirse abrumado al dar una ojeada a la cantidad de información que existe en cada preciso instante. Pero, Viola va aún más lejos afirmando que el problema no es la cantidad de información, sino el no saber gestionarla como es debido. Se trata de discernirla, y es la percepción la encargada de ello.⁸ No es una tarea fácil pero como reiteradamente cita él: "los nuevos órganos de percepción surgen como resultado de la necesidad, aumenta, por tanto, tu necesidad para poder incrementar tu percepción".⁹

Por parte de Malick, las únicas vías para adentrarse en su hermético pensamiento son el *Transcendental Club* y la influencia del pensamiento y las religiones orientales y del cristianismo. Malick comparte con los trascendentalistas su concepción semi-religiosa de la naturaleza. Dios –la naturaleza– es el origen y motor de todo. Un mismo alma que habita dentro y fuera del individuo. Como defendía el líder de movimiento, R. W. Emerson (1803-1882): la verdadera independencia del individuo se consigue por medio de la intuición y la observación directa de las leyes de la naturaleza; cuando el ser se encuentra en contacto con la naturaleza es capaz de conectar con la energía cósmica, fuente creadora de la vida. La naturaleza es divinizada y presentada como el motor de todo, tanto en TM como en BV. En los diálogos de los filmes de Malick se encuentran igualmente

⁵ VIOLA, Bill. 1995, p. 225.

⁶ UTRERA, Federico. 2011, p. 110.

⁷ UTRERA, Federico. 2011, p. 148.

⁸ VIOLA, Bill. 1995, p. 59.

⁹ VIOLA, Bill. 1995, p. 60.

continuas referencias a *Hojas de hierba* (*Leaves of grass*, 1855) de Walt Whitman (1819-1892):

Escucho y veo a Dios en cada cosa, pero no le comprendo,
Ni entiendo que haya nada en el mundo que supere a mi yo.
¿Por qué he de desear ver a Dios mejor de lo que ahora le veo?
Veo algo de Dios cada una de las horas del día, y cada minuto que contiene esas horas.
En el rostro de los hombres y mujeres, en mi rostro que reflejo veo a Dios.
Encuentro cartas de Dios dejadas caer en la calle y todas ellas están firmadas con el nombre de Dios.
Y las dejo donde están porque sé que otras jamás dejarán de llegar puntualmente [...] ¹⁰

¿Y acaso difieren los versos de Whitman de los diálogos de TM? “Me hablabas a través de ella, hablabas conmigo desde el cielo, los árboles”.¹¹ El acercamiento a la naturaleza al que TM nos invita es un acercamiento más contemplativo que el de Viola, la observamos maravillados. Malick pretende sobrecogernos a través de su belleza y su fuerza. Pero recuerda en más de una ocasión que “*el Señor nos lo da y el señor nos lo arrebató, Dios es así*”,¹² nos alude a su omnipotencia. Hay una escena en “El árbol de la vida” (*The tree of life*, 2011) en la que un dinosaurio está a punto de aplastar la cabeza a otro y, finalmente, éste, como concediéndole una indulgencia, le perdona y se va.¹³ Esa escena destaca por la riqueza del lenguaje cifrado: la tensión y angustia que el director crea a través de un simple gesto de demostración de poder, donde un ser que está en posición de superioridad a otro tiene su vida en sus manos. No es un simple gesto. Reflexiona sobre el poder de dios, es decir, de la Naturaleza frente a la insignificancia del individuo. Un dato interesante que no debemos pasar por alto es que Malick acepta la explicación científica sin rechazar sus creencias cristianas. Malick creció en una familia muy religiosa, ¿cómo no serlo en el centro de EE.UU. a mediados del s. XX? Lo vemos en cómo mezcla la primera media hora de “El árbol de la vida” (*The tree of life*, 2011) que dedica a mostrar la creación del

mundo en contraposición con esa mujer vestida de blanco con la que cierra el filme y que nos porta a la imagen preconcebida que tenemos del Espíritu Santo, en un entorno casi celestial y que invita a un grupo de niños a pasar. Además, son imágenes presentadas junto a agua. Como constantemente en Viola, agua como fuente de vida. Es una forma formidable de retratar la creación de vida.¹⁴

La segunda vía de la que servirse para entender a TM es la cultura y religiones orientales –budismo, hinduismo, sufismo, zen...– y su educación cristiana. Éstas guardan un concepto común: la existencia de un macrocosmos y un microcosmos. Ambos defienden que hay un esquema que se repite de igual manera a diferente escala, una escala real –el universo– y una escala menor –el interior–, es decir, el ser humano como un reflejo del universo. El microcosmos interfiere con el cosmos. Y lo refleja continuamente en su producción: “Oh, alma mía, déjame entrar en ti, mira a través de mis ojos, contempla las cosas que creaste, mira cómo brillan”.¹⁵ En ocasiones ha sido ejemplarizado con la proporción fractal, es decir, la repetición idéntica infinita. BV, probablemente por beber de las mismas fuentes, también comparte este concepto que plasma en algunas obras como *Migration* (1976) donde enfoca una gota de agua y muestra que las propiedades ópticas de la misma crean una lente en miniatura, y por consiguiente, una imagen de toda la habitación,¹⁶ una metáfora sobre lo real y lo imaginario, el macro y el microcosmos; en *He weeps for you* (1976), obra sobre la que reflexiono en la última parte del artículo, también trata el mismo concepto del cosmos a través, también, de una gota de agua. Como cuando Malick dice en “Malas Tierras” (*Badlands*, 1973) que: “No había una planta en el bosque que no fuese útil”, todo es parte de un todo.

Uno de los temas transversales a ambas producciones es el desierto, que suele ser escenario para reflexionar sobre dichas preocupaciones (Fig. 1). El desierto ha sido a lo largo de la historia, especialmente retratado por las mitologías y religio-

¹⁰ WHITMAN, Walt, 2012, p. 231.

¹¹ MALICK, Terrence. “El nuevo mundo” (*The new world*, 2005).

¹² Fragmento de diálogo (minuto 8.30) del filme “El árbol de la vida” (*The tree of life*, 2011) de Terrence Malick.

¹³ Minuto 31:20.

¹⁴ Minuto 35:40.

¹⁵ MALICK, Terrence. “La delgada línea roja” (*The thin red line*, 1998).

¹⁶ UTRERA, Federico, 2011, p. 97.

nes, un lugar propicio para buscar una experiencia trascendental, una purificación del alma, una vía de escape o un reencuentro del individuo con su propio "yo". El desierto es para ambos un lugar y un tema crucial. Como expone el mismo Viola en su cuaderno de notas personales:

El paisaje puede existir como una reflexión sobre las paredes internas de la mente o como una proyección de un estado interno sobre el exterior. Los espacios abiertos y llanos se prestan a un monitoreo más claro del mundo interior subjetivo. Los espacios urbanos contemporáneos hablan incesantemente... removiendo las sugerencias del exterior, las voces de los estados internos se vuelven más intensos y claros.¹⁷

Terrence Malick nos coloca al protagonista del "El árbol de la vida" (*The tree of life*, 2011), Jack O'Brien, deambulando por el desierto en su momento redentorio, esta escena refleja de manera muy acertada la idea del desierto como lugar de búsqueda y reconciliación, la comento detalladamente en la parte de "El ciclo de la vida".

Bill Viola tiene también varias obras que siguen una misma línea estética donde nos presenta a personas que deambulan por el desierto y que parecen perdidas y sin rumbo, por ejemplo *Walking on the Edge* (2012) o *The encounter* (2012), el artista explica que esta obra presenta a dos mujeres que caminan por el desierto en fases opuestas de la vida y que recorren cada una su propio viaje, en el momento en el que se encuentran los lazos existenciales se refuerzan y el misterio de la sabiduría viene silenciosamente transmitido de la más anciana a la más joven,¹⁸ evidentemente la localización de la obra no ha sido escogida al azar.

El ciclo de la vida

Todo deviene y fluye, pero una sola cosa permanece, aquella, precisamente, de la que todas estas cosas han nacido para transformarse.
Heráclito.

El nacimiento, la vida, la muerte, la regeneración, el paso entre estadios... han sido temas principales desde el principio de sendas carreras. No debemos pasar por alto que Terrence Malick estudió filosofía y que luego se dedicó al cine. La muerte ha es-



Fig. 1. Momento en el que el protagonista deambula por el desierto en plena catarsis. Fotograma procedente de "El árbol de la vida" (*The tree of life*, 2011), Terrence Malick.

tado presente en todos y cada uno de los trabajos de Malick, a veces incluso envolviendo la trama principal. Mientras que para BV, la preocupación por el ciclo de la vida ha sido lo que subyace a toda su trayectoria artística, cobrando especial protagonismo en algunas obras. Los dos conciben la vida como un viaje, el paso de un estado a otro y la muerte una transformación.¹⁹ Analizando sendas carreras puede concluirse un esquema general: existe un ciclo que se repite, porque la existencia, como todo en el universo, también es cambio y, por ende, se mueve. Ya se lo decía Séneca a su amigo Lucilio: "pues nos equivocamos, o yo me engaño, querido Lucilio, cuando pensamos que la muerte sigue a la vida, cuando en realidad la precedió y la sigue".²⁰ La década de los noventa para Viola está marcada por el ciclo de la muerte y la vida: nace su primer hijo, muere su madre y nace su segundo hijo. Tiene un grupo de obras que giran en torno a esto, por ejemplo: *The Passing* (1991) donde aparecen diversas fotografías en blanco y negro, en ocasiones ralentizadas como recurso para dejar al espectador reflexionar, de corta duración y sin mucho sentido (aparente) entre ellas, pero se disfrutan de manera global, y en el fondo se observa el tema del transcurso de la vida como un río que fluye de manera incontrolable. No en vano aparece el agua de manera constante en la obra.²¹ En *Heaven and Earth* (1992) vuelve a confrontar de manera directa la vida y la muerte en dos pantallas que se enfrentan, una arriba (la muerte, en el "cielo") y otra abajo (en la tierra, el nacimiento). Esta preocupación la podemos ver

¹⁷ ALONSO, Rodrigo. *Bill Viola: los senderos de la condición humana*. <<http://www.roalonso.net/es/videoarte/viola.php>>

¹⁸ <<http://atpdiary.com/exhibit/bill-viola/>>

¹⁹ ALONSO, Rodrigo. *Bill Viola: los senderos de la condición humana*. <http://www.roalonso.net/es/videoarte/viola.php>

²⁰ BODEI, Remo, 1995, p. 298.

²¹ <<https://neokunst.wordpress.com/2013/06/24/bill-viola-el-videoarte-de-the-passing/>>

igualmente envolviendo la trama principal y los diálogos en Malick: "La vida continúa, las personas pasan. Nada permanece igual [...] ¿Cómo llegaste a mí [la muerte]? ¿Bajo qué forma? ¿Con qué disfraz?".²² El cuerpo es el medio para la transformación. Lo que ocurre justo antes de alcanzar la muerte es lo que identifican como transición –recurso constante, por ejemplo en *First Light* (2002) de Viola–. Así como el llamado *pneuma*²³ al que ambos también aluden: Viola realizó una obra llamada *Pneuma* (1994) y grabó a su madre en su lecho de muerte reutilizando dichas imágenes en otras obras –*The Passing* (1991), *Heaven and Earth* (1992), *Nantes Triptych* (1992), por ejemplo–, y Malick también se hace eco en "La delgada línea roja" (*The thin red line*, 1998): "Me preguntaba cómo sería mi muerte, ¿qué se debe sentir al saber que ese es tu último aliento?". Otra constante preocupación es el "qué hay después de la muerte", Viola hablando sobre su trabajo *The Messenger* (1996), explicaba que la clave es darse cuenta de que hay un ciclo que se repite continuamente. Como decía Heráclito: "Todo se mueve". Nunca te detienes a pensar en la vida como que "moriré, me desintegraré, pero los hijos seguirán adelante igual que mis padres me concibieron de la nada y yo lo continuaré". Si no ves este ciclo eterno acabarás deprimiéndote y entristeciéndote.²⁴ Como decía Epícteto, durante toda la existencia una sola capacidad merece la pena adquirir, la de aprender a vivir, que significa también, y sobre todo, aprender a morir.²⁵ Y nos consta que Terrence Malick también comulga con esta idea de "renovación" como vemos reflejado continuamente en sus trabajos. Todas estas "etapas" del ciclo han sido por lo general tratadas de un modo dramático en nuestra cultura occidental, pero los dos artistas las defienden que no tienen que ser pesadas porque son etapas del propio ciclo de la vida. En sendas trayectorias la muerte no es nunca el evento que cierra la obra.²⁶

Las únicas cosas que son permanentes son la muerte y Dios. Así es.

Eso es todo sobre lo que tienes que preocuparte. No por esta guerra...

No va a ser ni mi fin ni el tuyo [...]

¿Por qué debería de tener miedo? Te pertenezco a ti"²⁷

"Señor, no apartes de mí tu rostro. Tú no deseas la muerte de un salvador."²⁸

Hay una serie de preguntas que han sido intrínsecas a la condición humana desde el comienzo de los tiempos como ¿qué es la muerte?, ¿qué es la vida?, ¿por qué morimos?, ¿hay vida después de la muerte? La trayectoria artística de BV y TM es una continua búsqueda de respuestas a lo que no alcanzamos a responder casi en la misma línea en la que Ingmar Bergman (1918-2007) nos llevó a reflexionar en su célebre filme *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1957), donde un caballero cruzado desafía a la Muerte a una partida de ajedrez. Bergman toca temas que giran en torno a la muerte y a la religión, y a preguntas propias como de las que venimos hablando. Aunque esto no puede ser respondido, solo experimentado. Viola y Malick tampoco pueden dar una respuesta, pero se aproximan a la naturaleza, a los escritores transcendentalistas y a una búsqueda de ente superior para intentar aproximarse. Es curioso que uno de los filósofos que más se ha preocupado por investigar la "condición humana" ha sido Martin Heidegger,²⁹ quizá esto inspiró a Malick como se refleja en los diálogos de sus largometrajes.

Death in non-movement.

Stillness is life.

Stillness is death.

Stillness is the root of all life

Death is the root of all life

La muerte no es movimiento

La calma es vida

La calma es muerte

La calma es la raíz de toda vida

La muerte es la raíz de toda vida

BV notas, 1980.³⁰

²² MALICK, Terrence. "El árbol de la vida" (*The tree of life*, 2011).

²³ *Pneuma* es una antigua palabra griega que se refiere al último suspiro antes de abrazar la muerte.

²⁴ GARCÍA ROMERO, Beatriz. "Entrevista a Bill Viola: pionero del videoarte". <<http://www.revistadearte.com/2009/07/12/entrevista-a-bill-viola-pionero-del-videoarte/>>.

²⁵ BODEI, Remo, 1995, p. 296.

²⁶ FORNASIERO, Andrea, 2007, p. 206.

²⁷ MALICK, Terrence, "La delgada línea roja" (*The thin red line*, 1998).

²⁸ MALICK, Terrence, "El nuevo mundo" (*The new world*, 2005).

²⁹ Como cuenta F. Utrera en *Viola on Video*, TM ganó una beca Rhodes para realizar su doctorado en el Magdalene College de Oxford. Pretendía estudiar el concepto de "mundo" y "ser" en Heidegger, pero en aquella época, éste aún no se tomaba con la suficiente consideración como para dedicarle una tesis y su director, Stanley Cavell, lo rechazó.

³⁰ VIOLA, Bill, 1995, p. 77.

Como Heráclito explicaba: “el fuego vive en la muerte del aire y el aire en la muerte del fuego, el agua vive en la muerte de la tierra y la tierra en la muerte del agua”.³¹ Los cuatro elementos suponen en repetidas ocasiones el eje sobre el que se desarrollan diversos trabajos. Por ejemplo, con el tema que estamos tratando está muy relacionado el elemento del agua. El agua ha sido, es y será fuente de vida. Pueden rastrearse numerosos momentos en los que ambos artistas vinculan la salvación al agua, por ejemplo, en *Malas Tierras* (*Badlands*, 1973) la libertad y la vida para Kit se acaba en las *badlands*,³² o durante todo el filme de *La delgada línea roja* (*The thin red line*, 1998) el agua se personaliza constantemente como el elemento esencial para seguir vivos: “¿Qué pasa con el agua? No está llegando aquí arriba. Mis hombres están apunto de desmayarse, señor”,³³ destaca esa preocupación constante por tener agua en mitad de una durísima batalla. Y en “El árbol de la vida” (*The tree of life*, 2011) durante la secuencia de la creación, TM comulga con la teoría de que los primeros organismos unicelulares nacieron del electromagnetismo causado por la entrada en contacto del magma con el agua, e igual opina BV:

Todos venimos del agua, la vida en la tierra empieza con las bacterias, los peces, las ballenas, el hombre [...]. El agua es el elemento con mayor presencia en todos los elementos del mundo, tiene muchas propiedades materiales, y es la primera composición del cuerpo cuando creamos vida, se protege dentro del vientre de las mujeres. Es una sustancia esencial, fundamental y profundamente espiritual. Da la vida, pero también se la puede llevar.³⁴

Viola tras una experiencia cercana a la muerte por ahogamiento siendo niño, quedó muy señalado y ha dado al agua un papel protagonista desde el principio, como TM, ligada al concepto de vida, tránsito o regeneración, catártica y purificadora.

Sin duda, entre toda la producción audiovisual de Viola y Malick, hay una obra y una secuencia que me llamaron la atención desde el principio por su belleza estética, por su tratamiento poético de la imagen y por su precisión conceptual. Éstas son: *Nantes Triptych* (1992) (Fig. 2) de BV y la secuencia



Fig. 2. Fotograma procedente de "El tríptico de Nantes" (*Nantes Triptych*, 1992), Bill Viola.

final³⁵ de “El árbol de la vida” (*The tree of life*, 2011). La videoinstalación de Viola supone una interconexión espiritual entre el nacimiento, la vida y la muerte representadas simultáneamente. La obra contrapone la llegada y la ida, separadas por un hombre que flota –¿en tránsito?– en el elemento esencial para la creación de vida: el agua. Con Malick el concepto nos queda claro desde el principio de “El árbol de la vida” (*The tree of life*, 2011) cuando al ir presentando el mundo nos introduce un plano de una vidriera en espiral, podría pasar desapercibido pero en Malick nada es casual. La espiral ha guardado desde antaño un significado relacionado con la eternidad, con el ciclo, además, el contexto religioso de dicha vidriera y la luz resplandeciente que entra a través de ella nos habla de dios. Volviendo a la secuencia final, podemos resumir toda la idea que ha ido desarrollando a lo largo de dos horas de película en un momento catártico que comulga con el ciclo vital que se viene exponiendo. La película³⁶ iniciaba con la muerte de uno de los hermanos y estos últimos diez minutos son una clara redención. La secuencia empieza con un Jack adulto (Sean Penn) en un ascensor subiendo –digamos al cielo–. Comienza a hablarle a su hermano. Y atraviesa con miedo y duda una puerta –¿es una frontera? ¿Es el cruce de la muerte de su hermano?– en medio del *desierto*, localización que no es azarosa. Tras atravesar la puerta Jack comienza a rezarle a su hermano como si estuviese ya en el cielo: “hermano, vela por nosotros. Guíanos. Hasta el fin de los tiempos”. El mismo Jack adulto, completamente perdido, comienza a seguirse a sí mismo (sigue al Jack niño) a la deriva por el desierto. Se suceden una serie de imágenes cuya iconografía nos remite a dios –una escalera al cielo, la mano de una

³¹ FORNASIERO, Andrea, 2007, p. 242.

³² Como cuenta F. Utrera en *Viola on Video*, la inapropiada traducción de “malas tierras” se traduce en un conjunto geográfico de tierras baldías que destacan por su sequía y la falta de vegetación.

³³ MALICK, Terrence. “La delgada línea roja” (*The thin red line*, 1998).

³⁴ MARTÍNEZ, Federico, 2011, p. 197.

³⁵ Desde el minuto 120 del filme.

³⁶ El filme se considera un trasunto autobiográfico de TM, siendo Jack quien interpreta a Terrence.

joven de blanco que parece encarnar al Espíritu Santo, puertas, etc.–, nos introducen hasta un lugar remoto, una playa en la que Jack se reencuentra con toda la familia, y no sólo. El agua subyace a toda la secuencia de forma alarmanamente simbólica, pero también intercala planos donde el agua se manifiesta de forma individual, como por ejemplo: hay una escena en la que dos corrientes de agua se enfrentan como si la muerte y la vida se encontrasen. Esta secuencia donde numerosas personas participan del momento de redención de forma individual me remite a BV en “Las Pasiones” donde los actores experimentan su propia lucha ajenos al mundo exterior y también a *The Encounter* (2012) o *Ancestors* (2012) por la similitud de la estética. Todos los gestos en estos planos están cargados de contenido. Volviendo a la playa, Jack se reencuentra con sus padres, luego con su hermano fallecido, y después son los padres los que encuentran al pequeño, y entonces, todas las personas que deambulaban por la playa como almas perdidas comienzan a dirigirse hacia el mar. Tras ello vemos una puerta, es destacable que la puerta esta sumergida bajo el agua: una puerta bajo el agua que se abre para dejar al alma irse, de nuevo muerte y agua, agua y vida. La riqueza iconográfica de cada detalle es altísima. Y vuelve a introducir varias secuencias del mar, de las olas, de unas cataratas... Malick no dice nada pero revela todo. Seguidamente los padres despiden a su hijo en una habitación sin techo –significativo al hablar de libertad–. Tras la despedida, la madre entrega al espíritu santo el alma de su hijo. Los gestos están cargados de contenido en estos planos, hablan solos. Tras la entrega aparecen unos girasoles que Malick nos presentó al principio del filme y que miraban para abajo, ahora miran al cielo. Y Jack vuelve a aparece en un ascensor pero ahora bajando, ¿a la tierra? Tras esto un plano de un puente: ¿vuelta a empezar?

Hay más casos donde las coincidencias de orden estético y conceptual llamaron mi atención. Por ejemplo, para “La delgada línea roja” (*The thin red line*, 1998) TM graba unas escenas –que luego reciclará en “El árbol de la vida” (*The tree of life*, 2011)– donde el soldado Witt aparece nadando junto a unos indígenas. Son imágenes de vida y felicidad en el agua, imágenes que en otra secuencia del mismo filme se reciclan siguiendo a las

de la escena de la propia muerte de Witt. Mismas imágenes, muerte y agua, muerte y vida. La inmersión como regeneración ha sido adoptada por varios credos como un tránsito religioso.³⁷ Estas imágenes subacuáticas de una gran riqueza conceptual tienen una estética que llama fácilmente la atención por su parecido a las de la obra de BV, por ejemplo en *Tristán e Isolda*, entre otras.

La puesta en escena de las emociones

Durante mucho tiempo las pasiones han sido condenadas como un factor de perturbación o de pérdida temporal de la razón. En tanto que signo manifiesto de un poder extraño a la parte mejor del hombre, dominarían a éste, distorsionando su clara visión de las cosas y desviando su propensión al bien.³⁸ Pero desde su tecnoromanticismo, Viola y Malick siempre se han preocupado por el estudio de las emociones. BV en su serie “Las Pasiones” lleva a cabo su intento más ambicioso. Igualmente lo hace TM, especialmente desde la segunda etapa (1998) el nivel de tensión emocional va *in crescendo* y se manifiesta de una manera muy particular, más cercana al trabajo de Viola que al cine comercial. Es cierto, como defendía Eva Illouz, que la era del capitalismo ha alimentado una intensa cultura emocional favoreciendo las emociones como mercancías, en una gran variedad de lugares sociales, desde la literatura de autoayuda, las revistas femeninas y los grupos de apoyo, hasta las nuevas formas de sociabilidad nacidas en Internet.³⁹ Hoy día estamos acostumbrados a ser manejados a través de la publicidad, la televisión o la prensa, pero no es tan común que “el producto” que puede llegar a manejarnos implique accionar todos nuestros sentidos, recuerdos y experiencias, utilizando las imágenes como dispositivos de reflexión que continúan actuando en nuestra mente después de haberlas visionado, como ocurre con las producciones de ambos (Fig. 3).

Pero sin duda, lo más llamativo de BV y TM no es la conmoción emocional en la que sumergen al consumidor, sino el cómo. La apelación a todos los sentidos en clave simbólicamente sinestésica. ¿Cómo puede sentirse el tacto, el olfato o el gusto en la pantalla?⁴⁰ En una entrevista a E. Lubezki –director de fotografía de TM–, declaró que el propósito era siempre crear destellos de momentos

³⁷ MARTÍNEZ, Federico, 2011, p. 197.

³⁸ BODEI, Remo, 1995, p. 11.

³⁹ ILLOUZ, Eva, 2007.

⁴⁰ Luciana Caresani en la mesa redonda organizada por la revista de cine *Marienbad* con motivo del estreno de “El árbol de la vida” (*The tree of life*, 2011).



Fig. 3. Tras despedir a su hijo, la madre camina por la inmensidad de la nada, en una escena envuelta de una cargada simbología religiosa. Fotograma procedente de "El árbol de la vida" (*The tree of life*, 2011), Terrence Malick.

naturales.⁴¹ Mediante el estudio de las emociones, Viola pretende entender cómo funcionan éstas, aunque sin obviar que el factor cultural, y por consecuencia el perceptivo, influye en el manejo de las mismas. Diría que tanto BV como TM entienden la audiovisión en los términos en los que la formulaban teóricos de la imagen como M. Chion: "no se ve lo mismo cuando se oye, no se oye lo mismo cuando se ve".⁴² Y por audio se entiende también el silencio, gran recurso de ambos para ensalzar aún más la imagen, como dejando que nuestra mente en calma piense con claridad. La clave para lograr sobrecogernos así es explotar todos los recursos del soporte (privación del audio, ralentización, experiencia inmersiva de la videoinstalación...) alterando la naturaleza audiovisual de la imagen, de manera que los órganos sensoriales se concentren en lo que el artista quiere. Esta búsqueda a toda costa de lirismo audiovisual es uno de los puntos más relevantes en ambas carreras, sus imágenes se caracterizan por una gran belleza e invitan a un sobrecogimiento poco habitual. Ningún plano ha sido integrado por una mera cuestión estética, todo encierra un significado. Este cuidado esteticismo, que a primera vista pudiera parecer gratuito, está puesto al servicio de las ideas que se intentan transmitir e incluso detalles en apariencia anecdóticos o insignificantes –como, por ejemplo, una imagen de pájaros sobrevolando la escena– se prestan a las más complejas interpretaciones y deben ser vistos como

parte de una totalidad. Sus trabajos se transforman –y de algún modo pretenden transformar al observador– en cada visionado, convirtiéndose el espectador así en co-creador.

Una estrategia común para potenciar las emociones es el uso de referentes compositivos e iconográficos que derivan de la historia de la pintura, es decir, recurren al "inconsciente pictórico".⁴³ En algunos trabajos de ambos el movimiento fílmico está retenido o "suspendido", como si se tratara de cuadros autónomos mediante largos planos fijos en los que los movimientos de las figuras se producen de un modo tan ralentizado que a veces resulta casi imperceptible, por lo que podríamos hablar de "pintura en movimiento" o de "tableaux vivants en celuloide". En la misma medida, citan composiciones, iluminación, color, motivos iconográficos y puestas en escena que derivan de la pintura medieval, renacentista o decimonónica que revelan un vocabulario compartido entre la pintura, el cine y el videoarte que alcanza grados de conexión sorprendentes. Además, Viola cuanto más se desarrolla tecnológicamente, más se vincula con la historia de la pintura. Aunque investigar a fondo sobre las relaciones del trabajo de BV y TM con la historia de la pintura desborda los límites de esta investigación, algunas de las referencias relevantes son, por ejemplo: Johannes Vermeer (1632-1675) cuya influencia en el uso de la luz, destacando las ventanas, se palpa fácilmente (Fig. 4) o William Blake (1757-1827) del que Viola ha declarado ser discípulo, quizá le fascinó el hecho de que se adelantase rompiendo las barreras que separan las artes e integrando pintura y poesía. También Edward Hooper (1882-1967), tanto por referencias arquitectónicas muy literales –por ejemplo, en "Días de cielo" (*Days of Heaven*, 1978) cita a "Railroad" (1925) de forma explícita– como por su tratamiento de la luz, del color y por la capacidad que tienen algunos de sus cuadros más famosos para producir la sensación de "tiempo suspendido", algo muy perseguido por ambos artistas. Y por último e indudablemente más destacable: Caspar David Friedrich (1774-1840) con sus visiones abismales de la naturaleza y el trata-

⁴¹ B, Benjamin, "Emmanuel Lubezki, ASC, AMC creates emotionally resonant imagery for Terrence Malick's *The Tree of Life*", ASC, 2011, http://www.theasc.com/ac_magazine/August2011/TheTreeofLife/page4.php

⁴² Luciana Caresani en la mesa redonda organizada por la revista de cine *Mariénbad* con motivo del estreno de "El árbol de la vida" (*The tree of life*, 2011).

⁴³ Véase el texto de presentación de la exposición de F. J. Panera Cuevas: *El inconsciente pictórico* celebrada en el MNAC de Barcelona. Se puede consultar en la página web del museo: http://www.museunacional.cat/sites/default/files/premsa_loop_cast_0.pdf El asunto es tratado a fondo por el mismo autor en su libro: *Emociones formales. Reflexiones sobre el inconsciente pictórico en la fotografía contemporánea*, Junta de Castilla y León, 2004 y en *Video Killed The Painting Star. Pintura e imagen en movimiento*, CITA / Festival de Cine de Medina del Campo, 2010.



Fig. 4. Escena junto a la ventana de clara influencia “veemeriana” donde destaca el estudio del uso de la luz natural. Fotograma procedente de “El árbol de la vida” (*The tree of life*, 2011), Terrence Malick.

miento de la figura humana respecto a la inmensidad de los mares, bosques y montañas, así como el misticismo otorgado al paisaje y a la arquitectura.

Por otro lado, como he dicho, conseguir alzar al espectador hasta tal sobrecogimiento emocional es un complejo proceso y para ello se sirven de una inmensidad de recursos. Ambos materializan su angustia transcendental en imágenes de gran fuerza poética casi en los mismos términos en que algunos románticos perseguían la abstracta idea de lo sublime. Un estado de sobrecogimiento en el que el miedo y el placer se encuentran y ello nos lleva a un estado semiinconsciente donde se recrean a rienda suelta las emociones, que como Susan Sontag dijo, “para que [las fotografías] las imágenes acaso alteren una conducta han de conmover”.⁴⁴ Y aunque adentrarse en ello ahora sería algo osado y casi imposible, debía al menos ser mencionado.

En el mismo orden, un componente esencial para recrear dicha sensación es la luz. Para los dos la luz se vuelve un tema totalmente prioritario e incluso obsesivo, pero particularizándolo en Malick con sus estudios de ventanas y su obcecación por grabar durante “la hora dorada” tratando de alcanzar la luz perfecta. Ésta también encierra una simbología: la luz es un recurso constante para representar a dios. El uso de Viola de la luz es diferente, pues utiliza iluminación de estudio y las imágenes llegan a manipularse digitalmente para potenciar determinados efectos en la fase de postproducción, sin embargo sus intenciones al tratar esta técnica no distan mucho de las de TM.

⁴⁴ La cursiva es de la autora. SONTAG, Susan, 2013, p. 73.

⁴⁵ BODEI, Remo, 1995, p. 81.

⁴⁶ BODEI, Remo, 1995, p. 14.

⁴⁷ MALICK, Terrence. En “El nuevo mundo” (*The new world*, 1998).

Otro recurso que querría evidenciar es el paralelismo en el repertorio gestual utilizado por ambos. Un ojo crítico y educado se percatará súbito de que para los dos artistas, y me atrevería a decir que aún más en Malick, el lenguaje gestual cobra un papel determinante. Hay un número infinito de planos y secuencias dedicados a gestos, a veces solo manos que acarician el viento. Los gestos en TM son como una válvula de escape para gritar lo que siente y piensa, pero no está permitido expresar por medio de las palabras. TM introduce un lenguaje basado en gestos en “El nuevo mundo” (*The new world*, 2005) y lo desarrolla en todo su esplendor en “El árbol de la vida” (*The tree of life*, 2011). Viola no se aleja mucho. Durante los primeros años de su carrera estaba centrado en otros temas, pero el lenguaje corporal comienza a cobrar real importancia –desde una dimensión claramente teatral y en ocasiones performativa– a partir de la serie de “Las Pasiones”. Pero, quizá la diferencia es que su lenguaje gestual no parece englobar principalmente una expresión verbal –como es el caso de Malick–, sino espiritual o emocional. Destacan algunas piezas donde el estudio de los gestos supone el tema central de la obra, el estudio de las pasiones, encierra una búsqueda del entendimiento del ser humano, como decía Spinoza, “las pasiones humanas [...] son necesarias para entender la naturaleza humana”,⁴⁵ *Four hands* (2001), *Silent Mountain* (2001) o *The quintet of the astonished* (2000) son claros ejemplos de esto, como defiende Remo Bodei: conocer las pasiones (las emociones) es analizar la razón misma iluminándola con su misma sombra presunta;⁴⁶ y en la misma línea pero algo más cercano al trabajo de Malick, *The encounter* (2012) y *Emergence* (2000), entre otros. La imagen ralentizada o privada de audio enfatiza el poder de comunicación de esos gestos, el silencio y ese “tiempo suspendido” nos ofrecen tiempo para observar y reflexionar los cambios graduales –tanto físicos como mentales– que se van produciendo.

La particular visión de la espiritualidad y la naturaleza en Malick y Viola

Tú eres nuestra madre, nosotros tu maizal. Nos alzamos
tras brotar de ti.⁴⁷
–Pocahontas

Si la producción de Viola y Malick tuviese que ser definida en breves palabras, sin duda, hablaría-

mos de naturaleza y religión. La diferencia primordial, en cuanto al trato de la religión, es que Malick es creyente, un fortísimo creyente, y encarna a dios en todos y cada uno de los elementos o recursos que utiliza; mientras que Viola, aunque habla de religión y de espiritualidad, mezcla –dependiendo de la pieza y de la etapa de su vida– Oriente (zen, budismo, sufismo, hinduismo...) y Occidente (cristianismo). Así pues, más que decir que Bill Viola habla de dios o que sus trabajos hablan de religión, diríamos que éste utiliza sus obras como un medio para expresar y buscar su particular versión de la espiritualidad. Sobre la espiritualidad de TM poco se puede decir, ya que no hay pista alguna más allá de lo que deja entrever en sus trabajos por medio del lenguaje audiovisual y los diálogos. A pesar de su condición cristiana, el dios que plasma es sus películas es un dios veterotestamentario inmerso en una simbología proveniente del Nuevo Testamento. Su idea de dios se rastrea muy bien en el “Libro de Job” del Antiguo Testamento, donde ideas como la presencia y aceptación del dios castigador pero que te ama, sobre la vida y la muerte o sobre la creación del mundo se plasman de manera directa en sus trabajos. Para Malick, dios no es un dios misericordioso como el cristianismo presenta; sino un dios cruel y castigador como el que encontramos en el judaísmo. Su idea de dios la refleja muy bien en “El árbol de la vida” (*The tree of life*, 2011) al representar el castigo, el poder, la exigencia y la tormenta en su padre y brindar el amor incondicional, la gracia, la belleza y la armonía a través de su madre⁴⁸ (Fig. 5). Ya las iniciales del propio nombre del protagonista –Jack O’Brien– remiten al nombre de “Job”. Y, en efecto, Jack –como Job– debe discernir su propio camino a pesar de todas las dificultades que le son impuestas. Por ejemplo: “Él es quien hace la llaga, y él la vendará. Él hiere, y sus manos curan”.⁴⁹ O, en la misma línea, “Yahveh dio, Yahveh quitó”.⁵⁰ En el filme, una vecina viene a consolar a la madre tras la muerte de alguien y le dice: “el Señor nos lo da y el Señor nos lo arrebató. Él es así. Envía moscas a las heridas que él debería curar”.

Sobre BV tenemos mayor información, fue educado en una familia cristiana, pero en su adolescen-



Fig. 5. A través de la figura de la madre, Terrence Malick representa la bondad y armonía de dios. Fotograma procedente de “El árbol de la vida” (*The tree of life*, 2011), Terrence Malick.

cia, y seguramente influido por la atmósfera del movimiento hippie, comienza a interesarse por la mixtificación de religiones que procedían de Oriente, y se da cuenta de que el acto de percepción en sí es una forma viable de conocimiento. Así que formula su propia selección ecléctica de disciplinas y filosofías para tejer una red que se acerque todo lo posible al conocimiento absoluto que incluye: física cuántica, metafísica, psicología de la percepción, antropología, mitología y la antigua filosofía griega.⁵¹ Tras este primer contacto con el lejano y desconocido Oriente, se va a vivir a Florencia donde se reconciliará con el arte medieval y renacentista que tanto había rechazado siempre, allí también descubre a uno de sus escritores de cabecera: el poeta místico musulmán Yalal al Din Rumi (1207-1273). Tras ello se mudará a Japón, tercer momento de inflexión en su vida al encontrarse con una cultura milenaria y viva. Viola declararía sobre estas experiencias que: “Me di cuenta de que no sólo estaba aprendiendo diferentes estilos de vida, sino también diferentes sentidos del ser”.⁵² Lo que aprendió iba mucho más allá de viajar y ver nuevas culturas, aprendió a comprenderse mejor a sí mismo en toda la inmensidad de su ser y lo trata en su trabajo desde entonces (Fig. 6).

Para diseccionar el trabajo de Viola y Malick, además de la vertiente religiosa, se encuentra la vía

⁴⁸ URÍA, Ignacio, 2012, p. 41.

⁴⁹ Libro de Job. Antiguo Testamento. Capítulo 7. Versículos 17 y 18.

⁵⁰ Libro de Job. Antiguo Testamento. Capítulo 1. Versículo 21.

⁵¹ UTRERA, Federico, 2011, p. 42.

⁵² UTRERA, Federico, 2011, p. 92.

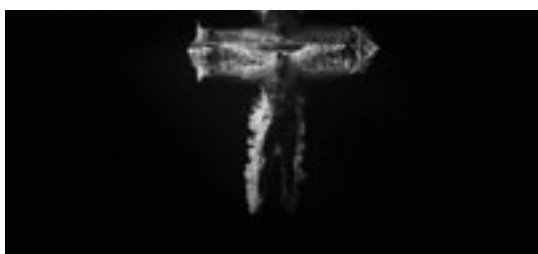


Fig. 6. Fotograma procedente de *Five Angels for the Millennium*, 2001, Bill Viola.

cosmológica,⁵³ es decir, la naturaleza. Para TM, la naturaleza es Dios, y viceversa. Es el arma que éste emplea para manifestarse. Lo vemos en "El nuevo mundo" (*The new world*, 2005) cuando Pocahontas se pregunta: "Madre [naturaleza], ¿dónde vives? ¿En el cielo, en las nubes, en el mar? ¡Muéstrame tu rostro, dame una señal!". La vegetación, al encarnar a dios, "da y quita": la naturaleza aparece como belleza, paz y armonía, pero también como cruel y castigadora. La vida vegetal encierra numerosos peligros, como vemos en "La delgada línea roja" (*The thin red line*, 1998): "Mira esta jungla, mira aquellas plantas trepadoras. Como se enredan entorno a los árboles tragando todo. La naturaleza es cruel". Los personajes de Malick tienen un lazo muy fuerte con la naturaleza aunque a menudo la destruyan, sientan poco respeto por ella o no sepan cómo relacionarse con ella.⁵⁴ Pero, ¿y acaso difiere de la relación del ser humano con dios? ¿O de la relación de los seres humanos con el resto de seres humanos de su entorno? Malick parece reflexionar sobre el comportamiento natural del hombre hacia la vida y hacia su entorno. La naturaleza es un motor de acción, un ente "creador" que abrumba y se plasma a través de inhóspitos y sublimes paisajes que nos recuerdan constantemente su poder⁵⁵ y nuestra insignificancia, como en Viola. Es una naturaleza en silencio, que parece observar en calma y de modo

inmutable los actos ridículos y presuntuosos que lleva a cabo el ser humano.⁵⁶ Pero nunca desde lo moral o narrativo, y siempre desde lo sensorial, o a través de lo fugaz, de instantes irrepetibles que, en su misma esencia, llegan a convocar una tensión psíquica y espiritual muy difícil de describir, por la belleza de sus imágenes o por lo desgarrador y lacerante de sus escenas.⁵⁷ En Malick, los árboles parecen catedrales, las plantas cobran un papel majestuoso e importante y los animales protagonizan largos minutos de metraje.⁵⁸ Los diálogos de sus películas parecen encarnar auténticas plegarias a la Madre Naturaleza:

¿Quién eres tú que vives bajo todas estas formas? Tú la muerte que captura todo. Tú, también, eres la fuente de todas las formas que van a nacer. Tú gloria, misericordia, paz, verdad. Tú brindas calma y espíritu, entendimiento y valentía [...] Quizá todos los hombres tienen un mismo alma al que todos pertenecen [...] Cada uno como un ascua dibujado a partir del mismo fuego.⁵⁹

En cuanto a BV, su obra es la combinación de una cosmología ecléctica y personal, creada a partir de Occidente y Oriente. A BV la naturaleza le atrae en modo espiritual, en sintonía con las filosofías orientales. Pretende ahondar en las leyes intrínsecas del cosmos y en su dimensión trascendente para entender mejor al ser humano, pues defiende que "una conducta arrogante con la naturaleza solo nos llevará a la autodestrucción".⁶⁰ Uno de los momentos más cruciales de su vida tuvo lugar en un viaje al desierto del "Death Valley" (California, 1973). Tras ello declaró lo siguiente –que además debe ponerse en relación con varios temas que hemos tratado hasta ahora–:⁶¹

Sentí que una parte de mí estaba saliendo hacia los cientos de millas de la cordillera y abarcándolo todo. Llegado a un punto, empecé a asustarme. Sentí el paisaje tan enorme que si yo me perdía allí nadie me habría encontrado. Y Dios podría bajar y como si

⁵³ La cosmología es la ciencia que trata las leyes generales que configuran el universo, pero también se entiende como el conocimiento filosófico de las leyes generales que rigen el mundo físico.

⁵⁴ MASSANET, Adrián. "'Malas Tierras' y la inocencia asesina". Blog de cine. 2009. <<http://www.blogdecine.com/criticas/terrence-malick-malas-tierras-y-la-inocencia-asesina>>

⁵⁵ POVEDANO, Marina; TOMÁS, Adrián, 2014, pp. 53-60.

⁵⁶ HAX, Andrés. "Vida y obra: Terrence Malick". 2013. <http://www.revistaenie.clarin.com/Vidas-Breves-Terrence_Malick_0_841116116.html>

⁵⁷ MASSANET, Adrián. "El arte más allá de lo narrativo", 2011. <<http://www.blogdecine.com/criticas/el-arbol-de-la-vida-arte-mas-alla-de-lo-narrativo>>

⁵⁸ FORNASIERO, Andrea, 2007, p. 277.

⁵⁹ MALICK, Terrence. "La delgada línea roja" (*The thin red line*, 1998).

⁶⁰ UTRERA, Federico, 2011, p. 146.

⁶¹ UTRERA, Federico, 2011, p. 99.

fuera un "bichito", sacudirse de mí bien lejos. Y tuve dos revelaciones: que estamos conectados profundamente con todo el cosmos y que al mismo tiempo somos mortales, frágiles e intrascendentes; la búsqueda del significado en que los seres humanos han estado involucrados desde el inicio de los tiempos es parte de la reconciliación de estas dos cosas.

Estas declaraciones de Viola me devuelven a Malick y me remiten a su primer largometraje "Días de cielo" (*Days of Heaven*, 1978), cuando Linda cuenta que en la campaña de recogida del trigo... "había gente de sobra, podían contratar a cuantas personas quisieran. Si no trabajabas, te echaban". Malick piensa constantemente acerca de la insignificancia e intrascendencia del individuo, la vuelve a expresar en "La delgada línea roja" (*The thin red line*, 1998) mediante el coronel Tall en el momento en el que escupe a sus soldados que... "en este mundo, un hombre en sí no es nada. Y no hay más mundos que éste".

Esto se materializa en la obra *He weeps for you* (1976). Viola creó esta obra en el año 1976, cuando estaba entrando en contacto con las filosofías orientales. Pero también rastreamos la influencia occidental en el mismo nombre ("Él llora por ti") encierra una connotación cristiana, la cámara se centra en una gota de agua que se forma en una pequeña válvula de latón que es ampliada y proyectada en una gran pantalla en donde los espectadores pueden ver un enorme primer plano de la gota de agua que se está formando y en la que descubren que aparece un reflejo invertido de ellos mismos y de una porción de la habitación, la gota cae lentamente hasta chocar con un tambor, en el que retumba un sonido que ha sido amplificado y que representa la destrucción de un mundo microcósmico, el de la gota. La gota, minúsculas porciones de agua que la conforman, y millones de pequeñas gotas que conforman un mar, como cada individuo que forma parte de un todo, como hablábamos en el apartado de "El concepto de mundo exterior e interior". Otro de los elementos a destacar es la relación que establece entre el universo y la naturaleza. Como explica el artista, la gota de agua es un elemento natural y la cámara de vídeo uno tecnológico. Así muestra la relación entre la creación humana y el universo.

Bibliografía

Primaria

VIOLA, Bill. *Reasons for knocking at an empty house: Writings 1973-1994*. Robert Violette (ed.), Londres: The MIT press, 1995.

Secundaria

BODEI, Remo. *Geometría de las pasiones. Miedo, esperanza, felicidad: filosofía y uso político*. Barcelona: Muchnik Editores, 1995.

- CATTANEO, Francesco. *Mitografie della modernità*. Pisa: Cineforum, 2006.
- FORNASIERO, Andrea. *Terrence Malick: Cinema tra classicità e modernità*. Genova: Le Mani, 2007.
- ILLOUZ, Eva. *Intimidaciones congeladas: Las emociones en el capitalismo*. Buenos Aires: Katz, 2007.
- MAHER, Paul. *One Big Soul: an oral history of Terrence Malick*. Gran Bretaña: Amazon, 2014.
- PANERA, Javier. *Emociones formales*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 2004.
- PÉREZ ORNIA, José Ramón. *El arte del vídeo: Introducción a la historia del vídeo experimental*. Madrid: RTVE/Serbal, 1991.
- RUSH, Michael. *Videoart*. Londres. Thames & Hudson: 2007.
- SANTAMARÍA, Alberto. *El idilio americano: ensayos sobre la estética de lo sublime*. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca, 2005.
- SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Aurelio Major (trad.). 2ª ed. Barcelona: Debolsillo, 2013.
- TOWNSEND, Chris. *The art of Bill Viola*. Londres: Thames & Hudson, 2004.
- UTRERA, Federico. *Viola on Video*. Madrid: Servicio de Publicaciones y Difusión de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2011.
- WENDT, Selene; BARRAGÁN, Paco. *When a painting moves... Something must be rotten!* Milán: Charta, 2011.
- WHITMAN, Walt. *Hojas de hierba*, 3ª ed., Manuel Villar Raso (trad. y pról.). Madrid: Alianza Editorial, 2012.

Terciaria.

Catálogos:

AA.VV. *Las Pasiones*. Barcelona: Fundación La Caixa, 2000.

Artículos Hemeroteca:

- DELORME, Stéphane. "En torno al gesto". *Cahiers du Cinema*, 2011, nº 48, pp. 13-14.
- MARTÍNEZ UTRERA, Federico. "Agua y medioambiente en el videoarte de Bill Viola". *Cuaderno interdisciplinar de desarrollo sostenible*. 2011, nº 6, p. 195-221.
- TORO, Mandy. "Lo infinito en el Barroco, lo sublime y el Arte Contemporáneo". *SituArte*, 2007, nº 9, pp. 51-61.
- URÍA, Ignacio. "Terrence Malick Filosofía en 16mm". *Nuestro Tiempo*, 2012, nº 672, pp. 34-40.
- POVEDANO, Marina; TOMÁS SAMIT, Adrián. "Prisiones de luz. La arquitectura en Terrence Malick y El árbol de la vida". *L'ATALANTE*, 2014, nº 17, pp. 52-60.

Documentos y recursos 'on line':

- ALONSO, Rodrigo. "Bill Viola: los senderos de la condición humana", <http://www.roalonso.net/es/video-arte/viola.php> (Fecha de consulta: 20-8-2016).
- ALONSO, Rodrigo. "Análisis de 'El árbol de la vida'", <http://www.taringa.net/posts/reviews/13072012/Analisis-de-The-Tree-of-Life-Terrence-Malick.html> (Fecha de consulta: 25-8-2016).
- ARMAS, Jonay. "La estética en el cine de Terrence Malick", <http://labutacaazul.com/estetica-en-el-cine-terrence-malick>. (Fecha de consulta: 24-8-2016).
- B, Benjamin. "Emmanuel Lubezki, ASC, AMC creates emotionally resonant imagery for Terrence Malick's 'The Tree of Life'", https://www.theasc.com/ac_magazine/August2011/TheTreeofLife/page1.php (Fecha de consulta: 10-8-2016).

- FREELAND, Cynthia. "Bill Viola and the sublime art". En *Film Philosophy*, 1999, <http://www.film-philosophy.com/vol3-1999/n28freeland> (Fecha de consulta: 19-8-2016).
- GARCÍA ROMERO, Beatriz. "Entrevista a Bill Viola, pionero del videoarte", 2009, <http://www.revista-de-arte.com/2009/07/12/entrevista-a-bill-viola-pionero-del-videoarte/> (fecha de consulta: 10-09-2016).
- LATSIS, Dimitrios. "Rosy-Fingered Dawn: The Natural Sublime in the work of Terrence Malick", 2010, <http://refractory.unimelb.edu.au/2010/07/18/r-o-s-y-f-i-n-g-e-r-e-d-d-a-w-n-the-natural-sublime-in-the-work-of-terrence-malick-%E2%80%93-dimitrios-latsis/> (Fecha de consulta: 30-8-2016).
- MASSANET, Adrián. "'Días de cielo', el lirismo de los miserables", 2009, <http://www.blogdecine.com/criticas/terrence-malick-dias-del-cielo-el-lirismo-de-los-miserables> (Fecha de consulta: 24-8-2016).
- MASSANET, Adrián. "'El árbol de la vida': arte más allá de lo narrativo", 2011, <http://www.blogdecine.com/criticas/el-arbol-de-la-vida-arte-mas-alla-de-lo-narrativo> (Fecha de consulta: 24-8-2016).
- MASSANET, Adrián. "'El nuevo mundo', deconstruyendo el mito", 2010, <http://www.blogdecine.com/criticas/terrence-malick-el-nuevo-mundo-deconstruyendo-el-mito> (Fecha de consulta: 24-8-2016).
- MASSANET, Adrián. "'El nuevo mundo', el renacer de John Smith", 2010, <http://www.blogdecine.com/criticas/terrence-malick-el-nuevo-mundo-deconstruyen-do-el-mito> (Fecha de consulta: 24-8-2016).
- MASSANET, Adrián. "'El nuevo mundo, la muerte del amor", 2010, <http://www.blogdecine.com/criticas/terrence-malick-el-nuevo-mundo-la-muerte-del-amor> (Fecha de consulta: 24-8-2016).
- MASSANET, Adrián. "'La delgada línea roja' - el paraíso interior", 2009, <http://www.blogdecine.com/criticas/terrence-malick-la-delgada-linea-roja-completamente-perdidos> (Fecha de consulta: 24-8-2016).
- MASSANET, Adrián. "'La delgada línea roja' - En el barco", 2009, <http://www.blogdecine.com/criticas/terrence-malick-la-delgada-linea-roja-paraiso> (Fecha de consulta: 24-8-2016).
- MASSANET, Adrián. "'La delgada línea roja' - la vida contra la muerte", 2009, <http://www.blogdecine.com/criticas/terrence-malick-la-delgada-linea-roja-la-vida-contra-la-muerte> (Fecha de consulta: 24-8-2016).
- MASSANET, Adrián. "'La delgada línea roja' - Paraíso", 2009, <http://www.blogdecine.com/criticas/terrence-malick-la-delgada-linea-roja-paraiso> (Fecha de consulta: 24-8-2016).
- MASSANET, Adrián. "'La delgada línea roja' - viaje hacia la línea", 2009, <http://www.blogdecine.com/criticas/terrence-malick-la-delgada-linea-roja-paraiso> (Fecha de consulta: 24-8-2016).
- MASSANET, Adrián. "'Malas Tierras': huyendo a ninguna parte", 2009, <http://www.blogdecine.com/criticas/terrence-malick-malas-tierras-huyendo-a-ninguna-parte> (Fecha de consulta: 24-8-2016).
- MORGAN, David. "Spirit and Medium: The Video Art of Bill Viola" en *Image 2*, 2015, <http://imagejournal.org/page/journal/articles/issue26/morganthevisualarts> (Fecha de consulta: 18-4-2015).
- PANERA, Javier. "El inconsciente pictórico", http://www.museunacional.cat/sites/default/files/premsa_lop_cast_0.pdf (Fecha de consulta: 10-9-2016).
- "Mesa redonda sobre 'El árbol de la vida'", 2012, <http://www.marienbad.com.ar/mesaredonda/el-arbol-de-la-vida-terrence-malick> (Fecha de consulta: 13-8-2016).

Material audiovisual

- BERGMAN, Ingmar. *Det sjunde inseglet*, 1957, Suecia, (96 min.).
- DANTAS, Marcello; NADER, Carlos. *Territorio do Invisível*, 1994, Centro Cultural Banco do Brazil (dir.), (24 min.).
- KOGI, Martin. *Cameras are soul keepers*. Dir. Louisiana Museum of Modern Art. 2011. (28 min.). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=uenrts2YHdI>.
- MALICK, Terrence. *Badlands*, 1973, EE.UU., (94 min.).
- MALICK, Terrence. *Days of Heaven*, 1978, EE.UU. (171 min.).
- MALICK, Terrence. *The thin red line*, 1998. EE.UU. (179 min.-215 min.).
- MALICK, Terrence. *The new world*, 2005. EE.UU. (135min.-172min. -150 min.).
- MALICK, Terrence. *The tree of life*, 2011. EE.UU. (139 min.).
- VIOLA, Bill. *Migration* (1976), EE.UU. (7min.).
- VIOLA, Bill. *Room For St. John the Cross*, 1983. EE.UU. (14min.).
- VIOLA, Bill. *He weeps for you*, 1986.
- VIOLA, Bill. *The Passing*, 1991 (54 min.).
- VIOLA, Bill. *Heaven and Earth*, 1992.
- VIOLA, Bill. *Nantes Triptych*, 1992, EE.UU. (29 min.).
- VIOLA, Bill. *The Passions*, 2000.
- VIOLA, Bill, *Iconic Turn: Bill Viola - Video Art, Sense Perception and Human Experience*, 2003, 142 min. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=IY13ZocVePU>
- VIOLA, Bill. *The encounter*, 2012.
- VIOLA, Bill, *The movement in the moving image*, 2009. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=t0RcKNugozU>

Material radiofónico

- "Entreviste Bill Viola et Kira pour sa exposition au Grand Palais". En *France Culture*, <http://www.franceculture.fr/player/reecouter?play=4801906>
- "Interview with Bill Viola" En *BBC*, <http://www.bbc.co.uk/programmes/b020vp15> RNE.
- "Art Nation. Bill Viola extended interview". En *ABC Australia*, <http://www.abc.net.au/arts/stories/s3039333.htm>
- "Interview with Bill Viola". En *Aspen Public Radio*, <http://aspennpublicradio.org/post/audio-canvas-bill-viola>

L A GUERRA INTERMINABLE. LA CONQUISTA DEL OESTE COMO MODELO CULTURAL DE LA GUERRA CONTRA EL TERROR

LUIS PÉREZ OCHANDO

Doctor en Historia del Arte
Luis.perez@uv.es

Resumen: El presente artículo explora la representación cultural de las guerras indias como un precedente de los planteamientos que legitimaron la guerra contra el terrorismo después del once de septiembre. Nuestro objetivo será analizar el relato cinematográfico de las guerras contra los indios como un patrón ideológico, interiorizado culturalmente, que resurge como respuesta a los nuevos conflictos. Concretamente, nos centraremos en dos aspectos fundamentales del *western*, la filosofía del “destino manifiesto” y la representación de la otredad, dos ideas que ayudan a explicar la respuesta de la ideología dominante a los atentados del once de septiembre.

Palabras clave: Cine / Ideología / *Western* / Destino manifiesto / Guerra contra el terror.

Abstract: This paper explores the cultural representation of American Indian Wars as a precedent of the arguments that legitimized the War on Terror after 9/11. Our goal will be to analyse the film narratives about the American Indian Wars as a culturally internalized ideological pattern that reemerges as a response to newer conflicts. More specifically, we will focus on two main aspects of westerns: the philosophy of Manifest Destiny and the representation of otherness, two ideas that help to explain how dominant ideology answered the 9/11 terrorist attacks.

Key words: Film / Ideology / *Western* / Manifest Destiny / War on Terror.

En un mundo de conflictos, en un mundo de víctimas y verdugos, la tarea de la gente pensante debe ser –como sugirió Albert Camus–, no situarse en el bando de los verdugos.

Howard Zinn, *La otra historia de los Estados Unidos*

En 1818, el general Andrew Jackson volvió a cruzar la frontera de La Florida española para atajar las fugas de esclavos negros que, a menudo, acababan uniéndose a los nativos seminolas. Durante esta invasión, ya de paso, el general Jackson emprendió una campaña de exterminio de indígenas y negros, incendió varias aldeas y tomó las fortificaciones españolas de San Marcos y Pensacola;¹ pero, además, capturó a dos súbditos británicos que comerciaban con los indios, Robert Ambrister y Alexander George Arbuthnot. El tribunal los

condenó al látigo, pero Jackson juzgó que el castigo pecaba de indulgente, así que los ejecutó: Ambrister fue fusilado; Arbuthnot, ahorcado del palo mayor de su propio barco; su crimen, ayudar a un enemigo del Estado.

Tanto la invasión de un territorio soberano con el objetivo de perseguir a los enemigos de la patria como la aplicación extralegal de la justicia o la condena de ciudadanos de otras naciones son hechos que resonarán en la Guerra contra el Terror emprendida por el gobierno de George Bush tras el 11 de septiembre. De hecho, el episodio citado volverá a la luz en 2011, pero no como denuncia de una ilegalidad militar sino, por inversión de términos, como justificación legal de la retención de Al Bahlul en la prisión de Guantánamo, duran-

* Fecha de recepción: 15 de abril de 2017 / Fecha de aceptación: 9 de julio de 2017.

¹ Jackson había pedido permiso a John C. Calhoun, ministro de guerra del presidente Monroe, para conquistar Florida, pero no obtuvo respuesta. “Presumiblemente, la idea era dejar que Jackson hiciera lo que quisiera (y sabían que éste actuaría audazmente). Si las cosas salían bien, magnífico. En caso contrario, Monroe y Calhoun podían decir que Jackson había actuado sin órdenes y arrojarlo a los lobos.” ASIMOV, Isaac, 1983, p. 24.

te más de una década, con la acusación de haber ayudado a los terroristas. Las penas de Ambrister y Arbuthnot son un hecho histórico, pero no un precedente legal; aun así, en el informe de la acusación, el capitán de la marina Edward S. White² lo utilizaba como excusa, afirmando:

Los seminola no sólo eran beligerantemente ilegales, sino que, al igual que la actual Al Qaeda, hacían la guerra contra objetivos estadounidenses de una manera que violaba los usos y costumbres de la guerra. Dado que Ambrister y Arbuthnot ayudaron a los seminolas a llevar a cabo una beligerancia ilegal y a violar las leyes de la Guerra, su conducta era culpable y punible.³

Las protestas de los colectivos indios no se hicieron esperar; ese mismo día, John H. Dossett, abogado del National Congress of American Indians, se dirigió al tribunal para expresar “nuestra preocupación sobre la analogía histórica distorsionada y ofensiva utilizada por los Estados Unidos, en este caso, cuando se compara la Guerra Seminola (1817-1818) con el terrorismo de Al Qaeda”.⁴ La anécdota parece desvelar una asociación ideológica entre la manera de afrontar la actual amenaza terrorista y el relato cultural de las Guerras indias;⁵ sin embargo, no se trata de una relación unívoca ni transparente, sino sinuosa, compleja, discontinua. La de George W. Bush no fue la primera Guerra contra el Terror, hubo antes otras en las que los enemigos no eran terroristas talibanes sino *síoux*, comanches, *creeks* o *chiricauas*: en ambos casos, las ideas de civilización, guerra y enemigo presentan continuidades y coincidencias.

Las siguientes páginas exploran la representación cultural de las guerras indias como un precedente de los planteamientos que legitimaron la guerra contra el terrorismo después del once de septiembre. El *western* es el mito fundacional de Norteamérica, un cantar de gesta que construye la idea de la patria americana como una conquista de la tierra prometida;⁶ recurrir a su relato para construir el discurso posterior al once de septiembre supone apelar a los mimbres que tejen las ideas colectivas de nación y destino, de enemigo y violencia. Nuestro objetivo será, por tanto, analizar el relato cinematográfico de las guerras contra los indios como un patrón ideológico, interiorizado culturalmente, que resurge como respuesta a los nuevos conflictos.⁷ Concretamente, nos centraremos en dos aspectos fundamentales del *western*, la filosofía del “destino manifiesto” y la representación de la otredad, dos ideas que ayudan a explicar la respuesta de la ideología dominante a los atentados del once de septiembre.

1. Ambrister, Arbuthnot y los comancheros

¡Maldito sea quien simpatice con los indios! He venido a matar indios, y considero justo y honorable usar todos los medios a mi alcance para lograrlo. Coronel John Chivington, 27 de noviembre de 1864.⁸

Las proezas de Andrew Jackson en La Florida no fueron del agrado de la Corona española ni de la opinión pública británica, pero entusiasmaron al público estadounidense, por lo que Jackson no

² Citado por ROSENBERG, Carol, 2011 y por TIRADO, Michelle, 2011.

³ *Further, not only was the Seminole belligerency unlawful, but, much like modern-day al Qaeda, the very way in which the Seminoles waged war against U.S. targets itself violated the customs and usages of war. Because Ambrister and Arbuthnot aided the Seminoles both to carry on an unlawful belligerency and to violate the laws of war, their conduct was wrongful and punishable.*

⁴ Citado por ROSENBERG, Carol, 2011: *We wish to express our significant concern at the distorted and offensive historical analogy used by the United States in this case when it compared the first ‘Seminole War’ of 1817-18 to the terrorism of al Qaeda.*

⁵ Otro dato que sugiere este tipo de asociaciones se detecta en el hecho de que el nombre clave para la operación de asesinato de Osama Bin Laden fuera “Geronimo” y no “Atila”, “Amílcar” o cualquier otro palabra al azar.

⁶ BALLÓ, Jordi; PÉREZ, Xavier, 1997, pp. 42-46.

⁷ Nuestra metodología se basa en los fundamentos teóricos y metodológicos planteados en *Noche sobre América* (PÉREZ OCHANDO, Luis, 2017, pp. 21-168), y consiste en el análisis de un amplio corpus de textos en busca de continuidades ideológicas y motivos recurrentes para, una vez establecidos, buscar correspondencias y discontinuidades entre estos y los discursos hegemónicos de su periodo histórico, entendidos estos últimos como la expresión de las relaciones materiales dominantes en forma de ideas. Siguiendo esta metodología, buscaremos en los textos tanto el contenido ideológico manifiesto (WAYNE, Michael, 2005, pp. 119-120) como el contenido elidido (ALTHUSSER, Louis, 1977, pp. 215-216) y, seguidamente, estableceremos conexiones entre ellos con el fin de trazar un cartografiado cognitivo (JAMESON, Fredric, 1988), es decir, una pauta interpretativa que permita al lector comprender la historia y los discursos de poder inscritos tanto en el conjunto de los textos como en cada uno de ellos. *Noche sobre América* aplicaba su método de análisis a una cuestión contemporánea –los cambios en los discursos hegemónicos después del once de septiembre–, por lo que contrastaba sincrónicamente las líneas ideológicas dominantes en el cine de terror con la historia política más reciente; sin embargo, dado que aquí buscaremos los antecedentes culturales de esos mismos discursos dominantes, deberemos realizar también un análisis diacrónico.

⁸ Cit. BROWN, Dee, 2012, p. 103.

fue censurado ni recriminado en modo alguno. Los asesinatos de Ambrister y Arbuthnot –amén del de incontables seminolas y negros– no sólo quedaron impunes sino que además sentaron cátedra, no en la jurisprudencia, pero sí en la literatura popular y el cine estadounidense. La condena no se dirige, por tanto, solamente al otro, sino a cualquiera que le preste auxilio o conviva con él, a cualquiera que, en definitiva, lo reconozca como interlocutor válido, ya sea para el comercio o para el diálogo.

En el *western* no hay personaje más despreciable que el comanchero o el que trata con indios. Como escribe Alan Le May (2013, pp. 235-236) en su novela *Centauros del desierto*:

Ese nombre, comanchero, era odiado por los texanos. [...] Si eras norteamericano y comerciabas con comanches en territorio estadounidense [...] se te consideraba comerciante. Pero si eras mexicano, establecido en México, y tenías tratos comerciales con los comanches en la franja suroeste de los Staked Plains, no se te consideraba comerciante, sino comanchero. [...] Mart siempre había oído que los comancheros eran una raza pervertida, escurridiza y cobarde, que vivían como alimañas rodeados de indescriptible porquería.

Puerco, maleducado, bebedor y violento, el traficante interpretado por Lee Marvin en *Los comancheros* (*The Comancheros*, Michael Curtiz, 1961) lleva trencita india y medio cráneo descuerado; en otras palabras, no le falta nada para ser una alimaña asilvestrada, alguien capaz de ganar un puñado de dólares aun a costa de la muerte de los colonos. Jake Cutter (John Wayne) y Paul Regret (Stuart Whitman) siguen la pista de los comancheros hasta dar con el enclave en que éstos viven y trafican, un agujero perdido en el desierto y regido por una autoridad cruenta (Fig. 1). Traficantes de mirada turbia vigilan la llegada de los héroes; al fondo, moribundos y cadáveres cuelgan por los



Fig. 1. *Los comancheros* (*The Comancheros*, Michael Curtiz, 1961). Un nido de traficantes.

pies o por las manos. Pero en la capital comanchera se yergue también una villa palaciega, con vajilla y copas de oro en las que ofrecer el mejor vino al jefe Camisa de Hierro (George J. Lewis). Incluso cuando algunos comancheros puedan gozar de cierto atractivo –tal es el caso del líder de los comancheros (Nehemiah Persoff) y de su hija (Ina Balin)–, el relato ha demostrado ya con creces –en dos secuencias anteriores– el nefasto efecto que produce este comercio entre los blancos y los comanches: la masacre de los colonos.⁹

El crimen de quienes comerciaban con los indios no era, por supuesto, estafar a los nativos o cambalachar cuentas de vidrio por pieles y tierras; el delito tampoco estaba en denigrar las razas autóctonas con whisky, chinguere, aguardiente o matarratas;¹⁰ ni siquiera hubiera sido pecado suministrarles mantas infectadas de viruela;¹¹ lo realmente imperdonable era vender munición y rifles a los indios en pie de guerra.

En *Soldado azul* (*Soldier Blue*, Ralph Nelson, 1970), el recluta Honus (Peter Strauss) incendia el carromato del quincallero Isaac Q. Cumber (Donald Pleasance) al descubrir que esconde rifles en un doble fondo para vendérselo a los cheyenes. Ahora bien, el objetivo de *Soldado azul* es darnos otro punto de vista sobre la historia del Oeste y, más concretamente, aleccionarnos sobre la masacre de Sand Creek.¹²

⁹ Se trata de un lugar común que se repite en películas como *Río Conchos* (*Rio Conchos*, Gordon Douglas, 1964).

¹⁰ Aunque en *Pacto de honor* (*The Indian Fighter*, André de Toth, 1955), el jefe *sioux* Nube Roja (Eduard Franz) quema vivo a todo blanco que venda alcohol a los suyos y a todo indio que lo beba.

¹¹ Entre 1994 y 2003, el historiador Ward Churchill afirmó en seis artículos que el ejército yanqui distribuyó deliberadamente mantas infectadas de viruela entre los nativos. Churchill fue acusado de falsario por BROWN, Thomas, 2006, pp. 100-127, por lo que se formó un tribunal académico que acabó fallando en su contra. Por ello, fue despedido de la Universidad de Colorado, pero apeló al Tribunal del Distrito, que le dio la razón. El veredicto quedó en papel mojado debido al estatus de “inmunidad cuasi-judicial” de dicha universidad. Noam Chomsky, Howard Zinn y otros partidarios de Churchill subrayaron que la campaña contra él podría haber estado motivada por la polémica causada por “Some People Push Back: On the Justice of Roosting Chickens”, en el que Churchill interpretaba el 11-S como una consecuencia de la política exterior estadounidense y describía a las víctimas con “pequeños Eichmann”.

¹² En 1864, una milicia de Colorado bajo el mando del coronel John Chivington cargó contra un poblado cheyene; durante la gesta, entre setenta y ciento sesenta cheyenes, en su mayoría mujeres y niños, fueron mutilados y asesinados con una saña y una crueldad inconcebibles. Los soldados americanos arrancaron cabelleras, dedos, fetos y genitales femeninos para quedárselos como *souvenir* (BROWN, Dee, 2012, pp. 103-109; TAYLOR, Colin F., 1995, p. 78).



Fig. 2. *Soldado azul* (*Soldier Blue*, Ralph Nelson, 1970). La cámara invierte la imagen del coronel responsable de la masacre de Sand Creek.

El tono didáctico queda patente desde el rótulo y la canción que dan comienzo al filme: "Te voy a contar una historia real / en un lenguaje que puedas entender. / No voy a hablar como un profesor de historia",¹³ canta Buffie Sainte-Marie. A partir de aquí, recorreremos los paisajes de *Soldado azul* de la mano de Honus, nuestro representante diegético, junto a quien debemos aprender que existe otro punto de vista y que privar a los indios de un suministro de armamento supone también dejarlos inermes ante el ejército.

La obsesión patriótica de Honus por prender el carromato trae la desgracia sobre sí mismo y sobre los cheyenes. Una sucesión de planos describe la masacre como una orgía de cuerpos violados, acuchillados, empalados y mutilados; los soldados danzan con brazos y piernas ensartados en sus sables en ristre. Concluye la secuencia y, por virtud de la inversión fotográfica, vemos al coronel responsable de la masacre desde el interior de la cámara, proyectado cabeza abajo, como corresponde a todos los traidores (Fig. 2). En un falso contraplano, los escasos supervivientes de la masacre escuchan las arengas del oficial junto al pueblo calcinado.

Como *western* revisionista y pro-indio, *Soldado azul* pretende centrarse en este contraplano de la historia y su registro oscila entre los tópicos familiares para el espectador y una serie de presuntas rupturas: vender armas a los indios quizá no sea tan aberrante, pero el chamarilero que comercia con ellos sigue siendo un personajillo estafalario y mezquino. A la sombra de Ambrister y Arbuthnot, cualquiera que trate favorablemente con los indios es visto como un traidor a su nación y su raza.

La idea había sido plantada casi doscientos años atrás, "si no estás con nosotros, estás contra noso-

tros", y a los neoconservadores no les fue difícil cosechar sus frutos durante la Guerra contra el Terror. Irak y Afganistán no fueron atacados como causantes del atentado del World Trade Center, *sino bajo la acusación de dar cobijo a los terroristas que lo causaron*. La ambigüedad de la figura del colaborador podía ser esgrimida como excusa para atacar otros objetivos geoestratégicos; pero también para poner en marcha un mecanismo de represión interna. De pronto, ser crítico era motivo de recelos; feministas y pacifistas eran puestos en cuarentena (FALUDI, Susan, 2009); los sospechosos de colaborar, encarcelados sin demora. No se trataba sólo de imaginar a un enemigo diabólico, sino de cerrar filas y cortar la posibilidad de disidencia interna. En tiempos de guerra no resulta aconsejable mostrarse comprensivo o tolerante con el adversario; pero eso es algo que ya le había sucedido antes a Tom Jeffords, protagonista de *Flecha rota* (*Broken Arrow*, Delmer Daves, 1950), arrastrado por el gentío hacia la sogá por el mero hecho de sentir aprecio hacia los apaches.

El honor y valentía de Tom Jeffords está en el polo opuesto a la inmoralidad y la codicia del comanchero; en cambio, en *Dos cabalgan juntos* (*Two Rode Together*, John Ford, 1961), el mismo actor, James Stewart, interpreta a Guthrie McCabe, un comanchero de moral cuestionable que deberá purgar su alma a lo largo del camino. Ahora bien, por más que Jeffords y McCabe parezcan personajes contrarios, el amigo de los indios y el comanchero tienen un punto en común, pues ambos entorpecen el destino imperial de América: en el pasado, la conquista del Oeste y el exterminio de los pieles rojas; en el presente, el control de Oriente Medio y la erradicación de los islamistas radicales.

¹³ La letra original es la siguiente: *Tell you a story, and it's a true one / And I'll tell it like you'll understand / And I ain't gonna talk like some history man.*

2. "Manifest Destiny"

Tanto *Murieron con las botas puestas* (*They Died with Their Boots On*, Raoul Walsh, 1941) como *Buffalo Bill* (*The Plainsman*, Cecil B. DeMille, 1936) contienen una sana crítica no ya contra mercachifles y emprendedores con carromato, sino contra el capitalismo del Este como fuente del mercado de armas. El prólogo de *Buffalo Bill* no deja lugar a dudas: muerto Abraham Lincoln, el Oeste se convierte en zona franca para la venta de fusiles, por lo que es allí donde habrá de dirigirse el excedente de material bélico y humano de la Guerra de Secesión; municiones, rifles y soldados licenciados parten para abrir una nueva guerra con los indios y un nuevo mercado. *Murieron con las botas puestas* llega a culpar a los capitalistas de inocular la fiebre del oro a través de sus periódicos, con el fin de precipitar una nueva oleada de colonos y la expulsión de los indios de Colinas Negras.

"¡Lincoln dijo que hay que hacer de este país un lugar seguro!, esas fueron sus palabras" exclama Bill Hickok (Gary Cooper) en *Buffalo Bill*; pero la misión legada por Abraham queda empañada por los sucios intereses comerciales de los traficantes. No es infrecuente que, en el *western*, las iras de los indios sean espoleadas por blancos poco honrados: confederados que rechazan su derrota en *Espíritu de conquista* (*Western Union*, Fritz Lang, 1941), buscadores de oro en *Pacto de honor*, ladrones en *Daniel Boone* (David Howard, 1936), funcionarios corruptos en *Gerónimo* (*Geronimo*, Arnold Laven, 1962) o terratenientes amigos del tráfico de influencias en *El caballo de hierro* (*The Iron Horse*, John Ford, 1924). Todos estos criminales blancos parecen suponer un obstáculo para la colonización del Oeste, es decir, parecen enemigos del progreso y, sin embargo, son sólo una excusa argumental para encender la mecha de la auténtica fuerza opuesta al avance de los blancos: los indios americanos.

El mecanismo implica un doble movimiento de expiación: por un lado, aunque parezca culpar a

unos pocos blancos deshonestos para salvaguardar la ingenuidad de los nativos, en realidad, implica que los indios son una fuerza incontrolable, peligrosa por irracional, un vigor volcánico que más convendría tener controlado; por otro lado, al individualizar la corrupción de los angloamericanos, convierte los comportamientos deshonestos en hechos excepcionales, cuando, en realidad, la especulación y el latrocinio no eran una desviación, sino el rumbo marcado para la conquista del Oeste. La propia ideología del "destino manifiesto"¹⁴ –la expansión territorial hacia el Pacífico– implicaba un claro interés para las elites.

Las conquistas de Andrew Jackson –especulador, negrero y terrateniente algodonero– permitieron propagar el imperio del algodón; pero no fueron el único motivo detrás de la conquista del Oeste. Según Howard Zinn:

Las fuerzas que llevaron a la "mudanza"¹⁵ de los indios no nacían de los habitantes pobres de la zona fronteriza que cohabitaban con los indios. Nacían de la industrialización y del comercio, del crecimiento de las poblaciones, de los ferrocarriles y las ciudades, de la subida del precio del suelo y de la codicia de los hombres de negocios. Los indios iban a acabar muertos o exiliados, los especuladores inmobiliarios más ricos y los políticos más poderosos. Por lo que hace al pobre fronterizo, él jugaba el papel de peón, empujado hacia los primeros encuentros violentos, pero era un elemento del que se podía prescindir fácilmente.

En *Ravenous* (Antonia Bird, 1999) no es posible distinguir entre la forja de la nación y la ética capitalista –la supervivencia del más fuerte, el sacrificio del rival–, de manera que la crueldad, el egoísmo y la demencia dejan de ser anomalías inusitadas para convertirse en la naturaleza intrínseca de Estados Unidos. "Destino manifiesto", proclama el Coronel Ives (Robert Carlyle) mientras contempla el paisaje nevado que se extiende más allá del cementerio: "Expansión hacia el Oeste. Cuando llegue abril, todo empezará otra vez. Cientos de

¹⁴ La expresión "destino manifiesto" fue inventada por el columnista John O'Sullivan en 1845 a propósito de la anexión de Texas. El periodista se refería al "cumplimiento de nuestro destino manifiesto de extendernos por todo el continente otorgado por la Providencia para el libre desarrollo de nuestros millones [de habitantes] que cada año se multiplican" (O'SULLIVAN, John, 1845). Sin embargo, el destino manifiesto no era una mera cuestión de *Lebensraum*, sino una misión política y divina. El mismo O'Sullivan, en diciembre de ese año, ligó la necesidad de "poseer todo el continente" al "desarrollo de un gran experimento de libertad y autogobierno" (cit. DOVAL, Gregorio, 2009 p. 88). No todos secundaron la idea del destino manifiesto, pero pronto fue coreada por periodistas y políticos como Thomas H. Benton, senador de Misuri, y acabó convirtiéndose en un eslogan que justificaba "la expansión imperialista de los Estados Unidos, propagando la convicción de que la *misión* que Dios eligió para el pueblo estadounidense era la de explorar y conquistar las nuevas tierras a fin de llevar a todos los rincones de Norteamérica la luz de la democracia, la libertad y la civilización. Así se impregnaba de aprobación moral el expansionismo norteamericano y sus planes anexionistas". DOVAL, Gregorio, 2009, p. 88.

¹⁵ ZINN, Howard, 2005, pp. 131-132. El término inglés empleado por Zinn es *removal*, que significa tanto mudanza como eliminación y que, por tanto, se refiere tanto al genocidio indio como a su deportación y confinamiento en reservas.

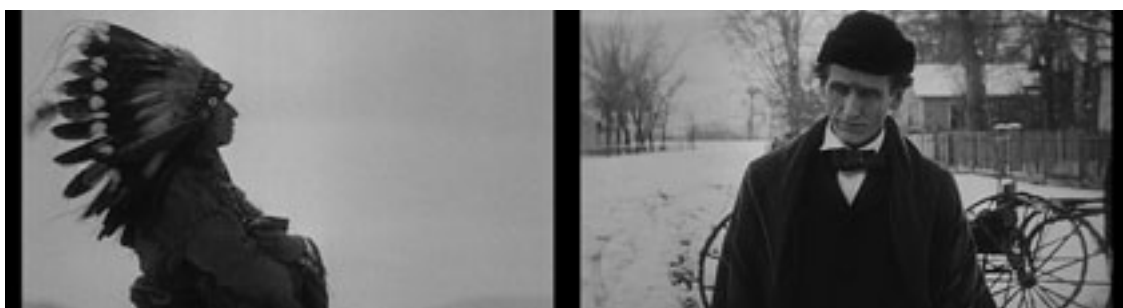


Fig. 3. *El caballo de hierro* (*The Iron Horse*, John Ford, 1924). El “Destino manifiesto” expresado a través de la mirada de Lincoln frente al contraplano del jefe indio, que mira con recelo hacia el lejano Este.

hambrientos de oro viajarán por esas montañas, buscando una nueva vida”. Mientras la bandera ondea de fondo, los rostros del Coronel Ives y del capitán Boyd (Guy Pearce) miran hacia el horizonte a ambos lados de la pantalla: el primero como encarnación del deseo de acumulación y poder que conformará la patria; el segundo, como retrato de un heroísmo herido al que se obliga a elegir entre sucumbir o comulgar con un nuevo poder basado en la sangre.

Pero lejos de la pesadilla sangrienta de *Ravenous*, el destino manifiesto representaba en Estados Unidos un ideal elevado y civilizador. En su cuadro *American Progress* (1872), John Gast lo representa como una dama vestida de blanco y tocada por una estrella. En el lienzo, ella camina decidida hacia el Oeste, en una mano porta el libro de la ley y, con la otra, va tendiendo sobre el paisaje los cables del telégrafo; el ferrocarril y los colonos la siguen en su avance; pero los indios, bisontes y demás bestias huyen de ella e intentan cobijarse en los últimos rincones de oscuridad. El destino manifiesto de Estados Unidos es dar caza a la frontera, expandirse hasta el Pacífico e, imponer, en todo el imperio, la civilización de los hombres blancos.

También el relato de *El caballo de hierro* avanza hacia el Oeste, a la par que los railes y las traviesas que van siendo clavadas en la tierra, siguiendo el plan trazado por Abraham Lincoln. Durante la primera secuencia de *El caballo de hierro*, la mirada de Lincoln a menudo queda fija en un lugar fuera de campo, perdido en la lejanía: “Siente el impulso de una gran nación empujando hacia el Oeste... Contempla lo inevitable”, aclara el intertítulo.

El rodaje de *El caballo de hierro* resultó casi tan épico como la historia que nos cuenta:¹⁶ la construcción del ferrocarril transcontinental. Producida por la Fox como respuesta al éxito de la epope-

ya de la Paramount, *La caravana de Oregon* (*Covered Wagon*, James Cruze, 1923), la película de Ford supone un capítulo fundamental en ese gran cantar de gesta cinematográfico que narra, a la manera de los mitos, el avance de la nación hacia el Oeste; sin embargo, el cine de John Ford rara vez oculta los problemas y contradicciones que carcomen el orden dominante. *El caballo de hierro* elucida una y otra vez que la vía férrea es una metáfora de la nación unida de costa a costa, una sutura de la herida entre confederados y yanquis, que trabajan también mano a mano con los chinos, italianos e irlandeses: el legado de Lincoln es una nación reunida, en la que el montaje que enfrentaba planos de trabajadores del Este y el Oeste confluye en un solo plano general en el que la muchedumbre celebra la conclusión de la línea férrea.

Sin embargo, el destino manifiesto consignado en la mirada fuera de campo del joven Lincoln tenía ya, desde el comienzo del filme, un contraplano opuesto. Poco después del plano de Lincoln escrutando el Oeste, una segunda secuencia nos presentaba al jefe Big Tree de perfil, mirando hacia el Este, augurando un choque inevitable (Fig. 3). La inevitabilidad del progreso legítima, *a posteriori*, el atropello de los pueblos indios que han de acomodarse porque no hay alternativa; pero acomodarse significa aquí ser expulsado, confinado o exterminado. Incluso en películas supuestamente progresistas, como *Flecha rota*, llega un punto en el que hasta el jefe apache debe adoptar una postura realista ante lo imparabable del progreso. En *Flecha rota*, comenta Peter Biskind (1983, p. 236), “Cochise habla como un realista. La ‘realidad’, en este caso, es la realidad del poder estadounidense, pero en los *westerns* es vista en términos generales como la Historia, el Progreso, el Paso del Tiempo, el Destino Manifiesto, etc”. La “inevitabilidad de la Historia” se convierte, por tanto, en el

¹⁶ GALLAGHER, Tag, 2009, p. 50.

argumento fatal e irrefutable al que deben plerarse los indios.

En el *western*, cualquier indio que se yerga contra esto es un loco, un ingenuo, un insensato. De idéntica manera, durante la invasión de Afganistán, los talibanes eran presentados como una anacronía casi medieval, como una locura opuesta a la historia y al paso del tiempo. Pero esto era algo que ya apreciábamos en *El caballo de hierro*, con los indios que galopan en dirección opuesta al tren. El indígena y el ferrocarril son dos fuerzas enfrentadas, pero dos fuerzas desiguales, tal como se demuestra cuando intentan detener la locomotora tensando una cuerda sobre las vías; el tren, obviamente, los derriba de sus monturas. Ciertamente, hubo ataques de los *síoux* y los cheyenes durante la construcción del ferrocarril, pero rara vez de la envergadura de las cargas a caballo filmadas por Ford.

Las guerras indias fueron muchas, las condiciones de batalla variaban continuamente, las tácticas eran distintas. Por lo general, los apaches realizaban incursiones en busca de alimento (BARRET, Stephen M., 1975, pp. 101-102) o guerras en venganza por la muerte de un familiar (WORCESTER, Donald E., 2013, pp. 25-26); los comanches eran un imperio económico y una potencia militar capaz de poner en jaque a los colonos angloamericanos (HÄMÄLÄINEN, Pekka, 2011, p. 12); en 1835, los seminolas rechazaron su expulsión y combatieron organizados en guerrillas durante los ocho años siguientes (ZINN, Howard, 2005, pp. 138-139); pese a ello, como veremos en el próximo epígrafe, el *western* representará a los indios y a sus guerras siguiendo unas convenciones concretas y condicionadas por el contexto histórico en el que se realizaban las películas.

3. Indios en pie de guerra

La Guerra contra el Terror se sustentaba en la idea del choque entre las fuerzas de la Historia y el progreso y un enemigo concebido como la alteridad más radical. Se trataba de una reedición del "destino manifiesto" contra los pieles rojas y contra cualquiera que trate con ellos. El paralelismo es claro; pero laxo, pues resultaría aplicable a infi-

nidad de conflictos. Debemos, por tanto, preguntarnos si existen motivos específicos en el relato cultural de las Guerras indias que se reutilicen en el imaginario de la Guerra contra el Terror. Para ello, debemos centrarnos en el aspecto nodal de las guerras posteriores al once de septiembre –el terrorismo– y explorar en qué medida podía ser aprehendido y explicado desde la mitología estadounidense.

El término "terrorismo" es convenientemente laxo, lábil y maleable, útil para el poder que lo define y que posee, en consecuencia, la potestad de determinar quién es un terrorista. Sin embargo, la lógica del terrorismo es la propia de una guerra asimétrica. En ella se solapan las tácticas de la guerrilla –"rehuir la lucha abierta, hacerse invisible y atacar a traición"– con "el objetivo exclusivamente propagandístico de dirigir la atención pública sobre la propia causa".¹⁷ En este sentido, y desde el punto de vista de los colonizadores, numerosos actos de guerra indígenas podrían verse, retroactivamente, como terroristas. Los apaches, por ejemplo, atacaron sin piedad los ranchos y ciudades de Sonora, Nueva Vizcaya –hoy Chihuahua–, Nuevo México y Arizona; en 1840, la acción combinada de comanches, por un lado, y apaches, por otro, dejaron el norte de México como "tierra despoblada" (WORCESTER, Donald E., 2013, p. 73); ahora bien, no se trataba de una mera guerra de saqueo y expulsión de los colonos, tampoco era sólo una venganza por los hermanos esclavizados en haciendas, deportados a La Habana o asesinados para cobrar por sus cabelleras; se trataba también de aterrar a los colonos hasta el punto de poder tomar sus caballos y mulas a plena luz del día, ante las mismas narices de los reclutas de los presidios.¹⁸

Desde nuestra sensibilidad política actual, podríamos entender este hostigamiento como un intento de dominar por el terror o, por lo menos, como una manera de influir en el rumbo de la historia a través de una serie de actos de terror. Sin embargo, identificar a los indios con terroristas plantea un problema de índole ética, pues supondría aplicar un término peyorativo y difamatorio a pueblos que fueron víctimas de la invasión, la deportación y el genocidio.¹⁹ Pese a ello, es preciso in-

¹⁷ Véase GIL CALVO, Enrique, 2003, pp. 249-252. En referencia a las tácticas de guerrilla, el autor comenta una estrategia que encaja bien con las Guerras indias: "La táctica de la sorpresa permite atacar al enemigo en sus puntos débiles cuando se cree más seguro, está desprevenido y permanece indefenso [...]. La táctica de la invisibilidad exige disponer de un territorio y una población en los que camuflarse miméticamente hasta desaparecer fuera de la vista del adversario".

¹⁸ Un presidio era una fortificación fronteriza, dotada de una guarnición de soldados y encargada de la vigilancia y administración territorial.

¹⁹ De hecho, desde Hernán Cortes o las guerras contra los pequotés (ZINN, Howard, 2005, p. 26), los europeos utilizaron el ataque sistemático a los civiles como manera de aterrorizar al enemigo.

dagar en la representación cinematográfica de las guerras indias para comprender la función de este relato como patrón ideológico y cultural de la Guerra contra el Terror. También los vaqueros pueden parecernos personajes de otra era y, sin embargo, siguen funcionando como emblemas del individualismo estadounidense, figuras que condensan en una imagen los valores predilectos del neoliberalismo (HOBBSAWM, Eric, 2014, pp. 257-272).²⁰

Asimismo, los mitos de mujeres raptadas por los indios pueden parecernos igualmente lejanas y, sin embargo, resurgieron tras el 11 de septiembre como legitimación del nuevo orden. El mito de la cautiva blanca apareció para dar sentido a la conquista del territorio y el exterminio del enemigo: una mujer blanca es raptada y mancillada por los indios, por lo que debe ser vengada y, de ser posible, rescatada.²¹ La única manera de salvaguardar hogar y mujer de la amenaza de los indios, será erradicarlos por completo. No es casual, por tanto, que en el *western* el ataque de los indios se presente una y otra vez como un ataque contra las granjas y las familias de los colonos ni, tampoco, que el mito de la cautiva resurja con fuerza tras el derrumbe del World Trade Center, un atentado cuyo relato mediático enfatiza que se trata de un ataque contra el hogar de los estadounidenses. Los discursos coinciden y, así como los arquetipos del *cowboy* y la cautiva blanca siguen funcionando como ideales de héroe y víctima, también los rasgos que se atribuyeron los indios siguen proyectándose sobre los nuevos enemigos de Estados Unidos.

El soldado que agoniza cabeza abajo en la secuencia pregenérica de *Mayor Dundee* (*Major Dundee*, Sam Peckinpah, 1965) es una advertencia: "Soldado, soy Sierra Charriba. ¿Quién volverá a atreverse?", le dice el caudillo apache (Michael Pate) antes de prender una hoguera bajo su testa. Los indios ocultarán su rastro en el polvo del desierto y la hojarasca de la selva, pisarán sólo la roca, atarán por la cola a los caballos con reatas para embrollar su propio rastro y, sin embargo, no desearán borrar ninguna de sus huellas cuan-

do arrasen las granjas y chozas de los colonos. Cuando Jake Cutter y Paul Regret avistan humo sobre el rancho en *Los comancheros*, la cámara efectúa un pequeño *travelling* para revelarnos la escala de la devastación: fuegos, flechas, cadáveres despatarrados, trastos esparcidos, un perro ensartado y dos muertos colgando por los pies en la puerta del cercado. Los comanches han puesto en escena un festín de muerte, todo ha sido dispuesto para ser visto,²² para golpear a la mirada, y así lo subrayan los primeros planos de Paul y Jake contemplando los granjeros que cuelgan cabeza abajo.

El espectáculo de los despojos proclama una admonición bien alta y clara: marchaos, no os queremos aquí. Podríamos intuir una continuidad entre esta escenificación de la violencia y la búsqueda de atención mediática de los grupos terroristas actuales, pues en ambos casos se trata de hacerse visible, de irrumpir en el discurso a través de un acto brutal e inaudito. Sin embargo, los ataques de los indios no eran necesariamente espectaculares. Gerónimo, por ejemplo, resulta lacónico al relatar sus escaramuzas: "Nos pusimos al acecho en un lugar en que la carretera cruzaba unas montañas, y cuando pasaban carreteros mexicanos los matábamos, cogíamos lo que necesitábamos y destruíamos el resto" (BARRET, Stephen M., 1975, p. 102) (Fig. 4). Quienes ponen en escena los faustos de la carnicería india son, en cambio, los blancos que cuentan las historias y dirigen las películas, pues no hay mejor justificación para el ataque que la venganza por un crimen pretérito, mítico, mejor cuanto más atroz, mejor cuanto más vistoso. La granja reducida a cenizas, el plantío sembrado de cadáveres: no sólo se trata de crear un *pathos* dentro del relato, sino de situar a los indios como responsables primeros, de remontar su crimen en el tiempo hasta la era de los mitos. Olvidemos las reservas, olvidemos la conquista; por virtud del espectáculo, el suyo se convierte en un pecado original *a posteriori*.

De igual manera, los atentados del once de septiembre no consisten sólo en aviones y torres, si-

²⁰ Véase también CLEMENTE FERNÁNDEZ, María Dolores, 2009, p. 126, donde la autora identifica los rasgos del héroe del *western*, entre los que destaca la defensa de los desvalidos como imperativo moral, la valentía, la lealtad y el individualismo. Este último rasgo nos interesa por la relación que se establece entre el héroe individuo –el vaquero– y el enemigo como masa –los indios–: "[U]no de los recursos más utilizados para acentuar la mayor calidad física, moral y espiritualidad del héroe con respecto a sus enemigos es representar a éstos en bloque, sin personalizar ni individualizar".

²¹ FALUDI, Susan, 2011; PÉREZ OCHANDO, Luis, 2015, pp. 407-422; ORTELLS, Elena, 2012, pp. 98-101.

²² El decoro clásico solamente nos ahorra la visión de la niña muerta, suplantada por una metonimia, la muñeca de porcelana y trapo que Jake recoge entre sus manos.



Fig. 5. La carga final de *Murieron con las botas puestas* (*They Died with Their Boots On*, Raoul Walsh, 1941).

das las armas.²⁶ Esto pudo llegar a ser cierto en casos como el de los comanches, pero en el cine responde más bien a una construcción ideológica, determinada por el contexto histórico de los filmes. La gran era dorada del género se produce, de hecho, durante la Segunda Guerra Mundial y las dos décadas siguientes, con un imaginario bélico dominado todavía por grandes batallas y enormes ejércitos.

Un año antes de que Estados Unidos entrase en la contienda internacional, *Paso al Noroeste* (*Northwest Passage*, King Vidor, 1940) mostraba ya patrones ideológicos e iconográficos bien definidos: un enemigo inhumano, un choque entre dos grandes facciones, un compromiso con una misión elevada y heroica, etc. Durante la secuencia del ataque de los *rangers* al fortín de los *abenaki*, contemplamos una acción militar de una brutalidad pasmosa: incendian las cabañas, disparan a diestro y siniestro, matan a un tropel de indígenas y los rematan a bayonetazos. Consumada la masacre, los *rangers* viajan al fuerte a través de un purgatorio de hambre atroz, heridas de guerra, desesperación y locura; pero éste no es calvario ni castigo por los pecados cometidos, sino el arduo

camino de la perfección del guerrero. El filme concluye con un tono triunfal, las penurias de los patriotas son recompensadas y nuestro pusilánime universitario (Robert Young) se ha convertido en todo un hombre. La conclusión moralizante del filme es perturbadoramente clara,²⁷ tan nítidamente definida como lo estaban los bandos de *rangers* y *abenakis*.

Por el contrario, *La venganza de Ulzana* se estrena en un momento de la Guerra de Vietnam en el que las atrocidades bélicas –la ofensiva del Tet, la masacre de M. Lai...– han ido minando la opinión pública.²⁸ La violencia se desborda, el juicio moral se emborrona, la brutalidad de los indios es tan grande como el odio de los blancos. Ulzana (Joaquín Martínez) y sus hombres ya no cargan en tropa sino que se emboscan en guerrilla. Como el Vietcong, su mejor arma es el silencio.

El sigilo es el segundo de los rasgos de la representación clásica del indio, que advertíamos ya en la citada secuencia de *Fort Apache*. En el cine de Hollywood, los indios son la flecha salida de ninguna parte en *Río de sangre* (*The Big Sky*, Howard Hawks, 1952); un chotacabras que emprende súbitamente el vuelo en el ocaso y anuncia que algo acecha la granja de *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956); los ojos de los hurones pintados que, invisibles tras la espesura, aguardan la señal de ataque en *El último mohicano* (*The Last of the Mohicans*, Michael Mann, 1992). Pero era preciso conjugar silencio y raudal, espera y explosión: una táctica narrativa común era mostrar a los indios emergiendo de pronto en tromba tras una loma o un ligero desnivel, para desbordarse acto seguido en una riada de alazanes, atronando el horizonte, llenando todo el encuadre. Hasta ese momento del estallido, los indios aguardarán silentes en un inquietante fuera de campo que los vaqueros inspeccionan con el rifle amartillado entre las manos.

En *Estación comanche* (*Comanche Station*, Budd Boetticher, 1960), Jefferson Cody (Randolph Scott) y un par de buscavidas escoltan a la cautiva liberada (Nancy Gates) a través de las roquedas de Long

²⁶ La pregunta incómoda, la angustia soterrada, de este planteamiento consiste en contrastar aquellos planos y secuencias de ejércitos tan vastos que desaparecían en la distancia con el menguado número de indígenas que sobreviven hoy en Norteamérica. ¿Adónde fueron? ¿Qué fue de ellos? Cuando vemos a los indios cayendo, como moscas, hilera tras hilera, ante los rifles blancos, estamos asistiendo a una representación del genocidio que, sin embargo, no es capaz de reconocerse a sí misma como tal.

²⁷ King Vidor planteaba una secuela en la que los contornos morales de los personajes quedarían más desdibujados, pero el poco éxito económico del filme impidió que el proyecto siguiera adelante.

²⁸ CASAS, Quim, 1994, pp. 212-213, por ejemplo, la describe como un “espejo deformante en clave westerniana de los conflictos bélicos en los que Estados Unidos se entrometía sin que se lo pidieran”.

Pine. De pronto, los jinetes se detienen allí donde la senda del derrocadero se dilata en un llano a cielo abierto. Cody decide atravesar la planicie. Parece vacía, pero la música dramática y las miradas nerviosas a un lado y a otro del fuera de campo nos anuncian que los indios aguardan tras cada roca. En *Territorio apache* (*Apache Territory*, Ray Nazarro, 1958), un indio surge detrás de una yuca, cuchillo en mano, como aparecido de pronto, como materializado del polvo y del aire mismo. Logan (Rory Calhoun) vence a este apache pero, poco después, queda acorralado por los gileños en Papago Wells junto a unos cuantos soldados y civiles, pocos y mal avenidos. Parapetados tras las rocas, los personajes sitiados disparan hacia el desierto. Las flechas de los gileños llegan silbando, la pólvora quemada humea entre las dunas, pero en el ataque los indios son invisibles hasta que, de pronto, irrumpen armados por cualquier lugar del encuadre.

Pero esta cualidad de la invisibilidad y el sigilo no es sino un trasunto del principal rasgo atribuido al indio: su pertenencia al paisaje. En el óleo *Indians Viewing Landscape* (1827), Thomas Cole no sólo mostraba a dos nativos, de espaldas a nosotros, con la mirada perdida en la distancia salvaje; lo que Thomas Cole pintaba eran los montes, bosques y barrancos como espejo de ese rostro de los indios que nosotros no podemos ver. Los indios no miran al paisaje, son el paisaje, la pureza virgen de la tierra indómita. De la misma manera, John Ford nos presentaba a sus indios de *Fort Apache* como figuras hieráticas, dignas, silentes, como las rocas del barranco en que se encuentran, como la tierra yerma de la que brotan y a la que regresan. Según escribe Gallagher (2009, p. 343-344) a propósito de *Fort Apache*:

Por eso el polvo (la tierra) es su aliado constante: el polvo lanzado por Cochise en señal de que va a enfrentarse a la caballería [...]; las nubes de polvo que advierten a York sobre la cercanía de los apaches; las nubes de polvo que los indios producen para despistar a Thursday; el polvo que engulle al regimiento atrapado; el polvo en el que los apaches desaparecen tras plantar el pendón del regimiento frente a York y que barre la tierra que pisan los hombres de York.

Sin embargo, esta identificación ideológica del indio con las fuerzas de la naturaleza implica también considerarlo como lo irracional, no sólo como lo incivilizado, sino como aquello inaccesible al impulso civilizador. Tal es la paradoja que minaba, en el pasado, la idea de destino manifiesto y que carcome, en el presente, el proyecto neoconservador de democracia global, pues no es posible

evangelizar al otro sin reconocerlo como semejante y como ser humano.

4. El destino manifiesto y las fuerzas de lo salvaje

Cuando el indio se convierte en el héroe del western, a menudo es interpretado por una estrella blanca: Robert Taylor en *La puerta del diablo* (*Devil's Doorway*, Anthony Mann, 1950), Rock Hudson en *Raza de violencia* (*Taza, Son of Cochise*, Douglas Sirk, 1954), Burt Lancaster en *Apache*, Chuck Connors en *Gerónimo*, Audrey Hepburn en *Los que no perdonan* (*The Unforgiven*, John Huston, 1960)... El cine clásico podía pasar por alto el atentado contra la verosimilitud de que Cochise, Gerónimo o Massai hablaran inglés, tuvieran los ojos azules o embadurnaran su piel pálida con un pringue cobrizo; sin embargo, ninguno de estos filmes hubiera podido funcionar sin el magnetismo y la identificación espectacular que sólo las estrellas de Hollywood podían garantizar. La única manera de entender al indio es fingir que podemos llegar a parecernos a él, no acercándonos a él sino aproximándolo a nosotros. Desde *Flecha rota* hasta *Pocahontas* (Mike Gabriel y Eric Goldberg, 1995), el amor romántico –ese narcótico universal descubierto por Hollywood– hace entrada para permitirnos identificarnos con los indios. En *Flecha rota*, Tom Jeffords aprende la lengua y las costumbres de los apaches, pero son nuestros valores los que se proyectan sobre los indios que él encuentra en el poblado.

La puerta del diablo, *Flecha rota*, *Apache*, *Raza de violencia* u otros westerns pro-indios posteriores a la Segunda Guerra Mundial bien podrían responder al remordimiento propio y la vergüenza ajena de los campos de exterminio; sin embargo, la construcción cultural del indio norteamericano se había caracterizado históricamente por mostrarlo como una otredad irreductible y opuesta al impulso civilizador. Tal como señala Grégoire Chamayou (2012, pp. 42-55), las paradojas ideológicas atragantaron la justificación de la colonización de Sudamérica: el mismo pensamiento humanista que hacía posible la defensa de los indios –recordemos a Bartolomé de las Casas– también permitía legitimar su exterminio: los indios sólo podrían ser convertidos si poseían un alma; pero, de ser así, no sería lícito esclavizarlos o exterminarlos. La idea aristotélica de la dominación chocaba con el principio cristiano de la conversión: la primera presuponía la desigualdad entre los hombres; la segunda, el dogma de la unidad del género humano. En consecuencia, la dominación pasó a basarse en

una semejanza a Dios mayor a la de los salvajes, en una humanidad superior y opuesta a la de aquellas otras naciones que vivían contra natura y, por tanto, alejadas de Él. El humanismo revelaba así su reverso oscuro, pues “la invocación política de lo humano implicaría necesariamente la denominación de lo inhumano como su doble hostil. Luchar en nombre de la humanidad supondría necesariamente deshumanizar a los enemigos en una lógica que lleva al exterminio” (CHAMAYOU, Grégoire, 2012, p. 49).

En cambio, los angloamericanos muy pronto concibieron al indio como parte de la tierra salvaje y del bosque, del desierto y el huracán, de la sangre y lo irracional.²⁹ Para la civilización racionalista, la Naturaleza era un objeto de conquista; en consecuencia, los indios –considerados parte de la misma– se convertían también en una frontera que destruir o sojuzgar. Tal como recoge Richard Slotkin (1973, pp. 17-21), para los blancos los indios estaban ligados a Moira, el principio femenino de divinidad, más viejo que los dioses, la matriz prehistórica de los impulsos, el sueño y el inconsciente, el crisol del caos y la violencia, del hambre y del placer, de la disolución del yo enajenado de amor. Frente a Moira está Themis, la figura patriarcal que rige la actividad y la consciencia, el principio civilizador de la filosofía y la agricultura.³⁰

Hasta cierto punto, tanto la espiritualidad como la estructura social india tenían una vinculación a la tierra mayor a la europea. Después de ser capturado, el jefe Inmatuyalaket pronunció un discurso en defensa de su pueblo, los *nez percés*, el 14 de enero de 1874: “Nosotros éramos como el ciervo [...]; estábamos contentos dejando que las cosas permanecieran como el Gran Espíritu las creó. Ellos no, y cambiaban los ríos y las montañas cuando no les gustaban” (JEFE JOSEPH, 1998, p. 34). Por el contrario, la tala de un gran árbol es el acto fundacional que señala la llegada a la tierra prometida de los colonos en *Horizontes lejanos* (*Bend of the River*, Anthony Mann, 1952) o en *Camino de Oregón* (*The Way West*, Andrew McLaglen, 1967). El choque entre nativos y colonos no era sólo de índole económica o estratégica, en él se enfrentaban también dos maneras opuestas de

racionalidad y comprensión de la naturaleza: la de los blancos y la de los nativos. Sin embargo, a la comprensión india de la naturaleza le fue negada, desde el principio, la categoría de lo racional.

Los pioneros puritanos imaginaban a los indios como carentes de cultura o civilización, eran la otredad; en consecuencia, proyectaban sobre ellos sus propios miedos reprimidos y, una vez fuera del orden racional, eran descritos como monstruosos. Así, argumenta Robin Wood (1986, p. 72), “la conexión entre esta visión del indio y la represión del puritano se hace obvia: es un ejemplo clásico y extremo de la proyección en el Otro de aquello que ha sido reprimido de la propia identidad, con el fin de poder desacreditarlo, repudiarlo y, si es posible, aniquilarlo”.³¹

En *La venganza de Ulzana*, nuestro punto de vista no es el del curtido McIntosh (Burt Lancaster) –ya de vuelta de todo y que considera a los indios como parte de un paisaje inhóspito–, sino el del lugarteniente Garnett (Bruce Davinson), el hijo de un párroco, un alma cándida cuya visión cristiana del mundo choca continuamente con la crueldad de unos y otros, con una racionalidad –la de los indios– que le resulta ininteligible. McIntosh y Garnett encuentran el cadáver de un colono amarrado a un árbol, con el rostro, el vientre y los pies abrasados a fuego lento y la cola de su perro embutida en la boca: “Los apaches tienen sentido del humor, no es un humor comprensible. Algunas cosas les parecen divertidas”, comenta McIntosh. Como a Garnett, a los colonos la racionalidad de los indios les resultaba ajena, opuesta a la moral y contraria al imperativo civilizador del destino manifiesto. No bastaba con dejarlos fuera del orden, había que considerarlos monstruosos.

En *El jardín del diablo* (*Garden of Evil*, Edward Dmytryk, 1954), los exploradores avanzan por el despeñadero y traspasan, a salto de caballo, la frontera que marca la entrada a la tierra de los monstruos, un territorio agreste de iglesias en ruinas y misiones destruidas por los indios y por las fuerzas de la naturaleza. En *Bone Tomahawk* (S. Craig Zahler, 2015), el pasaje es árido, duro, inmisericorde, y los nativos forman parte de él, se embadurnan con la tierra y moran bajo ella; Zahler

²⁹ Tan asumida está la unión de los nativos a las fuerzas telúricas que un filme como *Desapariciones* (*The Missing*, Ron Howard, 2003) integra un par de secuencias que escenifican los poderes sobrenaturales del brujo apache (Eric Schweig) sin que ello implique la ruptura de su registro realista.

³⁰ A propósito de Moira y Themis, véase HENDERSON, Joseph L., 1967, pp. 2-6.

³¹ En la misma línea, ASTRE, Georges; HOARAU Albert-Patrick, 1975, p. 252, argumentan que, para los colonizadores, el indio se convirtió “en la víctima propiciatoria encargada de absorber los inconfesables impulsos de los blancos”.

les niega el don del habla e incluso la apariencia humana: ellos silban como aves nocturnas, su piel está perforada con cuernos, astillas y huesos de animales, acechan en las quebradas y comen carne humana (Fig. 6). “Estamos en el infierno”, dice uno de los personajes.

Pero las amistades entre los indios y el diablo vienen ya de lejos. En *El último mohicano*, James Fenimore Cooper atribuía continuamente rasgos demoníacos a los hurones: sus actos eran una “fiesta satánica”, en sus obras se palpaba “la huella de la mano del diablo” (COOPER, James F., 1997, pp. 287-296). Tras estampar la cabeza de un bebé contra una piedra y hundir su *tomahawk* en los sesos de su madre, un hurón da comienzo a la masacre que marca el ecuador de *El último mohicano*:

La actitud de resistencia solamente servía para enfurecer aún más a los asesinos, quienes continuaban golpeando a sus víctimas cuando ya hacía tiempo que estaban sin vida. El derramamiento de sangre fue tal que llegó a semejarse a la formación de un torrente sobre la tierra y, a medida que los salvajes se acaloraban y enloquecían más por la escena, algunos incluso se arrodillaban para beber abundantemente del enrojecido manantial, como criaturas salidas del infierno (COOPER, James F., 1997, p. 286).

Lo diabólico, lo irracional, las pasiones desatadas, las cavernas, las ruinas, el sobresalto, los paisajes sublimes, el malvado Magua e incluso el dúo femenino –la una rubia, la otra morena–: todo en *El último mohicano* reproduce las convenciones de la literatura gótica (CROW, Charles L., 2009, pp. 32-33); sin embargo, el paisaje adquiere aquí una resonancia autóctona, pues ya no nos extraviamos en los pasadizos subterráneos de castillos, criptas y monasterios, sino en la amplitud sublime de los bosques, los barrancos, las llanuras y los torrentes, al que pertenecen y del que forman parte los nativos americanos, que pasan a ser considerados una fuerza no sólo hostil, sino abiertamente diabólica.

De la misma manera que los caballos habían de ser domados y la tierra, roturada, los indios debían ser aniquilados; pues, siendo el indio un ser irracional y desalmado, su evangelización y redención quedaban más allá del alcance humano: “Algunos creéis que el indio es como un animal salvaje. Esto es un gran error. Os explicaré todo sobre nuestro pueblo y luego podréis juzgar si el indio es o no un ser humano”, afirmó en su defensa el jefe Joseph (1998, p. 13).



Fig. 6. *Bone Tomahawk* (S. Craig Zahler, 2015). Los indios como fuerzas de lo irracional y lo salvaje.

Sin embargo, cuando el enemigo había dejado de ser humano, la violencia adquiría carta blanca; cuando se luchaba contra el mal, ya no hacían falta los porqués: “Atrapé a un indio. No era tan bravo como él pensaba y acabó hablando”.³² Las razones para deshumanizar –y demonizar– a indios de entonces y talibanes de hoy resultan palmarias. Con ello, evitamos dar cuenta de nuestros actos, nos absolvemos a nosotros mismos de nuestros pecados. Uno de los aspectos más significativos –y lamentables– de la Guerra contra el Terror es que la tortura se normaliza, se legitima, se abre al debate y, por lo tanto, pasa a concebirse como una opción concebible, tolerable, incluso aceptable. Como ironizaba John Gray:

La creencia de que la tortura está siempre mal pasa de pronto a ser un prejuicio heredado de una filosofía obsoleta. Necesitamos liberarnos de esa creencia que dictamina que cuando se tortura a un terrorista se violan los derechos humanos. [...] en una sociedad realmente liberal, los terroristas gozan del derecho inalienable a ser torturados. (GRAY, John, 2006, p. 144).

Abu Ghraib, Guantánamo, Bagram o la invasión de Irak: las acciones “extralegales” contra personas y contra estados soberanos son la norma en la Guerra contra el Terror. Se abre un periodo de justicia más allá de la ley o del Estado de Derecho. En el *western* no hacían falta tribunales para matar a un indio, tampoco jueces ni sentencias: se le mataba y punto. A fuerza de repetida, hemos interiorizado la imagen sin llegar a preguntarnos por la naturaleza sumaria de estas ejecuciones. La alteridad salvaje y demoníaca del piel roja ha quedado tan firmemente asentada que sobra cualquier otro razonamiento.

Parece la misma guerra, el mismo polvo, la misma emboscada, el mismo desierto y, sin embargo, ca-

³² L'AMOUR, Louis, 2014, p. 80.

be un distingo crucial entre el *western* y los discursos de la Guerra contra el Terror: en el *western*, el indio es demoníaco porque ejerce la tortura; en la Guerra contra el Terror,³³ el yihadista es demoníaco y, por tanto, sufre la tortura. Si el *western* ayudó a asumir la ejecución de los nativos como un acto de defensa –¿acaso no arrancan ellos el pelo y la piel de las cabezas?– 24 (Robert Cochran, Joel Surnow, 2001-2010) y otras ficciones posteriores al 11-S justificaban la tortura como única manera de plantar cara al terrorismo y salvar a mujeres y niños inocentes.³⁴ Occidente sigue abanderando la civilización como argumento; pero su lucha lo acerca cada día más a la barbarie. En algún lugar del desierto, entre el polvo de la guerra, nuestros pasos se extravían y ya no podemos distinguir las huellas del enemigo de las nuestras.

5. Conclusiones: el mismo destino y la misma piedra

Más de cien años después de las Guerras indias, cuando los ideólogos neoconservadores pusieron en marcha la Guerra contra el Terror, recurrieron a ideales tan elevados como el del destino manifiesto y tropezaron, como antaño, con la misma piedra: la imposibilidad de evangelizar o convertir al otro si no es reconocido antes como un igual. Una paradoja similar a la que atenazaba el colonialismo cristiano se reduplica en Irak y Afganistán, pues mientras los púlpitos predicaban sobre sembrar la democracia, se priva de la libertad a un pueblo considerado incapaz de regirse a sí mismo. La misión del evangelio se estrella, una vez más, contra un enemigo concebido como el mal.

A la luz de las palabras de la *Constitución* (1786) y la *Declaración de Independencia* (1776), los neoconservadores se arrogaron el deber de propagar por el mundo el ideal de democracia americana y su dogma más revolucionario, que “todos los hombres han sido creados iguales”.³⁵ Como señalan Franchon y Vernet (2006, p. 26), “desde sus orígenes surgió la idea de un mensaje universal. [...] En ella arraigó el sentimiento de una nación basada en valores universales y predispuso a la

creencia en una especie de superioridad americana. América cree con facilidad que encarna el bien”. Sin embargo, en contra de su propio dogma neoconservador, George W. Bush estaba retomando al mismo tiempo una retórica centrada en el mal. Según escribía Ceaser (2002), el discurso de Bush “ha dejado a un lado cualquier residuo de la idea ilustrada de que el mal es una fase temporal a superar y ha retornado a la vieja noción del mal como una parte omnipresente de la realidad”.

El presidente republicano recuperaba la idea del mal como gangrena sobre la tierra y –en la medida en que éste era visto no como una fiebre pasajera sino como parte orgánica del mundo– la batalla contra él sólo podía conducir a una guerra ilimitada, infinita. No puedo convertirte si te niego el alma, no puedo convencerte si te considero irracional, no puedo liberarte si pienso que tú mismo eres el mal. Ahora y entonces, la oposición al destino manifiesto sólo puede ser considerada como un acto de maldad irracional o, como diríamos hoy, de terrorismo. Sin embargo, el problema no radica en considerar que haya bandas de apaches desesperados o células de Al Qaeda, sino en proyectar la idea del mal sobre naciones enteras: razas contra natura, pueblos enemigos del género humano, religiones terroristas, estados canallas, el Eje del Mal. Como ya sucediera con los indios, la paradoja ofrece al enemigo una misma disyuntiva: o bien puede convertirse en uno de nosotros –y, por tanto, abandonar la condición del mal que lo designa–, o bien debe ser exterminado –pues es el mal y, por tanto, su existencia resulta intolerable–. Massai, el guerrero de *Apache*, debe aprender a cultivar maíz como los blancos³⁶ o morir como guerrero, cosido a balazos; sin embargo, en uno u otro caso, se trata de borrar toda singularidad y toda diferencia en aras de un destino manifiesto: imponer la civilización occidental al resto del planeta.

* * *

Como hemos podido comprobar a lo largo de este artículo, los productos culturales generados en torno a las Guerras Indias y los discursos que ro-

³³ Recordemos, por ejemplo, el pionero crucificado en los ademes de la mina que abre el relato de *Indian Uprising* (Ray Nazarro, 1952), el martirio de Hondo en la novela homónima de Louis L'Amour (2014, p. 169) o, especialmente, el brutal martirio en primer plano del *sheriff* Hunt (Kurt Russell) en *Bone Tomahawk*.

³⁴ GREEN, Adam, 2005.

³⁵ Para la noción de “excepcionalismo americano”, véase BARBER, Benjamin, 2004, pp. 92-96 y FISCHER, Joschka, 2006.

³⁶ Robert Aldrich pretendía un final más trágico para Massai; en cambio, según sus propias palabras, “[Ben] Hetch y la United Artists querían que [Burt] Lancaster pudiera vivir, pero esto convertía en un chiste toda la película” (BISKIND, Peter, 1983, pp. 228-245). Para Peter Biskind, dicho final responde a una de las principales estrategias de control social del Hollywood de los cincuenta: el pluralismo integrador como freno ante la amenaza de la diferencia.

dean la Guerra contra el Terror presentan divergencias, pero también significativos puntos de contacto. En concreto, apreciamos cómo en el presente se recurre a mitos como el destino manifiesto y la cautiva blanca, así como a la deshumanización del enemigo, considerado como fuerza demoníaca e irracional. Si bien algunos de estos rasgos son compartidos por las distintas ideologías imperiales europeas, en el caso estadounidense el discurso en torno al proyecto imperial se trenza indisolublemente con un relato fundacional de importancia crucial: la Conquista del Oeste. Descubrimos así que, si bien no hay una traslación literal de planteamientos, el relato de las Guerras Indias es utilizado por la ideología neoconservadora como un imaginario mítico desde el que escribir la identidad nacional y legitimar su visión de la patria y del enemigo que la acecha.

Bibliografía

- ALTHUSSER, Louis. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. London: New Left Books, 1977.
- ASIMOV, Isaac. *Los Estados Unidos desde 1816 hasta la Guerra Civil*. Madrid: Alianza, 1983.
- ASTRE, Georges Albert; HOARAU, Albert-Patrick. *El universo del western*. Madrid: Fundamentos, 1975.
- BALLÓ, Jordi; PÉREZ, Xavier. *La semilla inmortal*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- BARBER, Benjamin R. *El imperio del miedo: Guerra, terrorismo y democracia*. Barcelona: Paidós, 2004.
- BARRET, Stephen M. (ed.). *Gerónimo. Historia de su vida*. Barcelona: Grijalbo, 1975.
- BISKIND, Peter. *Seeing is Believing. How Hollywood Taught us to Stop Worrying and Love the Fifties*. New York: Pantheon Books, 1983.
- BROWN, Dee. *Enterrad mi corazón en Wounded Knee*. Madrid: Turner, 2012.
- BROWN, Thomas. "Did the U.S. Army Distribute Smallpox Blankets to Indians? Fabrication and Falsification in Ward Churchill's Genocide Rhetoric". *Plagiarism: Cross-Disciplinary Studies in Plagiarism, Fabrication, and Falsification*, 2006, n.º 1, pp. 100-129.
- CHAMAYOU, Grégoire. *Las cazas del hombre*. Madrid: Errata Naturae, 2012.
- CASAS, Quim. *El western: El género americano*. Barcelona: Paidós, 1994.
- CEASER, James W. "Bush vs. Nietzsche. The politics of evil". *The Weekly Standard*, 01-4-2002. En: <<http://www.weeklystandard.com/Content/Public/Articles/000/000/001/048vhqwq.asp>> (Fecha de consulta: 18-01-2016).
- CLEMENTE FERNÁNDEZ, M^a Dolores. *El héroe del western. América vista por sí misma*. Madrid: Ed. Complutense, 2009.
- COOPER, James Fenimore. *El último mohicano*. Madrid: Cátedra, 1997.
- CROW, Charles L. *American Gothic*. Cardiff: University of Wales Press, 2009.
- DOVAL, Gregorio. *Breve historia de la Conquista del Oeste*. Madrid: Nowtilus, 2009.
- FALUDI, Susan. *La pesadilla terrorista. Miedo y fantasía en Estados Unidos después del 11-S*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- FISCHER, Joschka. *El retorno de la historia*. Pozuelo de Alarcón: Espasa, 2006.
- FONTANA, Josep. *Por el bien del imperio: Una historia del mundo desde 1945*. Barcelona: Pasado y Presente, 2011.
- FRANCHON, Alain; VERNET, Daniel. *La América mesiánica*. Barcelona: Paidós, 2004.
- GALLAGHER, Tag. *John Ford: El hombre y su cine*. Madrid: Akal, 2009.
- GIL CALVO, Enrique. *El miedo es el mensaje. Riesgo, incertidumbre y medios de comunicación*. Madrid: Alianza, 2003.
- GRAY, John. *Contra el progreso y otras ilusiones*. Barcelona: Paidós, 2004.
- GREEN, Adam. "Normalizing Torture in 24". *New York Times*, 22-05-2005. En: <<http://www.nytimes.com/2005/05/22/arts/television/normalizing-torture-on-24.html>> (Fecha de acceso: 15-01-2017).
- HÄMÄLÄINEN, Pekka. *El imperio comanche*. Barcelona: Península, 2011.
- HENDERSON, Joseph L. *Thresholds of Initiation*. Middleton: Wesleyan University Press, 1967.
- HOBSBAWM, Eric. *Un tiempo de rupturas*. Barcelona: Crítica, 2014.
- JAMESON, Fredric (1988). "Cognitive Mapping". NELSON, Cary; GROSSBERG, Lawrence (eds). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press, 1988.
- JEFE JOSEPH. *Éramos como el ciervo*. Palma de Mallorca: Olañeta Editor, 1998.
- L'AMOUR, Louis. *Hondo*. Madrid: Valdemar, 2014.
- LE MAY, Alan. *Centauros del desierto*. Madrid: Valdemar, 2013.
- O'SULLIVAN, John. "Annexation". *United States Magazine and Democratic Review*, 17, n.º 1, julio-agosto de 1845, pp. 5-10. En: <<http://web.grinnell.edu/courses/HIS/f01/HIS202-01/Documents/OSullivan.html>> (Fecha de consulta: 18-01-2016).
- ORTELLS MONTÓN, Elena. *Prisioneras de salvajes. Relatos y confesiones de mujeres cautivas de indios norteamericanos*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2013.
- PÉREZ OCHANDO, Luis. "Carne pálida: El mito de la cautiva blanca y su inversión cinematográfica". En: ALBA PAGÁN, E.; PÉREZ OCHANDO, L. (coords.). *Me veo, luego existo: Mujeres que representan, mujeres representadas*. Madrid: CSIC, 2015, pp. 407-422.
- PÉREZ OCHANDO, Luis. *Noche sobre américa. Cine de terror después del 11-S*. València: Universitat de València, 2017.
- ROSENBERG, Carol. "Bitter Analogy in War Crime Case: Indians, al Qaeda". *Miami Herald*, 23 de marzo de 2011. En: <<http://www.miamiherald.com/2011/03/23/2130766/war-court-filing-comparing-seminoles.html#storylink=cpy>> (Fecha de consulta: 12-12-2013).
- SLOTKIN, Richard. *Regeneration through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*. Norman: University of Oklahoma Press, 1973.
- TAYLOR, Colin F. (coord.). *Los nativos americanos*. Madrid: Libsa, 1995.
- TIRADO, Michelle. "Military Prosecutors Pull Away from Analogy Likening Seminoles to al Qaeda". *Indian Country Today Media Network*, 1 de abril de 2011. En: <<http://indiancountrytodaymedianetwork.com/2011/04/01/military-prosecutors-pull-away-analogy-likening-seminoles-al-qaeda-26135>> (Fecha de consulta: 18-01-2016).

WAYNE, Michael (ed.). *Understanding Film: Marxist Perspectives*. London: Pluto Press, 2005.
WOOD, Robin. *Hollywood from Vietnam to Reagan*. New York: Columbia University Press, 1986.

WORCESTER, Donald E. *Los apaches: Águilas del Sudoeste*. Barcelona: Península, 2013.
ZINN, Howard. *La otra historia de los Estados Unidos*. Hondarribia: Argitaletxe, 2005.

E L DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART DE LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA EN EL CURSO 2016-2017

Departament d'Història de l'Art. Universitat de València¹

Resumen: Se enumeran los aspectos docentes más destacados relacionados con el Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València en el curso académico 2016-2017, así como las contribuciones investigadoras de sus miembros en el año 2016 y otros aspectos de interés relacionados con la difusión y gestión del citado departamento universitario.

Palabras clave: Enseñanza Universitaria en España / Investigación / Historia del Arte / Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València.

Abstract: In this section, the most remarkable educational aspects in connection with the Art History Department of the University of Valencia during the academic year 2016-2017 are enumerated, along with the research contributions of its members throughout 2016 and other aspects of interest concerning the diffusion, the management and other important activities of this University Department.

Key words: University Education in Spain / Research / History of Art / Art History Department of the University of Valencia.

Esta memoria recoge los aspectos docentes, de gestión y difusión del curso académico 2016-2017 así como las contribuciones de investigación del año natural 2016.

LA DOCENCIA DURANTE EL CURSO 2016-2017

Plan de Estudios del Grado en Historia del Arte

El Grado en Historia del Arte de la Universitat de València fue implantado en el año académico 2009-2010 y está compuesto por 240 créditos repartidos en cuatro cursos. Desde entonces alcanza anualmente una admisión en primera matrícula de 180 estudiantes. En 2016-2017 se graduó la quinta promoción.

El Grado pretende proporcionar una formación lo suficientemente amplia y general a través de un conocimiento global y crítico de la producción artística, sus diferentes manifestaciones a lo largo de la historia y la recepción por parte de la sociedad. El alumnado debe adquirir la preparación para acceder al mercado laboral, a los diversos estudios de posgrado o adquirir una formación avanzada en alguno de los campos vinculados profesionalmente a la Historia del Arte, como la enseñanza e investigación en Educación Secundaria, escuelas profesio-

nales o universidad; la catalogación, elaboración de informes y asesoramiento para la conservación, protección y gestión del patrimonio histórico-artístico y cultural; el comisariado, peritaje y personal experto en museos y en el mercado de obras de arte; la interpretación y difusión del patrimonio artístico; o la producción, documentación y divulgación de contenidos histórico-artísticos en diversos formatos y ámbitos.

El título está gestionado desde la Facultat de Geografia i Història, aunque la responsabilidad docente recae de manera muy mayoritaria en el Departament d'Història de l'Art. Su funcionamiento se asienta en una estructura de coordinación general, por cursos y por materias. En el año 2016-2017 la coordinación del Grado en Historia del Arte se mantuvo en la profesora Mercedes Gómez-Ferrer; la coordinación de primer curso en la profesora Àngels Martí; la de segundo en la profesora Yolanda Gil; la coordinación del tercer curso la asumió el profesor Jorge Sebastián; y la de cuarto el profesor Adrià Besó. Las personas coordinadoras forman parte, junto a más docentes del área y de otras disciplinas del Grado, de la CAT (Comisión Académica de Título), presidida por la profesora Nuria Tabanera, vicedecana de estudios de la Facultat.

¹ La elaboración de esta memoria académica es consecuencia del trabajo realizado por el actual equipo de dirección departamental para cumplir con un requisito institucional con el que, desde el curso 2000-2001, se decide dar mayor visibilidad y detalles a través de un texto en la revista del Departamento.

La implantación del título, adaptado al EEES, supuso para todo el alumnado la obligación de realizar un Trabajo Fin de Grado de 12 créditos, tutorizado por profesorado doctor y defendido en convocatoria pública ante un tribunal. Su elaboración supone demostrar por escrito y oralmente la adquisición de las habilidades planteadas y desarrolladas durante el Grado. En el curso 2016-2017 hubo 161 trabajos finales matriculados, aunque no todos se leyeron en la suma de convocatorias (extraordinaria de octubre, avanzada de marzo, primera de junio o segunda de julio).

La legislación establece que la acreditación inicial de los títulos oficiales debe ser renovada periódicamente a partir de la fecha de su verificación. El programa para la renovación de la acreditación (ReAcredita) tiene como objetivo comprobar si los resultados y funcionamiento del título son adecuados y permite garantizar la continuidad de la impartición del mismo hasta el siguiente período de supervisión. Tras los trabajos previos durante meses de elaboración del autoinforme, análisis de las tasas de resultados, recogida de pruebas de calificación y guías docentes de varias asignaturas, examen de la información pública en las páginas web del título y respuesta a primeras observaciones, el programa culminó con la visita de la comisión evaluadora externa, formada por tres docentes universitarios y un estudiante, todos ellos de áreas de Humanidades. En el caso del Grado en Historia del Arte tuvo lugar los días 29 y 30 de noviembre de 2016 y consistió en reuniones por separado con grupos de diferentes colectivos, estudiantes, profesorado, personas con cargos de gestión del título, empresas de material informático, laboratorios de Historia del Arte e incluso se acudió a un taller práctico de grabado que se efectuaba casualmente aquel día. El informe recibió una valoración favorable, donde se destacó especialmente la organización y desarrollo del título, la información y transparencia, el personal de apoyo, recursos materiales y servicios y los indicadores de satisfacción y rendimiento.

La información general del Plan de Estudios es la siguiente:

GRADO EN HISTORIA DEL ARTE

Rama: Artes y Humanidades
Centro: Facultat de Geografia i Història
Créditos: 240
Cursos: 4

Perfil

La formación generalista adquirida a través del grado en Historia del Arte abarca los perfiles profesionales siguientes:

- Protección y gestión del patrimonio histórico-artístico.
- Trabajo en museos y exposiciones.
- Trabajo en empresas del mercado artístico: galerías, anticuarios y subastas.
- Enseñanza universitaria e investigación. Enseñanza no universitaria.

Plan de estudios

Materias de formación básica 60 créditos (42 de la misma rama)
 Materias obligatorias 138 créditos
 Materias optativas (incluyen prácticas externas) 30 créditos
 Trabajo de fin de grado 12 créditos
Se pueden reconocer hasta 6 créditos por la participación en actividades y gestión universitarias.

1º curso

Nombre	Carácter	Créditos
Análisis e interpretación de la imagen	FB	6
Historia de los orígenes de Europa	FB	6
Historia del mundo actual	FB	6
Historia del pensamiento	FB	6
Introducción a la historia	FB	6
Introducción a la historia del arte	FB	6
Retórica	FB	6
Historia del arte de Egipto y del Próximo Oriente	OB	6
Historia del arte griego	OB	6
Historia del arte romano	OB	6

2º curso

Nombre	Carácter	Créditos
Fuentes de la historia del arte	FB	6
Técnicas y conservación de bienes inmuebles	FB	6
Técnicas y conservación de bienes muebles	FB	6
Historia de las ideas estéticas	OB	6
Historia del arte barroco en el siglo XVII	OB	6
Historia del arte bizantino e islámico	OB	6
Historia del arte del Renacimiento	OB	6
Historia del arte en el siglo XVIII	OB	6
Historia del arte en la Alta Edad Media y el Románico	OB	6
Historia del arte gótico	OB	6

3º curso

Nombre	Carácter	Créditos
Historia de la fotografía	OB	6
Historia del arte en el siglo XIX	OB	6
Historia del arte en el siglo XX	OB	6
Historia del arte valenciano I	OB	6
Historia del arte valenciano II	OB	6
Historia del arte y profesionalización	OB	6
Historia del cine y otros medios audiovisuales hasta 1930	OB	6
Historia y gestión del patrimonio artístico	OB	6
Historiografía artística	OB	6
Museología y museografía	OB	6

4º curso

Nombre	Carácter	Créditos
Arte actual	OB	6
Historia de la música	OB	6
Historia del cine y otros medios audiovisuales desde 1930	OB	6
Asignaturas optativas	OP	30
Trabajo de fin de grado	OB	12

Optativas	
Nombre	Créditos
Análisis técnico y valoración de los bienes culturales	6
Arquitectura industrial	6
Geografía general	6
Historia de las artes decorativas europeas	6
Historia de las artes gráficas	6
Historia del arte español contemporáneo	6
Historia del arte español de la Edad Moderna	6
Historia del arte iberoamericano	6
Historia del arte medieval hispánico	6
Historia del arte precolombino	6
Historia del cine español	6
Historia del urbanismo europeo	6
Prácticas externas	6

Itinerario	
Geografía e Historia	Créditos
Geografía I	6
Geografía II	6
Historia I	6
Historia II	6
Historia III	6

FB = Formación básica OB = Obligatoria OP = Optativa

Requisitos de acceso

- Bachillerato con las PAU superadas.
- Ciclo formativo de grado superior o equivalente.
- Acceso para mayores de 25, 40 y 45 años.
- Titulación universitaria.
- Bachilleratos comunitarios y de otros países con convenio, con credencial de acceso.
- Estudios no comunitarios homologados con las PAU superadas.

Informaciones prácticas

- Se requiere curiosidad e interés por los acontecimientos históricos y artísticos, y por plantearse preguntas y buscar explicaciones sobre la producción artística dentro del contexto científico. Se recomienda tener familiaridad con la historia del arte y capacidad para mantener un ritmo continuo de estudio.
- Las materias teóricas incluyen prácticas de pizarra, comentarios de textos y de imágenes de manifestaciones artísticas, y actividades complementarias que facilitan el estudio y la comprensión y contribuyen a la evaluación global.
- Dentro de la optatividad, el alumnado puede realizar prácticas externas (6 créditos), lo que le permite acercarse a alguno de los ámbitos profesionales de la historia del arte.
- El grado en Historia del Arte comparte con el grado en Historia 42 créditos de formación básica.
- Los grados en Historia del Arte, Historia y Geografía y Medio Ambiente tienen un itinerario común en cuarto curso. Este itinerario está formado por 30 créditos optativos y se dirige a quienes piensan realizar el máster oficial en Profesor/a de Educación Secundaria.

Más información

- Facultat de Geografia i Història.
- Anuncios.
- Visita Virtual.
- Acceso a la Universidad.

La presentación del Grado en Historia del Arte al futuro alumnado

Con el objeto de facilitar la transición desde la educación secundaria a la universitaria, la Universitat de València despliega una serie de programas. El Servicio de Información y Dinamización (SeDI) coordina el programa *Conèixer*, dirigido al alumnado de segundo curso de bachillerato con el objeto de informar sobre cada uno de los títulos que ofrece la Universitat de València. A lo largo del mes de febrero, diferentes grupos de estudiantes realizaron visitas organizadas a la Facultat de Geografia i Història que incluyeron sesiones informativas sobre este Grado y la visita a los laboratorios de Historia del Arte y otras instalaciones del centro.

Estas iniciativas se han visto reforzadas por la realización de diferentes Olimpiadas. El 4 de marzo del año 2017 tuvieron lugar las IV Olimpiadas de Historia que pretenden fomentar la aproximación a los conocimientos relacionados con los títulos de Información y Documentación, Historia del Arte e Historia entre estudiantes de bachillerato y que una vez más, se aprovechan para difundir el contenido de este Grado en sesiones diversas.

La culminación de las actividades concebidas para facilitar información y orientar al alumnado tiene lugar con la "Jornada de Bienvenida" en la Facultat de Geografia i Història durante la primera semana de septiembre, antes del comienzo del curso, en la que participan específicamente las personas ya matriculadas en los títulos ofertados por el centro.

Por otro lado, a principios del mes de septiembre y a finales del mes de enero se organizan sendas recepciones para el alumnado de movilidad (Erasmus/Programa Internacional/Sicue) que llega a la Universitat de València. Tanto estudiantes de nuevo ingreso como estudiantes *incoming* pueden beneficiarse del proyecto "Entreiguals", un programa de mentoría ejercido por el propio alumnado del Grado en cursos superiores que favorece su integración.

Las actividades complementarias del Grado en Historia del Arte

El Departament d'Història de l'Art en coordinació con la Facultat de Geografia i Història ofrece un elevado número de actividades diversas vinculadas al Grado que sirven para completar la formación de nuestro alumnado. Con el fin de aprovechar los recursos y dinamizar la relación de estudiantes de niveles distintos, en ocasiones esas actividades se coordinan entre diferentes materias

o incluyen a alumnado de Máster. En algunos casos se trata de eventos académicos que –aunque preparados para un alumnado concreto– se abren al resto de la comunidad universitaria. Por todo ello, estas actividades acaban convirtiéndose en una parte importante de la oferta cultural que enriquece la labor docente y el aprendizaje del discente.

En un Grado como el de Historia del Arte el acercamiento al objeto artístico no puede ni debe hacerse solamente a través del trabajo en el aula. Es habitual que el profesorado organice **salidas** de estudiantes de diferentes asignaturas a espacios urbanos, monumentos, museos, archivos y otras instituciones, tanto de la ciudad de Valencia como de otras localidades. En 2016-2017 se visitaron entre otros lugares el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí”, el Museo de Bellas Artes de Valencia, el convento de Santo Domingo, el Real Colegio Seminario del Corpus Christi, la catedral de Valencia o el barrio de la Valencia gótica. El alumnado de segundo realizó un viaje de estudios a Madrid con los docentes Amadeo Serra, Yolanda Gil y Sergi Domènech y visitaron el Museo del Prado, la Biblioteca Nacional, el Museo Arqueológico Nacional, CaixaForum, el Monasterio de las Descalzas Reales, el Monasterio de la Encarnación o el Palacio Real.



Fotografía en el exterior del Museo del Prado.

También a Madrid se desplazó el alumnado de “Historia del Arte Iberoamericano” y de “Historia de las Artes Decorativas Europeas” con el profesor Francisco Cots y visitaron el palacio de Fernán Núñez, el Museo del Romanticismo, el Museo Cerralbo, la Universidad de Alcalá de Henares y su Museo Iberoamericano. Los profesores Amadeo Serra, Albert Ferrer y Rubén Gregori organizaron un viaje al monasterio de Santes Creus y la catedral de Tortosa vinculado a la materia de “Historia del Arte Gótico”. Además, el mismo profesor Albert

Ferrer efectuó una visita con estudiantes a las cartujas de Ara Christi y Vall de Crist, con motivo del ciclo de conferencias que coordinó sobre *Les cartoixes valencianes (S. XIII-XIX)*.



Cartel del ciclo sobre *Les cartoixes valencianes (S. XIII-XIX)*.

Algunas asignaturas organizan **seminarios** que amplían de manera específica sus contenidos. La profesora Cristina Vidal planteó para la materia de “Historia del Arte Precolombino” el seminario *Mujeres Mayas, una mirada desde el arte*. La asignatura “Análisis e Interpretación de la Imagen” organizó el seminario *La visualidad artística contemporánea. Dolor, enfermedad, duelo y género*. En la materia “Técnicas y conservación de Bienes Inmuebles”, los profesores Juan Chiva y Mireia López organizaron el ciclo de conferencias *Babilonia, entre el mito y la realidad. Reconstrucción de una ciudad de maravillas*. Los mismos docentes activaron en la materia “Historia del Arte del siglo XX” el seminario *Criterios sobre la Historia del Arte del siglo XX*.

Además, el alumnado de “Historiografía Artística” asistió al *III Seminario de cultura visual y antropología de la imagen: El Espectáculo de la Pasión. Geografía, Cuerpo e Imagen*, organizado por la profesora Àngels Martí y el profesor Luis Vives-Ferrándiz.



Cartel del III Seminario de cultura visual y antropología de la imagen.

El alumnado de "Museología y Museografía" pudo asistir al *I Workshop sobre patrimonio industrial: Técnicas per a un estudi interdisciplinar*, organizado por el profesor Adrià Besó y por Manuel Carreres (Cátedra Demetrio Ribes) y con la participación de Paloma Berrocal, Víctor Algarra, Carles Xavier López, Miguel Ángel Martín, Virginia García Ortells, Carmel Gradolí, Adrià Besó y Eusebi Casanelles.

Además, es habitual que en el desarrollo de las asignaturas se cuente con la participación de **conferenciantes**, especialistas en algún tema del contenido. Es el caso, por ejemplo, de la conferencia "La urgencia en la ciudad contemporánea a través de las prácticas artísticas", impartida por Sandra Moros y la "Ruta de Graffiti y Creatividad Pública Independiente en Valencia" realizada por Jaume Gómez en el marco de la asignatura de "Arte Actual" impartida por la profesora Xesqui Castañer. La asignatura de "Análisis Técnico y Valoración de Bienes Culturales" organizó la conferencia "Organic Materials in Wall Paintings" impartida por Francisca Piquè. El profesor Vicente Pla en "Historia de la Fotografía" propuso la conferencia-debate "Incubarte y las tendencias de la fotografía actual" a cargo de Emanuela Loprieno



Cartel del I Workshop sobre patrimonio industrial: Técnicas per a un estudi interdisciplinar.

y el alumnado de "Introducción a la Historia del Arte" pudo asistir a la conferencia "El retrato en la práctica artística actual" impartida por Rosa Martínez Artero. Estudiantes de "Historia del Arte y Profesionalización", de los docentes Adrià Besó y Jorge Sebastián, asistieron a cuatro conferencias que se corresponden con diferentes itinerarios o salidas del Grado. Sara Losada impartió la conferencia "La carrera de investigación en Historia del Arte. Planificación, estrategias y procedimientos", Nuria Blaya habló de "Salidas profesionales de la Historia del Arte", Francisco Javier Andreu Pérez acerca de "La tasación de obras de arte y antigüedades como salida profesional de la Historia del Arte" y Enrique Martí Marzal sobre "La elaboración del currículum personal y técnico para superar una entrevista en un proceso de selección".

Algunas materias se prestan a la realización de **talleres prácticos** en ocasiones con la participación de profesorado externo. Estudiantes de "Historia del Arte de Egipto y Próximo Oriente" asistieron al *Taller de escritura jeroglífica* impartido por el doctor José María Benito. El alumnado de "Técnicas y Conservación de Bienes Muebles" en sus diferentes grupos realizó varios talleres de técnicas artísticas organizados por el profesor Daniel Beni-



Taller de grabado de Óscar J. Martínez.



Proyecto didáctico con la exposición *The Sky over Nine Columns* de Heinz Mack.

to, dedicados a *Dorados y Corladuras* impartido por Sofía Martínez, *Estucos y Esgrafiados* impartido por Enric Martínez, *Orfebrería y Platería* a cargo de Gabriel y Pablo Piró y *Restauración de Pintura y Escultura* por Andrés Ballesteros. Además, asistieron al *Seminario Conservación y restauración del Patrimonio Histórico-Artístico*, organizado por Marisa Vázquez de Agredos y Patricia Horcajada Campos. Estudiantes de "Historia de la Fotografía" asistieron al taller *Procesos creativos en fotografía* realizado por Manuel Galán Molina y en la asignatura "Historia de las Artes Gráficas" impartida por el profesor Felipe Jerez se organiza anualmente el *Taller de Grabado e Impresión* realizado por Óscar J. Martínez. El alumnado de "Fuentes de la Historia del Arte" impartida por el profesor Sergi Doménech asistió al taller *Fuentes para el estudio de la arqueología industrial* realizado por Manuel Carreres de la Cátedra Demetrio Ribes.

A lo largo del curso los y las estudiantes pudieron participar en un proyecto educativo en torno a la exposición *The Sky over Nine Columns* del artista alemán Heinz Mack que permaneció en el Lago Sur del Hemisfèric entre junio y noviembre de 2016. En el proyecto organizado por el Museo de las Ciencias "Príncipe Felipe" en la Ciudad de las Artes y las Ciencias de Valencia colaboraron con distintas iniciativas los profesores Mireia Ferrer, Eugenia Rojo y Vicente Pla, poniendo en relación a sus estudiantes del Grado con visitantes o alumnado de Educación Secundaria.

Un año más, el alumnado de primero y segundo del Grado pudo participar en la segunda edición del curso en línea *Aprende a hacer tus trabajos de clase* organizado por el Servei de Biblioteques de la Universitat de València.

Por último, la Facultat de Geografia i Història desarrolló un programa de Innovación Educativa du-

rante el curso 2016-2017 con el título *El patrimonio cultural como instrumento de innovación docente*, una actividad reconocida por el Vicerrectorado de Políticas de Formación y Calidad Educativa de la Universitat de València. En este programa, abierto a todos los títulos del centro, participaron los profesores Yolanda Gil Saura ("Historia del Arte del siglo XVII"), Elvira Mocholí Martínez ("Historia del Arte del siglo XVII") y Juan Chiva Beltrán ("Historia del Arte del siglo XX"). Varios grupos de estudiantes elaboraron voluntariamente diferentes formatos de guías y materiales que fueron juzgados por un jurado formado por especialistas del mundo del turismo cultural y representantes de la Facultat.

Laboratorios de Historia del Arte

Un aspecto diferencial y en progresión que caracteriza el Grado en Historia del Arte de la Universitat de València, y que atañe también a sus postgrados, son los laboratorios de Historia del Arte. Aunque su uso mayoritario se reserva al alumnado y profesorado de Historia del Arte, las instalaciones y parte del mantenimiento dependen de la Facultat de Geografia i Història. El primer espacio-taller fue habilitado en el año 2000, bautizado con el nombre de su catedrático jubilado "Santiago Sebastián" y el segundo, bastante más amplio, fue montado en 2013 para la docencia experimental y la investigación. Los laboratorios de Historia del Arte quedan ahora configurados como un "Laboratorio taller de técnicas artísticas Santiago Sebastián" y un "Laboratorio de Análisis y Diagnóstico de Obra de Arte" que tienen como funciones propias la práctica docente, la investigación, distintas tareas de conservación e intervención, así como la elaboración de informes y dictámenes sobre obras de arte y otros objetos y

bienes culturales de interés histórico-artístico. Están dotados de instrumental de análisis físico-químico que permiten la utilización de modernas tecnologías para mostrar su empleo al alumnado y realizar los distintos estudios: microscopios, lámparas de infrarrojos y ultravioletas, escáner láser, reflectógrafo, colorímetro, etc. Todo el material ha sido adquirido gracias a diversas ayudas, incluidas las procedentes de los dos Campuses de Excelencia Internacional en los que participa la Universitat de València: *HABITAT 5U* y *VLC, Internacional Campus of Excellence*.

El 11 de junio de 2014 se creó la Comisión de los Laboratorios de Historia del Arte formada actualmente por el profesor Daniel Benito como presidente, las profesoras María Gómez y Marisa Vázquez de Agredos y el profesor Adrià Besó como colaborador. En el curso 2016-2017 se incorporó a los laboratorios Lucía Rojo Iranzo como PAS de Investigación, Escala Técnica Superior, adscrita a la Facultat de Geografia i Història.

Los laboratorios juegan un papel fundamental en la impartición de las materias del Grado: "Técnicas y conservación de Bienes Muebles" y sobre todo "Análisis Técnico y Valoración de Bienes Culturales", así como en las de profesionalización del "Máster en Historia del Arte y Cultura Visual" y las técnicas del "Máster en Patrimonio Cultural". En el último curso, gracias a la mejora de la dotación de los laboratorios y la coordinación entre docentes, se ha iniciado la oferta de un título propio el "Diploma de especialización en análisis y autenticación de obras de arte", organizado por el Departament d'Història de l'Art y dirigido por las profesoras Ester Alba Pagán y Marisa Vázquez de Agredos Pascual.

Presencia del Departament d'Història de l'Art en otras titulaciones

Además de la docencia en el Grado en Historia del Arte, a lo largo del curso 2016-2017 el profesorado ha impartido docencia en otros títulos, como en el Grado en Estudios Hispánicos: Lengua Española y sus Literaturas, donde se asume la materia obligatoria de primer curso "Historia del arte"; en el Grado en Filosofía, donde se imparte la asignatura de formación básica de primer curso "Arte y Corrientes Estéticas Contemporáneas"; o en el Grado en Turismo, donde se da la materia optativa de cuarto curso "Interpretación del Patrimonio Artístico". En nuestra misma Facultat el departamento es responsable de la docencia en el Grado en Historia de las materias de formación básica y primer curso "Análisis e Interpretación de la Imagen"

gen" e "Introducción a la Historia del Arte" y en el Grado en Geografía y Medio Ambiente, se imparte la optativa de cuarto curso "Paisaje y medio ambiente en la Historia del Arte". Además, en estos dos últimos títulos se ofrecen, dentro del itinerario de "Formación Específica para Enseñanza Secundaria en Geografía, Historia e Historia del Arte" las materias optativas de "Historia del Arte I" e "Historia del Arte II".

La Nau Gran y Unisocietat

Nuestro profesorado participa también en *La Nau Gran*, el programa de formación para mayores de la Universitat de València, gestionado por el Servei d'Extensió Universitària que depende del vicerrectorado con competencias en la formación a lo largo de la vida. En el curso 2016-2017 el programa ha sufrido importantes novedades, la antigua estructura de cinco cursos se ha sustituido por una de tres cursos académicos que dan lugar al Diploma Nau Gran, un curso de intensificación denominado Nau Gran Nivell Avançat y un conjunto de actividades, talleres y cursos formativos bajo el título de Nau Gran en Obert.

El Itinerario formativo en Historia del Arte, estructurado ahora en tres cursos, es uno de los nueve que se han ofrecido en el año 2016-2017. El Departamento de Historia del Arte también imparte materias del itinerario de Filosofía y Humanidades. Además de sus asignaturas básicas, existen bastantes optativas que permiten al alumnado de *La Nau Gran* compartir las aulas con estudiantes del Grado en Historia del Arte por lo que su presencia –hasta un máximo de cinco– es habitual y les lleva a participar en las actividades organizadas por el Grado.

Por otro lado, nuestro profesorado también participa en el programa *Unisocietat*, programa para mayores de 30 años que en el curso 2016-2017 se ha impartido en Alzira, Benetússer, Cullera, l'Elia, Massamagrell, Ontinyent, Paterna, Quart de Poblet, Requena y Gandía (donde el programa se denomina *Unimajors*).

Alternativas profesionales y formativas de nuestros/as titulados/as

Como paso preparatorio para facilitar el tránsito al mundo profesional, nuestro alumnado del Grado tiene la posibilidad de realizar "Prácticas externas". Su coordinadora en la titulación es la profesora Mireia Ferrer Álvarez. Normalmente, a lo largo del mes de mayo tiene lugar una reunión informativa en la Facultat para explicar el funciona-

miento de estas prácticas que son tutorizadas tanto por docentes del Departamento, como por responsables de las instituciones públicas o privadas donde se realizan. El Grado en Historia del Arte puede presumir de ofertar numerosas y variadas plazas desde hace varios años, gracias a la labor inicial emprendida por el profesor Luis Arciniega. De enorme interés para el alumnado y para las instituciones o empresas colaboradoras, ha sido desde entonces un aspecto muy bien valorado de la titulación impartida desde la Universitat de València e imitado posteriormente por otras.

Además, con un objetivo encaminado a la proyección laboral, la Universitat de València dispone del Observatorio de Inserción Profesional y Asesoramiento Laboral (OPAL) que tiene un servicio de orientación en la búsqueda de trabajo destinado al alumnado.

En este ámbito, también hay que destacar el programa MOTIVEM, una iniciativa de la Universitat de València y la Fundació Universitat-Empresa ADEIT que tiene como objetivo servir de ayuda al esfuerzo del profesorado que estimula la creatividad del alumnado desarrollando "Ideas MOTIVEM en equipo" para mejorar su futura empleabilidad.

Postgrado de Historia del Arte: Máster interuniversitario en Historia del Arte y Cultura Visual y Doctorado en Historia del Arte

Desde el curso 2009-2010 se viene impartiendo en colaboración con la Universitat Jaume I de Castelló el Máster Interuniversitario en Historia del Arte y Cultura Visual destinado a personas tituladas que estén interesadas en perfeccionar su formación académica en las artes visuales en un contexto, fundamentalmente valenciano, español o hispanoamericano. El Máster, en continua evolución, pretende profundizar en los giros del pensamiento histórico-artístico, ahondar en la comprensión de las relaciones entre los fenómenos artísticos y los distintos ámbitos de la cultura y facilitar la adquisición de un conocimiento práctico de los métodos y técnicas de investigación aplicados a la Historia del Arte. Su directora actual es la profesora Xesqui Castañer.

El 3 de octubre de 2016 tuvo lugar la conferencia inaugural del Máster a cargo de José Luis Pérez Pont, director del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana con el título "Apoyar el presente para construir el futuro", donde hizo hincapié en su proyecto de cambio y numerosas iniciativas dentro del organismo que lidera.



Cartel del Seminario internacional: Barroco español.

En el marco del Máster se organizó por tercer año consecutivo el *Seminario Internacional de Investigación: Barroco español* organizado por el proyecto Ecovame y en el que el profesor José Ramón Marcaida de la Universidad de Cambridge impartió el 27 de octubre de 2016 la conferencia "Teoría y práctica artística en el siglo XVII. Perspectivas desde la historia de la ciencia".

Organizado por el Departamento y el Máster con colaboración de la Unitat d'Igualtat se celebró los días 7 y 8 de noviembre de 2016 el curso "Sexismo en la publicitat. Saber llegir imatges", a cargo de Irene Ballester y Montserrat Hormigos.



Cartel del curso Sexismo en la publicitat.

El 8 de marzo, Miguel Ángel Hernández Navarro de la Universidad de Murcia impartió la conferencia "Epistemologías poéticas. El artista como historiador y el historiador como narrador" dentro de la asignatura "Estudios de la imagen. Arte, identidad y género".

Los días 4 y 5 de abril de 2017, las doctorandas Aída Ferri y Araceli Moreno organizaron el seminario *Arte y Naturaleza: Otra mirada al Mundo Vegetal* con la participación de Felipe Jerez, María José López Terrada, Montserrat Hormigos, Yolanda Gil, Belén Romero, Carlos M. García Giménez, Xesqui Castañer, María Simó, Sara Losada y la artista Lucia Peiró.

En este curso, el alumnado del Máster en el módulo de profesionalización, por iniciativa de la profesora Ester Alba, impartió el 16 de mayo de 2017 un "Seminario de historiadores del arte: del Grado al Máster", destinado a la orientación académica de estudiantes de Grado.

El Programa conjunto de Doctorado en Historia del Arte por la Universitat Jaume I de Castellón y la Universitat de València, que actúa como organizadora del mismo, se puso en marcha con Mención de Calidad a partir del buen hacer del programa anterior en el curso 2011-2012 y ese mismo año 2011, obtuvo la Mención hacia la Excelencia del Ministerio de Educación. Su coordinador actual es el profesor Amadeo Serra.

El programa ofrece una notable flexibilidad en la elección de propuestas que permiten completar las 150 horas de actividades formativas exigidas a las personas doctorandas, 60 transversales (gestionadas por la Escuela Doctoral) y 19 específicas (gestionadas por el propio programa de doctorado).

También en torno al Doctorado en Historia del Arte se realizaron numerosas actividades. Los días 21 y 22 de marzo de 2017 tuvo lugar el *II Taller de Tesis. Experiencias para doctorandos de Historia del Arte*, organizado por el profesor Amadeo Serra en colaboración con Rubén Gregori y la intervención de más de quince doctorandos/as.

Los días 21 y 22 de junio de 2017 tuvo lugar el *Seminari de Doctorands en Història de l'Art. Experiències de recerca*, en el que intervinieron los/as doctores/as recientes Óscar Calvé Mascarell, Beatriz Ginés Fuster, Andrés Felici Castell, Gemma M^a Contreras Zamorano, Pablo Camarasa Balaguer, bajo la coordinación del profesor Amadeo Serra.

En los últimos años el número de tesis doctorales defendidas en el programa ha aumentado muy considerablemente, en parte por los procesos de extinción reglamentaria de los antiguos programas. En el curso 2016-2017 se han defendido con éxito en torno a quince tesis doctorales.



Cartel del seminario *Arte y Naturaleza: Otra mirada al Mundo Vegetal*.

Máster en Patrimonio Cultural: identificación, análisis y gestión

El Departament d'Història de l'Art participa en el Máster en Patrimonio Cultural: identificación, análisis y gestión, organizado por la Facultat de Geografia i Història. Está dirigido a personas tituladas que deseen ampliar su formación en patrimonio histórico-cultural con un perfil profesional. El Máster consta de unas asignaturas troncales y tres especialidades. La de "Conservación preventiva del patrimonio artístico" está coordinada por el profesor Josep Montesinos y es impartida mayoritariamente por profesorado de nuestro departamento, con un módulo de "Museografía" y otro de "Técnicas de investigación aplicadas a la conservación específica de la obra de arte".

El acto de inauguración se celebró el 17 de octubre de 2016 con la conferencia de Gemma Contreras Zamorano, subdirectora del IVC+R de la Generalitat Valenciana, titulada: "Los tres puntos cardinales del patrimonio: conservar, restaurar e investigar. El caso del IVCR".

Organización de títulos propios de postgrado

El Departament d'Història de l'Art participa también en títulos propios de postgrado, dependientes de la Fundación Universidad-Empresa ADEIT. Es el caso del *Diploma de especialización en Fotografía: producción y creación* y de la segunda edición del *Máster propio en Fotografía: producción y creación*, de 45 y 60 créditos respectivamente, organizados por el Departament d'Història de l'Art y Espai d'Art Fotogràfic, bajo la codirección de Nicolás Llorens Lebeau, director de Espai d'Art Fotogràfic

y del profesor Felipe Jerez. Los títulos buscan dotar de una base teórica a los proyectos fotográficos mediante las teorías de las imágenes y de las diferentes tipologías de la crítica fotográfica. En él participan como docentes, junto a otros muchos especialistas, diferentes miembros del Departament d'Història de l'Art. Al finalizar los estudios, un jurado experto concede un premio al mejor ensayo fotográfico. En la primera edición el jurado formado por Francesc Vera, Román de la Calle y Tomás Llorens concedió el premio a la alumna Isabel Ramírez Torres por su trabajo titulado "La voz del silencio". Un reconocimiento que supone la producción de la obra, la publicación del catálogo, su exposición en una sala de relevancia y su entrada en un circuito internacional de exposiciones. El martes 11 de abril de 2017 tuvo lugar la jornada "Las políticas de la fotografía: entre el arte y la falacia" organizadas por el Espai d'Art Fotogràfic y el Departament d'Història de l'Art. Además, el 17 de mayo de 2017 se realizó una presentación del Máster en la Facultat. Puede encontrarse más información en la página web: <http://www.espaidartfotografic.com/master/>

En el curso 2016-2017 se desarrolló también la I edición del *Diploma de Análisis y Autenticación de Obras de Arte*, título propio de 45 créditos, organizado por el Departament d'Història de l'Art y dirigido por las profesoras Marisa Vázquez de Agredos Pascual y Esther Alba Pagán. La inauguración tuvo lugar el 21 de noviembre de 2016 con una conferencia a cargo de Isidro Puig y Miguel Ángel Herrero, investigadores del CAEM (Centre d'Art d'Època Moderna)-Universitat de Lleida. Este curso propio de especialización, de carácter interdisciplinar, pretende formar en las destrezas técnicas necesarias para trabajar en el ámbito de un Laboratorio de análisis y diagnóstico de obras de arte. Se ofrecen las bases para el empleo de arqueometría y fotografía aplicada, con el instrumental apropiado, uso de bases de datos especializadas, así como el diagnóstico y autenticación de pintura, escultura, artes aplicadas, fotografía y cine.

LA INVESTIGACIÓN EN EL AÑO 2016²

Dirección de Proyectos I+D en curso

AGUILAR CIVERA, Inmaculada, dirige el Proyecto *Obras públicas desaparecidas en la Comunitat Valenciana. Paisajes de la memoria, paisajes transformados (1700-1939)*. Financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. HAR2013-47191.

² Este apartado está realizado casi exclusivamente a partir de la información aportada por los/as autores/as a la memoria anual de investigación del Departament d'Història de l'Art y registrada a través del GREC por el Servei d'Investigació de la Universitat de València. Se agradece la labor desarrollada al respecto por Isabel Barceló, Mar Beltrán y Dolores Rubio, miembros del PAS de nuestro Departamento.

ARCINIEGA GARCÍA, Luis, dirige el Proyecto *Recepción, imagen y memoria del arte del pasado*. Financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. HAR2013-48794.

FERRER ÁLVAREZ, Mireia, dirige el Proyecto *El arte y la función social en las sociedades contemporáneas*. Financiado por la Conselleria d'Educació, Cultura i Esport. GV2015-045.

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, dirige el Proyecto *Los tipos iconográficos: Antiguo Testamento I*. Financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. HAR2015-65176-P

GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, dirige el Proyecto *Ecología cultural, artísticas y arquitectónicas entre Valencia y el Mediterráneo en Época Moderna*. Financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. HAR 2014-54751

VIDAL LORENZO, Cristina, dirige el Proyecto *Arte y Arquitectura Maya. Nuevas tecnologías para su estudio y conservación*. Financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. BIA2014-53887-C2-2-P.

VIDAL LORENZO, Cristina, dirige el Proyecto *La Blanca y su entorno*. Financiado por el Ministerio de Educación. BBAA2015-01.

VIDAL LORENZO, Cristina dirige el Proyecto *Humanidades: historia y arqueología, idiomas y literatura, filosofía, ética y religión, arte (arte, historia del arte, teatro, música)*. GV Prometeo2016-155.

Tesis doctorales leídas en el programa de Doctorado de Historia del Arte

BENITO GOERLICH, Daniel, ha dirigido la tesis de D. Francisco José Soriano Gonzalvo, "Arte de tradición románica en el Reino de Valencia desde la conquista de Jaime I hasta 1350. ¿Un 'románico' valenciano posible?".

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ha dirigido la tesis doctoral de D. Pablo Sebastián Lozano, "Relación epistolar entre los pintores Ricardo Flórez y Felipe Cossio: dos procesos de extrañamiento en la pintura peruana contemporánea".

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ha dirigido la tesis doctoral de D. Enrique Olivares Torres, "L'ideal d'evangelització guerrera. Iconografía dels cavallers sants".

GÓMEZ-FERRER, Mercedes, ha codirigido -junto a F. J. Pérez Rojas-, la tesis doctoral de D^a M^a del Pilar Villanueva Cobo del Prado, "La moda femenina en las publicaciones periódicas: Blanco y Negro 1891-1910".

JEREZ MOLINER, Felipe; BUENO CAMEJO, Francisco, han codirigido la tesis doctoral de D^a M^a Soledad Palmer González, "El laúd en la pintura española del barroco".

LÓPEZ TERRADA, M^a José, ha dirigido la tesis doctoral de D^a Clara Berenguer Revert, "Miguel Calatayud: Aproximació a l'obra infantil il·lustrada".

MARTÍN MARTÍNEZ, José, ha dirigido la tesis doctoral de D^a Cristina Giménez Rausell, "Escultura y vidrio: España (1975-1995)".

MARTÍN MARTÍNEZ, José, ha dirigido la tesis doctoral de D. Alonso Ortega Férrez, "Biografía artística de Joan Cardells y análisis de su obra".

SERRA DESFILIS, Amadeo, ha dirigido la tesis doctoral de D. Óscar Calvé Mascarell, "La configuración de la imagen de San Vicente Ferrer en el siglo XV".

VIDAL LORENZO, Cristina, ha dirigido la tesis doctoral de D^a Patricia Horcajada Campos, "Imágenes de barro. Las figurillas cerámicas mayas de La Blanca (Petén, Guatemala) en su contexto regional".

Tesis doctorales leídas en otros programas

BUENO CAMEJO, Francisco, ha dirigido la tesis doctoral de Don José Vicente Gil Noé, "Prácticas musicales y sonoras experimentales en Valencia durante el siglo XX, 1922-1983".

BUENO CAMEJO, Francisco, ha dirigido la tesis doctoral de Don José Javier Peña Aguayo, "La Bomba puertorriqueña en la cultura musical contemporánea".

PATUEL CHUST, Pascual, ha dirigido la tesis doctoral de D^a M^a Antonia Navarro Quílez, "Oswaldo Thiers".

Trabajos fin de Máster en Historia del Arte y Cultura Visual en el curso 2016-2017

ARCINIEGA GARCÍA, Luis, ha dirigido el Trabajo Fin de Máster de Adrián Bertomeu Rubio, "La Historia del Arte a través del Audiovisual: la Saga cinematográfica del Código Da Vinci".

BENITO GOERLICH, Daniel, ha dirigido el Trabajo Fin de Máster de Miriam Ferrer Díaz, "Reflexiones sobre el desarrollo del arte católico contemporáneo en las iglesias (Valencia, 1960-2017)".

CASTAÑER LÓPEZ, Xesqui, ha dirigido el Trabajo Fin de Máster de Javier Martínez Fernández, "La identidad en el ámbito cinematográfico desde una perspectiva queer. Eduardo Casanova y 'Piel'".

CASTAÑER LÓPEZ, Xesqui; GIL SALINAS, Rafael, han codirigido el Trabajo Fin de Máster de Yina Jiménez Suriel, "Los cavaletes de cristal de Lina Bo Bardi. Supresión del género a través de la museografía".

CASTAÑER LÓPEZ, Xesqui, ha dirigido el Trabajo Fin de Máster de María Aparisi Galán, "Criadas y prostitutas: la identidad afroamericana a través de Billie Holiday".

CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos, ha dirigido el Trabajo Fin de Máster de Claudia Climent Almiñana, "Amarillo oscuro: el giallo italiano y su implicación en la cinematografía española".

CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos, ha dirigido el Trabajo Fin de Máster de Cristian Palomares López, "Lovecraft y su influencia en la creación posmoderna: La sombra sobre Innsmouth y sus adaptaciones multidisciplinares".

CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos, ha dirigido el Trabajo Fin de Máster de Marta Marín Gavilá, "La representación de la mujer en el cine de acción del siglo XXI. El caso de Mad Max: Fury Road como reinención de la 'heroína moderna'".

CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos, ha dirigido el Trabajo Fin de Máster de Eugenio Vizuete Pérez, "Come, escóndete y llama. Modelo audiovisual para la representación del temor en el siglo XXI".

FERRER ÁLVAREZ, Mireia, ha dirigido el Trabajo Fin de Máster de Julio César Reyes Jesús, "Análisis del uso del color en la pintura dominicana en la década de los 70 y 80 enfocado en los pintores Cándido Bibó, Ada Barcácer, Guillo Pérez y Ramón Oviedo".

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ha dirigido el Trabajo Fin de Máster de Andrés Herraiz Llavador, "El sacrificio de Isaac. Continuidad y variación del tipo iconográfico".

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ha dirigido el Trabajo Fin de Máster de Anderis Contreras Nuñez, "Fotografía documental contemporánea de República Dominicana: Análisis de las series fotográficas de autorretratos 'los otros que me habitan' de Natalio Puras (Apeco) y 'no soy la que soy' de Tatiana Fernández".

GIL SAURA, Yolanda, ha dirigido el Trabajo Fin de Máster de Jonathan Jean Louis Guerrero, "Arquitectura Colonial en las Antillas Mayores".

GIL SAURA, Yolanda, ha dirigido el Trabajo Fin de Máster de Raludys Altagracia Antigua Antigua, "La Catedral de Santo Domingo, proceso constructivo y arquitectura construida".

GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, ha dirigido el Trabajo Fin de Máster de Josep Soler Fernández, "La heráldica y los retratos en los retablos y tablas valencianas del siglo XV e inicios del XVI".

GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, ha dirigido el Trabajo Fin de Máster de Claudia Monzó Calero, "Inventario y catalogación de las tablas (S. XV-XVI) del nuevo Museo de la Catedral de Valencia. Análisis histórico-artístico de la colección pictórica".

JEREZ MOLINER, Felipe, ha dirigido el Trabajo Fin de Máster de Salvador Pla Pérez, "Joan Josep Tharrats, del Surrealismo al Informalismo matérico".

JEREZ MOLINER, Felipe, ha dirigido el Trabajo Fin de Máster de Diego Escorihuela Huertas, "Los grabadores hispanos del Siglo de las Luces. Catálogo de estampas de la Colección Particular 2012-2013 del Museo de Bellas Artes de Valencia".

JEREZ MOLINER, Felipe, ha dirigido el Trabajo Fin de Máster de Lidia Sierra Asensi, "Análisis de la representación artística del tema de la visión de San Eustaquio".

JEREZ MOLINER, Felipe, ha dirigido el Trabajo Fin de Máster de Adrián Saiz Pardo, "La animalización como recurso visual en la prensa satírica valenciana del periodo isabelino: el mono y el burro".

MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor (UJI), ha dirigido el Trabajo Fin de Máster de Isabel Lloret Sos, "Las *Joyeuse Entrée* del Cardenal Infante Don Fernando de Austria en Gante y Amberes, en el año 1635".

SERRA DESFILIS, Amadeo, ha dirigido el Trabajo Fin de Máster de Juan José Castaño Morcillo, "La Catedral de Toledo en la Edad Media, un espacio para el poder".

SERRA DESFILIS, Amadeo, ha dirigido el Trabajo Fin de Máster de Irene Pascual García, "Los vikingos: retrato del estereotipo nórdico ¿piratas bárbaros o navegantes y comerciantes?".

VIDAL LORENZO, Cristina, ha dirigido el Trabajo fin de Máster de Aida Ferri Riera, "Exploraciones decimonónicas en el área maya: el viaje del artista Jean Frédéric Waldek a México".

VIDAL LORENZO, Cristina, ha dirigido el Trabajo Fin de Máster de Patricia Machicao Escartí, "La representación de la transmisión del poder en los relieves de la ciudad maya de Palenque".

VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis, ha dirigido el Trabajo Fin de Máster de Giovanni Abastante, "Iconografía del capitalismo como religión".

VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis, ha dirigido el Trabajo Fin de Máster de Kheyla Mariel García Florian, "El selfie: el autorretrato en la era digital y las redes sociales".

Máster en Patrimonio Cultural: Identificación, Análisis y Gestión en el curso 2016-2017

ALBA PAGÁN, Ester, ha dirigido el Trabajo Fin de Máster de Carlos Bonet Porcar, "Inhospitable Places. Una exposición de Carlos Asensio".

ALBA PAGÁN, Ester, ha dirigido el Trabajo Fin de Máster de Isabel Insa García, "Los diseños de flores y otros ornamentos en las sedas valencianas (SS. XVIII-XIX)".

ALBA PAGÁN, Ester, ha dirigido el Trabajo Fin de Máster de Wen Jiang, "Solicitud de patrimonio del Conjunto Defensivo de Xiang Yang y propuesta de ruta turística de Xiang Yang".

ALBA PAGÁN, Ester, ha dirigido el Trabajo Fin de Máster de María Rosa Ródenas Moreno, "La Mislata de Miquel Navarro".

ALBA PAGÁN, Ester, ha dirigido el Trabajo Fin de Máster de Beatriz Navarro Haro, "Proyecto de puesta en valor de San Clemente".

BESÓ ROS, Adrià, ha dirigido el Trabajo Fin de Máster de Laura Banacloche Puchol, "Propuesta de difusión para la Lonja de Valencia".

BESÓ ROS, Adrià, ha dirigido el Trabajo Fin de Máster de Jesús Manuel Cáceres Rodríguez, "Identificación, análisis y puesta en valor del Conjunto Histórico de la villa de Tegui. Rutas culturales 'Te-guise a pie'".

BESÓ ROS, Adrià, ha dirigido el Trabajo Fin de Máster de Marta Tornero Ferrando, "Puesta en valor del Real Montasterio de Santa María de la Valldigna a través de las TIC".

GIL SALINAS, Rafael, ha dirigido el Trabajo Fin de Máster de José Damián Lopezosa Esteban, "El convento dominico de Villaescusa de Haro y su puesta en valor como Centro de Arte Contemporáneo Torner".

GIL SALINAS, Rafael, ha dirigido el Trabajo Fin de Máster de Ismael Navarro Puchau, "Obra gráfica valenciana de la cultura antifranquista (1950-1975). La posada en valor".

GIL SAURA, Yolanda, ha dirigido el Trabajo Fin de Máster de Borja Arce Morell, "La caña de azúcar en la comarca de La Safor".

GIL SAURA, Yolanda, ha dirigido el Trabajo Fin de Máster de Marta Tejada García, "Análisis y puesta en valor de los carteles de la Fira d'Onda".

GÓMEZ RODRIGO, María, ha dirigido el Trabajo Fin de Máster de Juan Manuel Martínez Galera, "El tejido de espolín: patrimonio textil valenciano. Estudio, conservación y puesta en valor".

VÁZQUEZ DE AGREDOS, María Luisa, ha dirigido el Trabajo Fin de Máster de Alejandro Gómez Bonet, "Propuesta de catalogación y estudio de la pintura mural en Teotihuacán (México). Su conocimiento como vía para la sensibilización en Patrimonio Cultural y Natural de la población local".

VÁZQUEZ DE AGREDOS, María Luisa; Hernández, Gil Manuel, han codirigido el Trabajo Fin de Máster de Patricia Montañana Rodrigo, "Propuesta de inventario y primer estudio artístico y cultural de los carteles de fallas del Museo Fallero de Valencia".

VÁZQUEZ DE AGREDOS, María Luisa, ha dirigido el Trabajo Fin de Máster de Marina Márquez Sánchez, "El estudio del color con técnicas de análisis y diagnóstico vinculantes a la Historia del Arte. Aplicación en muestras de pintura mural maya de la Península de Yucatán (México)".

VIDAL RODRÍGUEZ, Cristina; Carbonell Boira, María José, han codirigido el Trabajo Fin de Máster de Thalía Carmona Lerma, "Aztecas y Concheros: Danza compartida como símbolo de identidad".

Artículos en publicaciones periódicas

ALBA PAGÁN, Ester, "Representaciones de la reina en la retórica visual del absolutismo fernandino: la imagen de María Josefa Amalia de Sajonia como estrategia de la alianza entre el trono y el altar", *Ars Longa*, 25, 2016, p. 221-231.

BESÓ ROS, Adrià, "Evocaciones de la ruina. Destrucción material y formación de la imagen monumental del Monasterio de Santa María de la Vallidigna", *Ars Longa*, 25, 2016, p. 317-337.

Blasco Magraner, José Salvador; BUENO CAMEJO, Francisco Carlos; Torner Feltre, Fernando, "Tradición y melodismo en el género chico: la producción lírica de José Serrano", *Anuario Musical*, 71, 2016, p. 215-221.

Blasco Magraner, José Salvador; BUENO CAMEJO, Francisco Carlos; Torner Feltre, Fernando, "Auge y declive del Teatro Lírico en Valencia", *Arte y patrimonio*, 1, 2016, p. 8-19.

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi, "Aristocracia alada, adalides del rey del cielo. Ángeles militares en la pintura barroca americana", *Potestas*, 9, 2016, p. 197-232.

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi, "Francisco Mora Berenguer y la arquitectura valenciana de 1920", *Artígrama*, 31, 2016, p. 413-435.

FELIU BELTRÁN, Nuria, "Arquitectura y urbanismo maya a través de los grafitos", *Restauración Arqueológica*, 2016, p. 62-79.

FERRER ORTS, Albert; Ferrer del Río, Estefanía, "Influencias flamencas en la obra de Joan de Joanes", *De Arte*, 15, 2016, p. 78-95.

FERRER ORTS, Albert; Lacueva Muñoz, Jaime J.; Murillo Gordon, Ara I., "El Greco, la familia covarrubias y Alonso de Ercilla", *Historias del Orbis Terrarum*, 12, 2016, p. 1-37.

FERRER ORTS, Albert, "La iglesia y el Convento de San Lorenzo (Valencia), antigua sede de la provincia franciscana de San José de Valencia, Aragón y Baleares", *Hispania Sacra*, 68, p. 491-501.

FERRER ORTS, Albert, "Las grandes líneas maestras de la historiografía artística chilena (1928-1965)", *Saitabi*, 66, p. 251-263.

GIL SAURA, Yolanda, "El paisaje barroco de las Bailías: parroquias, ermitas y conventos", *Bayllas*, 10, 2014-2016, p. 123-142.

GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, "Gaspar de la Ferla o Ferrando, un cantero siciliano en la Valencia de mediados del siglo XV", *Lexicon*, 22-23, 2016, p. 25-40.

GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, "El relieve del tránsito de la Virgen de la catedral de Valencia, obra de Carles Gonçalbez. A propósito de la escultura valenciana en la transición al siglo XVI", *Goya*, 357, 2016, p. 271-285.

GREGORI BOU, Rubén, "Origen y fuentes textuales del Calvario de la Redención. Aproximación a la representación de los patriarcas

venerando la imagen de Cristo en la cruz", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 8, 2016, p. 67-87.

IZQUIERDO ARANDA, María Teresa, "La carpintería al servicio de la arquitectura gótica: Aportaciones iconográficas para el estudio de la tecnología aplicada en la obra valenciana", *Goya*, 356, 2016, p. 196-209.

León Muñoz, Arabella; ROCA CABRERA, María, "Museo de la Seda de Moncada. El caso de la fábrica Garín", *Datatèxtil*, 34, p. 1-8.

LÓPEZ-BERTRÁN, Mireia, "Exploring past ontologies: bodies, jugs and figurines from the Phoenician-Punic Mediterranean", *Cambridge Archaeological Journal*, 26, 2016, p. 213-228.

LÓPEZ-BERTRÁN, Mireia; García Ventura, Agnès, "The use of facial characteristics as engendering strategies in Phoenician-Punic studies", *Near Eastern Archaeology*, 79, 2016, p. 206-213.

LÓPEZ TERRADA, María José, "Entre el lenguaje alegórico y la pintura de flores: a propósito de una obra de Miguel Parra (1780-1846)", *Goya*, 356, 2016, p. 238-251.

OLIVARES TORRES, Enric, "La imatge heroica de Fra Miquel Fabra, un miles christi dominic en les conquestes de Mallorca i València", *Ars Longa*, 25, 2016, p. 143-155.

PARPAL CABANES, Esther, "Eva Mengual y Clara Monzó. Innovación y experimentación técnica en el grabado contemporáneo", *M-Arte y Cultura Visual*, 18, 2016, p. 37-48.

PÉREZ-MARTÍN, Mariángeles, "Del salón al monasterio. Leocadia Zamora, un retrato de mujer en la corte isabelina", *Dossiers Feministes*, 21, 2016, p. 195-214.

RUIZ GARNELO, Isabel, "La personalidad artística del Maestro de Alzira. Necesidad de una revisión", *Archivo de Arte Valenciano*, 97, 2016, p. 67-84.

SÁNCHEZ IZQUIERDO, Pablo, "Tradición, fiesta y modernidad. La recepción del art deco en Alicante a través de los carteles de las Hogueras de San Juan", *Ars Longa*, 25, 2016, p. 283-299.

SERRA DESFILIS, Amadeo, "Diventare maestro nei mestieri della costruzione a Valencia, secoli XIV-XV. Apprendisato, pratica e mobilità", *Lexicon*, 22-23, 2016, p. 13-23.

VÁZQUEZ DE AGREDOS PASCUAL, M^a Luisa; Manzanilla, Linda R., "Corporate Paint and Ancient Pharmaceutical Mixtures from Teotihuacan: the Teopancazco Neighborhood Center", *International Journal of Pharmacovigilance*, 1, (1): 11.

VIDAL LORENZO, Cristina; Muñoz Cosme, Gaspar, "Chilonché y La Blanca. Arquitectura monumental en la cuenca del río Mopán", *Arqueología mexicana*, 137, 2016, p. 60-67.

VIDAL LORENZO, Cristina, "Resiliencias", *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 50, 2016, p. 191-192.

Muñoz Cosme, Gaspar; VIDAL LORENZO, Cristina, "La Acrópolis de La Blanca: un ejemplo singular de la arquitectura maya", *Restauración Arqueológica*, 2, 2016, p. 2-8.

VIDAL LORENZO, Cristina; PARPAL CABANES, Esther, "Símbolos de poder entre las mujeres mayas de la élite. Un análisis iconográfico de los ornamentos femeninos", *Boletín de Arte*, 37, 2016, p. 227-241.

VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis, "(No) son sólo imágenes: iconoclasia y yihad 2.0", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 27, 2015, p. 11-30.

Capítulos de libros y de otras publicaciones

ALBA PAGÁN, Ester, "Tensiones y contracampos de la imagen de la mujer en el arte" y "La Historia Cultural desde la perspectiva de las Artes Visuales y la perspectiva de género". En: *De-construyendo identidades: la imagen de la Mujer desde la Modernidad*.

ARCINIEGA GARCÍA, Luis; Clarí, Pablo; Martí, Ana; Martínez, Jorge; "Cronología de Elías Tormo a través de la prensa de la época. En: *Elías Tormo, apóstol de la Historia del Arte en España*.

ARCINIEGA GARCÍA, Luis, "El acceso a la cátedra, actividad docente y gobernanza"; "El Centro de Estudios Históricos, columna de investigadores"; "Elías Tormo, político y académico en defensa del patrimonio artístico"; "Cuando el investigador se diluye en su in-

- vestigación: Elías Tormo, un cuadro del Greco"; "Turismo cultural y catalogación del patrimonio en la obra de Elías Tormo"; "Elías Tormo (1869-1957)"; y "Bibliografía de Elías Tormo". En: *Elías Tormo, apóstol de la Historia del Arte en España*.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis, "El impacto del adverbio de adición en el patrimonio: objetividad del objeto versus subjetivismo humano". En: *Turismo y ciudad. Reflexiones en torno a Valencia*.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis, "Patrimoni artístic". En: *La Universitat de València i els seus entorns comarcals. La comarca de La Safor, la comarca de La Vall d'Albaida i l'Alt Túria*.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis; BESÓ, Adrià, "Arquitectura senyorial". En: *La Universitat de València i els seus entorns comarcals. La comarca de La Safor, la comarca de La Vall d'Albaida i l'Alt Túria*.
- BENITO GOERLICH, Daniel; SÁNCHEZ IZQUIERDO, Pablo, "L'arquitectura modernista de la Ribera Alta". En: *La Universitat de València i els seus entorns comarcals. La Ribera del Xúquer*.
- BESÓ ROS, Adrià, "El patrimoni agroindustrial", "El patrimoni de l'obra pública: els equipaments col·lectius". En: *La Universitat de València i els seus entorns comarcals. La Ribera del Xúquer*.
- Braza Boils, Alba; VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis, "Comedias a honor y gloria". En: *Comedias a honor y gloria*.
- CASTAÑER LÓPEZ, Francisca, "Pinturas y pintoras en el Museo Nacional del Prado. Recuperación del discurso museístico en clave de género". En: *X Congreso online sobre Turismo y Desarrollo/VI Simposio virtual Internacional Valor y Sugestión del Patrimonio Artístico y Cultural*.
- CASTAÑER LÓPEZ, Francisca, "Creatividad y activismo en la web 2.0 desde una perspectiva de género". En: *Innovación universitaria: Digitalización 2.0 y excelencia en contenidos*.
- CHIVA BELTRÁN, Juan, "La red de Palacios Virreinales del Imperio Hispánico. La Sala del Real Acuerdo de México en el siglo XVI". En: *América: cultura visual y relaciones artísticas*.
- CHIVA BELTRÁN, Juan, "Sebastián López de Arteaga y la corte del virrey de la Nueva España (1640-1652)". En: *Arte y Patrimonio en Iberoamérica. Tráficos transoceánicos*.
- CHIVA BELTRÁN, Juan, "Espacios para una Ciudad en fiesta: México y la Casa de Austria". En: *Visiones de un Imperio en Fiesta*.
- CHIVA BELTRÁN, Juan, "Espacio franciscano y poder virreinal en la Ciudad de México, 1525-1564". En: *Universos en Orden. Las órdenes religiosas y el patrimonio cultural iberoamericano*.
- CHIVA BELTRÁN, Juan, "Constantino en América. El triunfo del marqués de Croix, 1766". En: *Entre los mundos: Homenaje a Pedro Barceló*.
- CHIVA BELTRÁN, Juan; Rodríguez Moya, Inmaculada, "Barroco festivo: arte y ritual en la Nueva España". En: *El arte de las naciones. El barroco como arte global*.
- CHIVA BELTRÁN, Juan, "Historica narratio profectiois et inaugurationis serenissimorum belgii Principum Alberti et Isabellae Austriae Archiducum"; "Viage del Rey nuestro señor Don Felipe Quarto el Grande, a la frontera de Francia: funciones reales del desposorio y entregas de la Serenissima señora Infanta de España Doña María Teresa de Austria: visitas de sus magestades católica y christianissima, señora reyna christianissima madre y señor Duque de Anjou: solemne juramento de la paz, y sucessos de ida y buelta de la jornada: en relación diaria.../D. Leonardo del Castillo...". En: *El arte de las naciones. El barroco como arte global*.
- FERRER ÁLVAREZ, Mireia, "Art i cultura visual a la València de la República". En: *València, capital de la república, 1936-1937*.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, "Orígenes de la angelología"; "Tipologías angélicas generales"; "Las jerarquías celestes. Preámbulo"; "La Gloria de Dios"; y "Formación de la angelología cristiana". En: *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. 2. Los Ángeles I: La Gloria y sus jerarquías*.
- GIL SAURA, Yolanda, "Sobre el enigmático pintor 'Don Blas' al servicio de los duques de Alcalá y Montalto". En: *Cagliari and Valencia during the Baroque Age. Essays on Art History and Literature*.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, "El terremoto de Montesa (Valencia) de 1748. Destrucciones y reconstrucciones en las arquitecturas de Xàtiva". En: *Tecniche costruttive nel Mediterraneo. Dalla stereotomia ai criteri antisismici*.
- GREGORI BOU, Rubén, "The conversion of the Old Testament Patriarchs: the image of Jewish Conversos in the lands of the Crown of Aragon (14th-16th centuries)". En: *Images (V). Images of (Cultural) Values. The Conference Proceedings*.
- GREGORI BOU, Rubén, "Ave Santa Eva. Revalorización de la primera mujer a partir del Calvario de la Redención del Maestro de Perea y de la literatura catalana bajomedieval". En: *De-construyendo identidades. La imagen de la mujer desde la modernidad*.
- IZQUIERDO ARANDA, María Teresa, "La música ¿un bien cultural en riesgo?". En: *El valor cultural de la música. Punto de partida para un estudio del patrimonio musical*.
- MARTÍN MARTÍNEZ, José, "La genealogía de la Historia el Arte en tiempos de Elías Tormo". En: *Elías Tormo, apóstol de la Historia del Arte en España*.
- MARTÍN MARTÍNEZ, José, "Del coleccionismo privado al público: la colección Martínez Guerricabeitia de la Universitat de València". En: *Coleccionismo y mecenazgo: Jesús Martínez Guerricabeitia*.
- MONTESINOS i MARTÍNEZ, Josep, "Centre Internacional de Gandia de la Universitat de València", "Universitat d'Estiu de Gandia. 30 anys fent universitat". En: *La Universitat de València i els seus entorns comarcals: La comarca de La Safor. La comarca de La Vall d'Albaida. L'alt Túria Valencià*.
- MONTESINOS i MARTÍNEZ, Josep; Maier Allende, Jorge, "Elías Tormo en la Real Academia de la Historia". En: *Elías Tormo, apóstol de la Historia del Arte en España*.
- Moreno Bascuñana, Mar; VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis, "San Rafael". En: *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. 2. Los Ángeles I. La Gloria y sus jerarquías*.
- OLIVARES TORRES, Enric, "Los tres ángeles canónicos"; "San Miguel combatiente con Satanás"; "La Psicostasis"; "Milagros de San Miguel"; "San Miguel psicopompo"; y "San Miguel archistratega y capitán de las milicias celestes". En: *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. 2. Los Ángeles I. La Gloria y las jerarquías angélicas*.
- PARPAL CABANES, Esther, "Y eso ¿qué importa? Pruebe este chocolate". En: *La oportunidad de las moscas*.
- PÉREZ-MARTÍN, Mariángeles, "Poéticas posfeministas siglo XXI en el ámbito valenciano". En: *Documents per a la resistència. Pedagogies postfeministes per a la igualtat*.
- PÉREZ-MARTÍN, Mariángeles, "Mujeres académicas en el siglo XVIII valenciano". En: *Arte, Academia y sociedad. Estudios sobre el siglo XVIII valenciano*.
- PÉREZ-MARTÍN, Mariángeles, "Las mujeres de Madrazo. Retratos de damas célebres y literatas". En: *De-construyendo identidades: la imagen de la mujer desde la modernidad*.
- PLA VIVAS, Vicente, "La transmisión de las imágenes públicas: fisiología del arte figurativo". En: *Artur Heras. No Ficció. Obsolescència i Permanència de la Pintura*.
- PLA VIVAS, Vicente, "La fotografía como representación de la experiencia histórica en el espacio público". En: *Foto Montoro*.
- Rausell, Pau; MONTESINOS, Josep, "La nostra comarca". En: *La Universitat de València i els seus entorns comarcals: La comarca de La Safor. La comarca de La Vall d'Albaida. L'alt Túria Valencià*.
- ROJO MAS, Eugenia, "Los estudios de género: el reto de su implantación en los estudios superiores de Historia del Arte". En: *Aula Virtual: contenidos y elementos*.
- ROJO MAS, Eugenia, "Mujer, arte y ecología: figuraciones contemporáneas en el ámbito valenciano". En: *De-construyendo identidades. La imagen de la mujer desde la modernidad*.
- RUIZ GARNELO, Isabel, "Esposa, madre, spagnola y regente. La identidad de Leonora de Toledo a través del arte". En: *De-construyendo identidades. La imagen de la mujer desde la modernidad*.
- RUIZ GARNELO, Isabel, "La estancia de Ferrando Spagnuolo en Lombardía. Acerca de la importancia de los viajes de formación en la consolidación del Renacimiento italiano". En: *El Greco en su IV Centenario: Patrimonio Hispánico y Diálogo Intercultural*.

- SÁNCHEZ IZQUIERDO, Pablo, "El puerto como espacio de recreo y representación de la burguesía de entresiglos. El caso de Alicante (1890-1925)". En: *Congreso Internacional. El Modernismo en el Arco Mediterráneo. Arquitectura, arte, cultura y sociedad. C-MAM*.
- SÁNCHEZ IZQUIERDO, Pablo, "La renovación de la ilustración gráfica alicantina y la eclosión del Art Decó en dos carteles de los fogueres de 'San Chuan' ". En: *La diversidad en la investigación humanística: V Jornadas de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Alicante*.
- SERRA DESFILIS, Amadeo, "Imágenes de conversión y justicia divina hacia 1400: el retablo de la Santa Cruz del Museo de Bellas Artes de Valencia". En: *Identidades cuestionadas. Coexistencias y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (siglos XIV-XVIII)*.
- SERRA DESFILIS, Amadeo, "La loggia abierta: transferencias y movilidad en la arquitectura tardogótica hispánica". En: *Arquitectos tardogóticos en la encrucijada*.
- SERRA DESFILIS, Amadeo, "Negociar el pasado, refundar la ciudad. Valencia y Sevilla entre la conquista y la historia (circa 1250-1400)". En: *Le Passé dans la ville*.
- Trescolí Bordes, Oretó; OLIVARES TORRES, Enric, "Danses, cavalcades i processons en les festes d'Alginet". En: *De la paraula a la sociabilitat. Associacionisme i moviment obrer a la Ribera del Xúquer: Actes de la XIV Assemblea d'Història de la Ribera: volum monogràfic i miscel·lani*.
- VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, Marisa; VIDAL LORENZO, Cristina; Horcjada Campos, Patricia, Schieber de Lavarreda, Christa, "Las fragancias rituales del Preclásico en Tak'alik Ab'aj". En: *The dimensions of rituality 2000 years ago and today, 80th Society of American Archeology Meetings*.
- VIDAL LORENZO, Cristina; MUÑOZ, Gaspar, "Evidencias materiales de ritos funerarios tras el abandono: el caso de La Blanca, Petén". En: *The dimensions of rituality 2000 years ago and today, 80th Society of American Archeology Meetings*.
- VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis, "Ruinas prematuras: la poética del tiempo e Keke Vilabelda". En: *Keke Vilabelda. Hueso y hormigón*.
- VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis, "Si Panofsky hubiese tenido un dron: mirada, vigilancia y los nuevos paradigmas de la visualidad". En: *La formación artística: creadores-historiadores-espectadores*.

Libros de contenido científico

- ALBA PAGÁN, Ester; Pérez Ochando, Luis; GINÉS FUSTER, Beatriz (eds.), *De-construyendo identidades: la imagen de la mujer desde la modernidad*. Valencia: Universitat de València.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis; Clarí, Pablo; Martí, Ana; Martínez, Jorge, *Identificación integrada de los fondos del antiguo archivo personal de Elías Tormo*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- BESÓ ROS, Adrià, *Horts de Tarongers. La formació del verger valencià*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- FERRER ÁLVAREZ, Mireia, *Segrelles, un pintor valenciano en Nueva York, 1929-1932*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- FERRER ÁLVAREZ, Mireia, *Imatges de la dona en l'Art Modern Valencià 1880-1936*. Valencia: Ajuntament de València.
- FERRER ORTS, Albert, *Textos a contrapèl sobre art i patrimoni cultural (1995-2016)*. Paterna: Comunica. Comunicació Corporativa.
- Mínguez Cornelles, Víctor; Rodríguez Moya, Inmaculada; CHIVA BELTRÁN, Juan; González Tornel, Pablo, *La Fiesta Barroca. La Corte del Rey (1555-1808)*. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Michavila Mas, Carmen; PATUEL CHUST, Pascual; Martínez García, José Pedro, *Michavila, geometría y ecología*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- PATUEL, Pascual, *Arquitectura actual*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- PATUEL, Pascual, *Arte Actual*. Valencia: Tirant lo Blanch.

Publicaciones multimedia

- ARCINIEGA, Luis, "Elías Tormo". En: *Diccionari d'historiadors de l'art català-valencià-balear*.
- GIL SALINAS, Rafael, "Vicente Boix Ricarte". En: *Diccionari d'historiadors de l'art català-valencià-balear*.
- GIL SALINAS, Rafael, "Ramón Rodríguez Culebras". En: *Diccionari d'historiadors de l'art català-valencià-balear*.
- GIL SALINAS, Rafael, Carmen Calvo, *L'histoire d'une de mes folies*. Gallery Art Bärtschi.

Participación en Congresos y Reuniones Científicas

- ALBA PAGÁN, Ester; LÓPEZ TERRADA, María José, "Pintores y ornatos para los tejidos de seda en la ilustración y la Academia Valenciana de Bellas Artes". En: *El Hilo de Oro. Historia de la Ruta de la Seda y sus vínculos con Valencia*.
- ALBA PAGÁN, Ester, "Espejos de poder. Espacios de representación femenina". En: *La visión especular: el espejo como tema y como símbolo*.
- ALBA PAGÁN, Ester, "Una operación de prestigio a favor de la realeza: persuasiones y transformaciones en la representación simbólica de la monarquía española". En: *XVIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte. Imaginarios en conflicto: lo español en los siglos XIX y XX*.
- ALBA PAGÁN, Ester; Pérez Ochando, Luis, "Las culturas orientales y la mirada occidental"; "El oriente imaginario. De Las mil y una noches al cine"; "El Ramayana en la cultura india y asiática"; "Tradicición y religiosidad en el cine indio"; "Viaje al Oeste. La mitología china en el cine"; y "Los fantasmas en el arte y el cine japonés". En: *Las mitologías orientales en el cine y el arte*.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis, "Condicionantes institucionales en la historiografía de Historia de la Música". En: *Intersecciones. Congrè d'Història de la Música al País Valencià*.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis, "Recintos fortificados de la costa del Reino de Valencia durante los Austrias. La introducción de la arquitectura militar del Renacimiento". En: *La defensa de Dénia en temps de guerra*.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis, "Utopías, heterotopías, implicados". En: *Espacio, Género, Memoria*.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis, "Patrimonio: objetos y sujetos". En: *Patrimonio y rehabilitación urbana. Identidad y oportunidad para el desarrollo local*.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis, "Las herramientas digitales como factor condicionante de la idea de patrimonio". En: *Conocimiento y Tutela del Patrimonio*.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis, "El mundo de los viajeros. La visita de Bartholomé de Villalba y Estaña a Chelva". En: *Fénix Troyana*.
- BENITO GOERLICH, Daniel; VASILEVA IVANOVA, Aneta, "La mirada invisible: la mujer en el intersticio". En: *Espacio, Género, Memoria*.
- CASTAÑER LÓPEZ, Xesqui, "La web 2.0 como soporte de la creación y el activismo de género". En: *Congreso Universitario Internacional sobre la comunicación en la profesión y en la universidad de hoy: Contenidos, investigación, innovación y docencia*.
- CASTAÑER LÓPEZ, Xesqui, "El espacio arquitectónico como ubicación del género en el videoarte". En: *Espacio, Género, Memoria*.
- CHIVA BELTRÁN, Juan, "Sebastián López de Arteaga y la corte del virrey de la Nueva España". En: *II Simposio de Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano*.
- CHIVA BELTRÁN, Juan, "Ha quedado catedral como no era de esperar. Versiones oficiales y oficiosas de la coronación de Agustín I de México". En: *I Congreso Internacional de historia del Arte, Cultura y Sociedad. Discurso, poder e ideología en las Artes en Latinoamérica*.
- CHIVA BELTRÁN, Juan, "Legitimizing Philip II in the Portuguese Empire. The Oath ceremony at Goa (1580-1582)". En: *Rituals of power. The Ceremonies of Courts and States from the Late Medieval Period to the Modern Era*.

- Darras, Verónica; Faugère, Brigitte; Barrientos, Isaac; VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, María Luisa, "Ser niño en la sociedad Chupicuaro. Identidad biológica y social de un infante a través de su sepultura y sus características bio-antropológicas". En: *I Coloquio de la Arqueología en Michoacán: Costumbres funerarias en Michoacán y sus áreas vecinas*.
- DOMÉNECH GARCÍA, Sergi, "Los espejos reverberantes en la retórica visual del Barroco". En: *La visión especular como tema y como símbolo*.
- DOMÉNECH GARCÍA, Sergi, "Del sacrilegio al desagravio. Procesos de acomodo y resignificación de la imagen sagrada en el franquismo". En: *XXV Workshop del Grupo Investigación Iconografía e Historia del Arte*.
- FELIU BELTRÁN, Núria, "Rutas, caminos y calzadas mayas". En: *Jornadas de la Asociación de Jóvenes Investigadores de la Facultat de Geografia i Història (PANGAEA): La Ruta de la Seda*.
- FELIU BELTRÁN, Núria, "Los grafitos pintados de Chilonché, Petén, Guatemala". En: *I Congreso Internacional de Arquitectura e Iconografía Precolombina*.
- FELIU BELTRÁN, Núria, "Mujer y sexualidad en el arte maya". En: *Mujeres mayas, una mirada desde el arte*.
- FELIU BELTRÁN, Núria, "Nuevas tecnologías aplicadas al estudio de los grafitos mayas". En: *XI Jornadas de Jóvenes en Investigación Arqueológica*.
- FELIU BELTRÁN, Núria, "Los grafitos mayas". En: *Reunión Científica "Investigaciones recientes en Arqueología y Arquitectura Maya"*.
- FELIU BELTRÁN, Núria; PARPAL CABANES, Esther, "Aplicación del método iconográfico-icnológico al arte maya: Los grafitos". En: *10º Congreso Internacional de Mayistas*.
- FERRER ÁLVAREZ, Mireia, "Se non è vero è ben trovato. El espejo en el arte y en las narrativas de Historia del Arte". En: *La visión especular: el espejo como tema y como símbolo*.
- FERRER ÁLVAREZ, Mireia, "Género y espacio: una relación propia". En: *Espai, gènere i memòria*.
- Ferrer, Meritxell; LÓPEZ-BERTRÁN, Mireia, "People, pots and antlers. Connections through rituals in western Sicily (10th-5th centuries BC)". En: *V Jornades d'Arqueologia del IUHVJVV More than fuel: food and ritual in domestic life*.
- GARCÍA PERIS, Rosario, "La plaza del mercado, la lonja de la seda y el comercio en Valencia". En: *Jornadas de la Asociación de Jóvenes Investigadores de la Facultat de Geografia i Història (PANGAEA): La Ruta de la Seda*.
- GARCÍA PERIS, Rosario, "El espectáculo de la muerte en la plaza del mercado de Valencia". En: *Teoría, metodología y casos de estudio. VII Congreso Internacional e Interdisciplinar de Jóvenes Historiadores*.
- GIL SALINAS, Rafael, "Viajeros nacionales y extranjeros en el Baix Vinalopó". En: *El patrimonio artístico valenciano contemporáneo en el Baix Vinalopó: pintura y escultura*.
- GIL SAURA, Yolanda, "El proyecto genealógico del Duque de Montalto en el Palacio Real de Valencia". En: *Ecos culturales, artísticos y arquitectónicos entre Valencia y el Mediterráneo en Época Moderna*.
- GÓMEZ RODRIGO, María; BENITO GOERLICH, Daniel, "El papel como soporte y estructura de la escultura religiosa cristiana". En: *Congrés IPH 2016*.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, "El terremoto de Montesa de 1748. Destrucciones y reconstrucciones en la arquitectura de Xàtiva". En: *Convegno Conclusivo progetto COSMED, Tecniche costruttive al Mediterraneo: Dalla stereotomia ai criteri antisismici*.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, "La arquitectura y artes figurativas de la catedral durante los siglos XVI y XVII". En: *Patrimonio. La catedral de Valencia*.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, "La serliana en Valencia. Usos y adaptaciones". En: *Ecos culturales y arquitectónicos entre Valencia y el Mediterráneo en Época Moderna*.
- GREGORI BOU, Rubén, "Bartolomé Bermejo y las Siete Virtudes de Francisc Eiximenis. A propósito de la tabla de Santo Domingo de Silos". En: *III International Conference "MediterráneoS 2016"*.
- IZQUIERDO ARANDA, Teresa, "Música y cultura urbana en Valencia en el siglo XV: memoria de una síntesis bibliográfica". En: *Intersecciones. Congreso de Historia de la Música en el País Valenciano*.
- JIMÉNEZ HORTELANO, Sonia, "'Conocer lo que no existe'. Aproximación al desaparecido monasterio medieval de Uclés (Cuenca)". En: *VII Congreso internacional e interdisciplinar de jóvenes historiadores*.
- JIMÉNEZ HORTELANO, Sonia, "El desaparecido convento santiaguista de Uclés: estudio de un espacio funerario medieval a través de las fuentes". En: *Taller d'investigació en Estudis Medievals (TIEM)*.
- JIMÉNEZ HORTELANO, Sonia, "Entre Italia y La Mancha. Conexiones arquitectónicas en el territorio de las Órdenes Militares a principios del siglo XVI". En: *III International Conference: MediterráneoS 2016*.
- JIMÉNEZ HORTELANO, Sonia, "Innovació metodològica i elaboració de materials: objectius, posada en pràctica i resultats. Grau en Història de l'Art". En: *II Jornada de Treball FIPU "Compartint experiències d'innovació docent"*.
- JIMÉNEZ HORTELANO, Sonia, "El convento de Nuestra Señora de Lepanto de Villarejo de Salvanes en el contexto arquitectónico del priorato de Uclés". En: *Ecos culturales, artísticos y arquitectónicos entre Valencia y el Mediterráneo en Época Moderna*.
- LÓPEZ-BERTRÁN, Mireia; García-Ventura, Agnès, "Phoenician-Punic material culture: questioning the validity of the binary male/female as category of analysis". En: *Hierarchy and Equality. Representations of Sex/Gender in the Ancient World*.
- LÓPEZ-BERTRÁN, Mireia, "Mourning in the Ancient Mediterranean: the case of the Phoenician and Punic communities (8th-2nd centuries BC)". En: *The Materiality of Mourning*.
- Lluch Prats, Javier; PÉREZ-MARTÍN, Mariángeles, "La legitimación de una mujer escritora: la corona poética a la muerte de la Condesa de Vilches". En: *Entresiglos: Literatura e Historia, Cultura y Sociedad*.
- Martínez García, Mª Julia; VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, María Luisa, "Tradición y renovación en la imagen de Lucrecia Borgia. Un análisis desde las fuentes visuales". En: *Xàtiva: història, cultura i identitat. Los Borja en el arte*.
- Martínez García, Mª Julia; VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, María Luisa, "Dyes 'crocuses' of the Old and New world". En: *Dyes in History and Archaeology*.
- Muñoz Alcócer, Karla; Fuster López, Laura; VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, María Luisa; Picollo, Marcello; Bartolozzi, Giovanni; Ruvalcaba-Sil, José Luis; Mayner, Miguel Angel; Casanova-González, Edgar, "Santa María de Cuevas: A Spanish Colonial Mission Church in Nueva Vizcaya (Mexico) Where Religion, Art & Science meet". En: *8th European Symposium on Religious Art, restoration and Conservation (ESRAR)*.
- Muñoz Cosme, Gaspar; VIDAL LORENZO, Cristina; VÁZQUEZ DE ÁGREDOS, Mª Luisa; Matarredona Desantes, Nuria; FELIU BELTRÁN, Núria; Quintana Samayoa, Óscar; Ruiz García, Juan; Sallas Pol, Miriam, "El patrimonio maya en riesgo y el papel de las comunidades en su salvaguarda. El caso de Chilonché, Petén". En: *XXX Simposio de Investigaciones arqueológicas en Guatemala*.
- PARPAL CABANES, Esther, "Conociendo a los mayas a través de la historia del arte. El método iconográfico-icnológico". En: *Teoría, metodología y casos de estudio. VII Congreso Internacional e Interdisciplinar de Jóvenes Historiadores*.
- PARPAL CABANES, Esther, "La Obsidiana. El material especular de Mesoamérica". En: *La visión especular. El espejo como tema y como símbolo*.
- PARPAL CABANES, Esther, "La realeza femenina a través de la iconografía maya". En: *VIII Encuentro complutense de jóvenes investigadores de historia del arte*.
- PARPAL CABANES, Esther, "La construcción de lo femenino a través del arte maya". En: *Jornada 'La mujer maya una mirada desde el arte'*.
- PARPAL CABANES, Esther, "El Simbolismo de los atributos en la representación de los tocados femeninos mayas". En: *I Congreso Internacional de Arquitectura e Iconografía Precolombina*.

- PARPAL CABANES, Esther, "La Indumentaria femenina y la pervivencia de la identidad cultural maya". En: *La Indumentaria femenina y la pervivencia de la identidad cultural maya*.
- PARPAL CABANES, Esther, "Adornos corporales en las representaciones de las mujeres de alto rango en el arte maya". En: *Reunión científica 'Investigaciones recientes en arte y arquitectura maya'*.
- PARPAL CABANES, Esther, "La Representación de la mujer en el arte maya: Análisis e interpretación iconográfica desde una perspectiva de género". En: *XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. La formación artística: Creadores-Historiadores-Espectadores*.
- PÉREZ-MARTÍN, Mariángeles, "'Pintoras de afición' en las academias ilustradas". En: *XVIII Coloquio Internacional AEIHM "Autoridad, poder e influencia: mujeres que hacen historia"*.
- PÉREZ-MARTÍN, Mariángeles, "Retratos frente al espejo". En: *Congreso Internacional "La visión especular: el espejo como tema y como símbolo"*.
- PÉREZ-MARTÍN, Mariángeles, "Del salón al monasterio. Leocadia Zamora, un retrato de mujer en la corte isabelina". En: *III Congreso Internacional Online Maestras de la transgresión. Desafíos en la historia*.
- PÉREZ-MARTÍN, Mariángeles, "María Concepción Castellví y Cardona, pintora, académica y coleccionista". En: *I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores. "Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica"*.
- PÉREZ-MARTÍN, Mariángeles, "Casilda Bisbal, académica por la pintura". En: *VIII Encuentro Complutense de Jóvenes Historiadores del Arte*.
- PÉREZ-MARTÍN, Mariángeles, "In memoriam de los Caro Sureda, académicos ilustrados". En: *III Congreso Nacional de Jóvenes Historiadores del Arte*.
- PÉREZ-MARTÍN, Mariángeles, "Pilar Ulzurrun, pintora académica de Bellas Artes en el siglo XIX". En: *XIV Coloquio de Arte Aragonés. Del mecenazgo a las nuevas formas de promoción artística*.
- PÉREZ-MARTÍN, Mariángeles, "'Con el rubor que acompaña a mi sexo...'", académicas por la pintura en la Valencia ilustrada". En: *XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. La formación artística: creadores-historiadores-espectadores*.
- Rivera Dorado, Miguel; VIDAL LORENZO, Cristina; VÁZQUEZ DE ÁGREDOS, M^a Luisa, "El espejo en Mesoamérica: ventanas al Otro Mundo". En: *La visión especular: el espejo como tema y como símbolo*.
- ROCA CABRERA, María, "La colección textil de Fortuny. El coleccionismo como parte del proceso creativo". En: *XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. La formación artística: creadores-historiadores-espectadores*.
- ROCA CABRERA, María, "Subasta y Dispersión de la colección textil de Mariano Fortuny Marsal". En: *III Congreso Nacional de Jóvenes Investigadores del Arte*.
- ROCA CABRERA, María, "Coleccionismo de seda en el siglo XIX". En: *Jornadas de la Asociación de Jóvenes Investigadores de la Facultat de Geografia i Història (PANGAEA): La Ruta de la Seda*.
- ROJO MAS, M^a Eugenia, "Propuesta para la integración de los estudios de género en la enseñanza superior de Historia del Arte". En: *Congreso CUICID 2016 (Congreso Universitario Internacional sobre la comunicación en la profesión y en la Universidad de hoy: Contenidos, Investigación, Innovación y Docencia)*.
- SÁNCHEZ IZQUIERDO, Pablo, "En memoria de quienes modernizaron el arte de una ciudad: la presencia de artistas murcianos y su legado en el Alicante de principios del siglo XX (1900-1935)". En: *III Congreso Nacional de Jóvenes Historiadores del Arte*.
- SÁNCHEZ IZQUIERDO, Pablo, "El puerto como espacio de representación y recreo de la burguesía del entresiglos: el caso de Alicante (1890- 1925)". En: *Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo. Arquitectura, arte, cultura y sociedad. CI-MAM 2016*.
- SÁNCHEZ IZQUIERDO, Pablo, "El comercio de objetos orientales en la España de entresiglos: el caso de Alicante y el Salón Rivera (1894-1912)". En: *Jornadas de la Asociación de Jóvenes Investigadores de la Facultat de Geografia i Història (PANGAEA): La Ruta de la Seda*.
- SEBASTIÁN LOZANO, Jorge, "The many lives of a Renaissance lady: Sofonisba Anguissola at the Spanish court". En: *RSA annual conference*.
- SERRA DESFILIS, Amadeo, "Escenarios para la memoria y el luto. Las capillas funerarias del tardogótico en la Corona de Aragón: el caso valenciano". En: *Retórica artística en el tardogótico castellano: la capilla fúnebre de Álvaro de Luna en contexto*.
- SERRA DESFILIS, Amadeo, "Mirror Moves: Art, Court and City in 15th Century Valencian Festivals". En: *Leeds International Medieval Congress*.
- SERRA DESFILIS, Amadeo, "Dall'altra sponda del Mediterraneo: l'entrada reale nelle capitali della Corona d'Aragona e il trionfo napoletano". En: *La città e il re. L'ingresso trionfale di Alfonso d'Aragona a Napoli (1443)*.
- Tiesler, Vera; Pérez López, Kadwin; Chi Keb, Julio; Montiel Mendoza, Mireya; Dannels, Annick, Mainou; Luisa; Gómez-Valdés, Jorge A.; Quintana, Patricia; VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, María Luisa, "Residuos sobre osamentas prehispánicas mayas y veracruzanas. Acercamientos interdisciplinarios". En: *Reunión Temática sobre residuos químicos en objetos y contextos patrimoniales*.
- VASILEVA IVANOVA, Aneta, "La meva casa i la meva ciutat. Representaciones socioespaciales de lo femenino en la ilustración gráfica de Lola Anglada i Sarriera (1892-1984)". En: *De-construyendo identidades: la imagen de la mujer en la modernidad*.
- VASILEVA IVANOVA, Aneta, "Espejos con marco de papel: representaciones de la subjetividad en el primer cómic de autor español". En: *La visión especular: el espejo como tema y como símbolo*.
- VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, María Luisa, "Escenas palaciegas, deidades y glifos en tapas de bóveda de la arquitectura maya. Nuevos análisis iconográficos y arqueométricos". En: *I Congreso Internacional de Arquitectura e Iconografía Precolombina*.
- VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, María Luisa; Martínez García, M^a Julia, "The ancient raw materials dyes reinterpreted at pharmacopeias of the Modern Europe". En: *Dyes in History and Archaeology*.
- VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, María Luisa, "Indigo and cochineal at 17th century Spanish Colonial polychrome architecture in Chihuahua, Mexico: Seeking the transmission of a Millenarian technology". En: *Dyes in History and Archaeology*.
- VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, María Luisa, "Color e identidad en Teotihuacan". En: *Educación continua. Instituto de Investigaciones Antropológicas de México*.
- VIDAL LORENZO, Cristina; PARPAL CABANES, Esther, "Ámbitos femeninos en la arquitectura maya". En: *Espacio, género, memoria*.
- VIDAL LORENZO, Cristina; Muñoz Cosme, Gaspar, "El escenario político en el Clásico Terminal y el Posclásico en la cuenca del río Mo-pán". En: *10º Congreso de Mayistas*.
- VIDAL LORENZO, Cristina; Muñoz Cosme, Gaspar; Horcajada Campos, Patricia; Peiró Vitoria, Andrea; Gilabert Sansalvador, Laura; Martínez Vanaclocha, Rosana y Méndez Bauer, Belén, "La arqueología y su dimensión social: Proyecto La Blanca, más de una década de Patrimonio para el Desarrollo". En: *XXX Simposio de Investigaciones arqueológicas en Guatemala*.
- VIDAL LORENZO, Cristina; Muñoz Cosme, Gaspar, "El proyecto La Blanca y su entorno. Arqueología y desarrollo en el área maya". En: *V Jornadas de Arqueología Exterior*.
- VIDAL LORENZO, Cristina, "Proyecto La Blanca. Un proyecto piloto de intervención y puesta en valor del Patrimonio Cultural como vía para el Desarrollo Local". En: *I Seminari de bones pràctiques en patrimoni i desenvolupament en els països del sud*.
- VIDAL LORENZO, Cristina; Muñoz Cosme, Gaspar, "Arqueología maya y nuevas tecnologías: investigaciones recientes del Proyecto La Blanca (Petén, Guatemala)". En: *XXVI Encuentro Internacional de los investigadores de la cultura maya*.
- VIDAL LORENZO, Cristina, "La serpiente bicéfala en los programas iconográficos de la arquitectura maya". En: *I Congreso Internacional de Arquitectura e Iconografía Precolombina*.

VIDAL LORENZO, Cristina; Horcajada Campos, Patricia, "Nuevas tecnologías aplicadas al análisis, documentación y difusión del arte maya". En: *IV Encuentro Internacional sobre Historia del Arte y Cultura Artística Digital*.

VIDAL LORENZO, Cristina, "Chilonché: el descubrimiento de pinturas murales en medio selvático". En: *Conservación y restauración de bienes histórico-culturales*.

VIDAL LORENZO, Cristina, "El Proyecto La Blanca y su entorno". En: *Investigaciones recientes en arqueología y arquitectura maya: Proyecto La Blanca y su entorno*.

VIDAL LORENZO, Cristina, "La mujer maya". En: *La mujer maya: una mirada desde el arte*.

VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis, "Reflejos para el desengaño: el espejo y la vanitas barroca". En: *La visión especular: el espejo como tema y como símbolo*.

VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis, "Si Panofsky hubiese tenido un dron: mirada, vigilancia y los nuevos paradigmas de la visualidad". En: *XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. La formación artística: creadores-historiadores-espectadores*.

VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis, "Un WhatsApp para El Bosco: (ab)usos de un artista en la cultura contemporánea". En: *Seminario Internacional El Bosco en España*.

REVISTA ARS LONGA. CUADERNOS DE ARTE

El Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València edita desde el año 1990 la revista *Ars Longa, Cuadernos de Arte*, una publicación de periodicidad anual que alcanza con este su número 26 y que incluye trabajos inéditos de investigación sobre las diferentes especialidades relativas a la Historia del Arte y a otras disciplinas que enriquecen sus estudios. Aunque entre sus objetivos iniciales se encontraba la difusión de las distintas líneas de investigación del profesorado del Departamento y de los investigadores/as formados/as en él, la revista *Ars Longa* está actualmente abierta a las contribuciones destacadas realizadas en nuestra área por parte de la comunidad científica en general. Sus criterios de organización y estructura, aceptación y evaluación de originales, difusión, distribución de partícipes o metodología la sitúan en rangos de calidad elevados tanto a nivel nacional como internacional. Cumple los 33 criterios del catálogo *Latindex* y se encuentra integrada en la base de datos especializada IBA (*International Bibliography of Art*, Getty Research Institute). A partir de 2012, su valoración por parte de la ANEP-FECYT (Agencia Nacional de Evaluación y Prospectiva-Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología) ascendió al nivel A y comenzó a ser evaluada por la prestigiosa base de datos *Scopus* de la plataforma *SCImago Journal Rank* (SJR) donde ha estado situada en el tercer cuartil (Q3). En el número próximo el Consejo Editor ha aprobado la inclusión de la revista en la plataforma OJS (Open Journal System), como repositorio y herramienta de gestión, así como la incorporación del



Portada del número 25 (2016) de la revista *Ars Longa*.

doi para la identificación y acceso permanente de cada artículo.

La dirección de la revista ha ido recayendo en las personas que dirigían en cada etapa el propio Departamento: Santiago Sebastián López desde el número 1 al 4 (1990-1993), Joaquín Bérchez Gómez en el número 5 (1994), Inmaculada Aguilar Civera en el número 6 (1995), Francisco Javier Pérez Rojas en los números 7-8 y 9-10 (1996-1997, 2000), Josep Montesinos i Martínez en los números 11 al 13 (2002-2004), 14-15 (2005-2006), 16 (2007) y 17 (2008), Luis Arciniega García del número 18 al 23 (2009-2014) y Felipe Jerez Moliner, en los números 24 (2015), 25 (2016) y 26 (2017), el próximo 27 (2018) ya en fase de recepción.

El número 25 (2016) de la revista *Ars Longa* se presentó el 17 de mayo de 2017 en un acto celebrado en el Salón de Grados de la Facultat con la participación del profesor Felipe Jerez, como director y de la profesora Yolanda Gil Saura, como secretaria de redacción. La totalidad de los artículos de la revista –salvo el número en curso hasta la aparición impresa del siguiente–, es de acceso libre en RODERIC (Repositori d'Objectes Digitals per a l'Ensenyament la Recerca i la Cultura), el repositorio institucional de la Universitat de València: <http://roderic.uv.es/>, y a través del portal de difusión Dialnet. Próximamente lo será además en la plataforma OJS.

PROYECTOS EXPOSITIVOS, JORNADAS, CONFERENCIAS Y OTRAS ACTIVIDADES CULTURALES DURANTE EL CURSO 2016-2017

Al margen de las actividades desarrolladas en el marco de los grados y postgrados, el profesorado del Departament d'Història de l'Art participa en la organización de exposiciones, congresos y otros eventos académicos. Lógicamente, aquí solo puede recogerse una muestra motivada por la información facilitada en su momento por el profesorado implicado.

El 6 de octubre de 2016 se inauguró en la Junta Municipal de Ciutat Vella la exposición *Por los niños del mundo*, en la que participó la profesora María Gómez. La misma profesora fue elegida para participar en la exposición itinerante *Mujeres Geniales* que se situó en la propia Facultat de Geografia i Història y donde la profesora impartió la conferencia "Ars Vitae" el 9 de febrero de 2017.



Cartel de las jornadas *Espacio, Género, Memoria*.

Entre el 18 y el 20 de octubre de 2016 tuvieron lugar las jornadas *Espacio, Género, Memoria: ¿Dónde estoy cuando estoy en casa?*, un encuentro entre la universidad y los colectivos sociales en torno al género, el patrimonio y la diversidad cultural, dirigidas por el profesor Daniel Benito y la coordinación de Aneta Vasileva, organizadas por la Cátedra UNESCO de Estudios sobre el Desarrollo de la Universitat de València, el Patronat Sud-Nord y el Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València.

Cada vez más el Departamento y la propia Universitat fomentan que el mayor número de actividades posible sea organizado y dirigido por el propio alumnado. En esa línea se inscribe el programa *Parlem d'Art*. Dentro de este programa el 21 de octubre de 2016 tuvo lugar la sesión "Per amor a l'Història de l'Art l'art urbà com a regenerador

del patrimoni"; el 2 de noviembre de 2016 la sesión, "1000 imatges, 1 paraula"; el 3 de noviembre de 2016, el "Workshop "El videojuego como nuevo reto para la Historia del Arte"; el 16 de noviembre de 2016 "Art Públic 2.0. D'observador a públic creador"; el 25 de noviembre de 2016 "El museu del futur"; el 1 de diciembre de 2016 "La moda que constriñe"; y el 14 de diciembre de 2016 la sesión "Visiones del pasado y del presente en las series y sagas fantásticas. De *El señor de los anillos* a *Juego de tronos*".

Organizadas en este caso por Pangaea, la Asociación de Jóvenes Investigadores de la Facultat de Geografia i Història, entre el 2 y el 4 de noviembre de 2016 se celebraron las Jornadas Pangaea 2016: *La Ruta de la Seda. Repensando Rutas comerciales y Culturales*, con una buena participación de jóvenes investigadores vinculados al departamento.

El 7 de noviembre de 2016 se inauguró la exposición *Tot està per fer: València capital de la República (1936-37)*, con ocasión del 80 aniversario de la capitalidad republicana durante la Guerra Civil, comisariada por al profesora Mireia Ferrer junto a Javier Navarro y Toni Morant.



Cartel de la exposición *Tot està per fer: València, capital de la República (1936-37)*.

El 15 de noviembre de 2016 se realizaron, organizadas por la Asociación de Música Electroacústica de España, el Departament d'Història de l'Art y la

Facultat de Geografia i Història, un ciclo de "Conferencias sobre Arte Sonoro".

Varios/as docentes del Departament d'Història de l'Art participaron nuevamente en el ciclo anual *La Edad Media en el Cine*, organizado por el Departament d'Història Medieval i Tècniques Històriogràfiques. El 8 de febrero de 2017 Carlos Arenas presentó junto a Jose María Cruselles, "El señor de la Guerra"; Áurea Ortiz presentó "Braveheart" junto a Enric Guinot el 21 de febrero de 2017; el 8 de marzo de 2017, Carlos Arenas y Rafael Narbona presentaron "El león en invierno"; el 25 de abril de 2017 Carlos Cuéllar junto a Vicente Galbis presentaron "Excalibur"; y el 16 de mayo de 2017, Áurea Ortiz y Juan Vicente García Marsilla presentaron "Ivanhoe".

El 4 de mayo de 2017 tuvo lugar el Workshop *El trabajo de I+D en el grupo APES. Estudio de Cultura Visual "Los tipos iconográficos de la tradición cristiana: Antiguo Testamento I"*, con la exposición del trabajo de los investigadores José Julio García Arranz, Àngels Martí, Reyes Pérez Escalera, José Javier Azanza y Sergi Doménech.

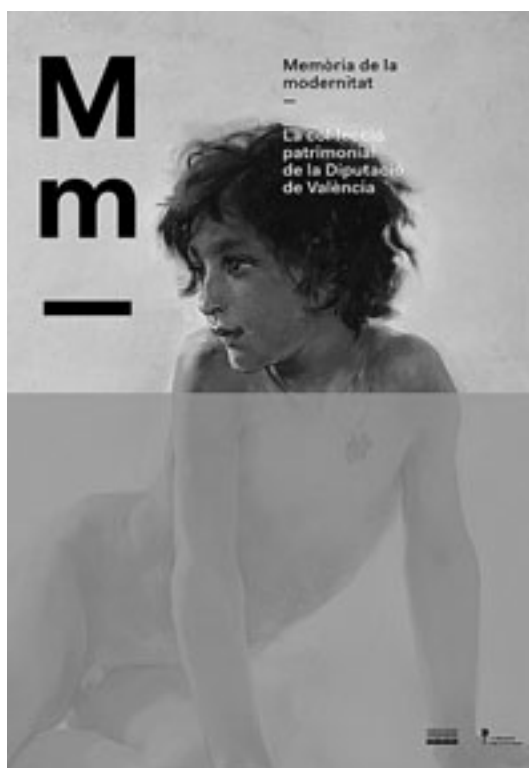
El profesor Carlos Arenas en marzo de 2017 comisarió junto a César Oropeza la exposición *Creators of Legends. Tribute to HR Giger* en Gruyères (Francia); comisarió una retrospectiva de Joan Castejón en la Fundación Chirivella Soriano que se inauguró el 28 de abril de 2017; y también ejerció



Cartel de la exposición *H.R. Giger seul avec la nuit*.

de comisario en la exposición *H.R. Giger seul avec la nuit* en Le Lieu Unique, Scène Nationale de Nantes (Francia), inaugurada el 15 de junio de 2017.

El 26 de mayo de 2017 se inauguró en el Museo de Arte Contemporáneo "Florenço de la Fuente" de Requena la exposición *Memoria de la modernidad. La colección patrimonial de la Diputación de Valencia*, que visitará posteriormente Alzira, Gandia, Ontinyent, Torrent y Sagunt y que ha sido comisariada por Rafael Gil, Felipe Jerez, María José López Terrada, Ester Alba y Mireia Ferrer, colaborando otros docentes como Daniel Benito y el PIF Mariángeles Pérez, Aneta Vasileva, María Roca, Clara Solbes y la doctora Beatriz Ginés, todos miembros del grupo de investigación VALuART (UV).



Cartel de la exposición *Memoria de la modernidad*.

El profesorado del Departament ha participado en el ciclo de documentales de arte *Exhibition on screen*, organizado por el Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana y realizados en el Centre del Carme. El profesor Rafael Gil impartió el 26 de abril de 2017 la conferencia "De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno: el impresionismo americano" con motivo del estreno de la película *El jardín del artista: impresionismo ameri-*

cano y a propósito del estreno de la película *Michelangelo* la profesora Mercedes Gómez-Ferrer dio la conferencia "Miguel Ángel en la cultura artística del Renacimiento" el 13 de junio de 2017.

La profesora Mercedes Gómez-Ferrer participó en el *Seminar on Tile Vaulting in Spanish Architecture* el 16 de marzo en el MIT con la conferencia "On the origins of tile vaulting and its expansion in Spanish architecture".

Como cierre del ciclo bianual de conferencias "València, capital de la República", el 4 de abril de 2017 la profesora Mireia Ferrer impartió la conferencia "Entre el agitprop y las octavillas pirotécnicas. Artistas en la Valencia, capital de la República".

Los profesores Mercedes Gómez-Ferrer y Jorge Sebastián fueron ponentes del *International Workshop: Arts and Court Cultures in the Iberian World (1400-1650)* en el Real Colegio Complutense de la Universidad de Harvard el 28 de abril de 2017.



Cartel del *International Workshop: Arts and Court Cultures in the Iberian World (1400-1650)*.

Los profesores Adrià Besó y Yolanda Gil participaron en *Tradiarq Congreso comarcal de arquitectura tradicional y patrimonio* dedicado a la Ribera del Xúquer del 11 al 13 de mayo 2017.

El 17 de mayo tuvo lugar la conferencia *Photo-PAM!* con la intervención de Luis Vives-Ferrándiz y Pedro Galisteo y organizada por el Departament d'Història de l'Art y el Màster en Gestió Cultural.

ACTIVIDADES DE LA CÁTEDRA DEMETRIO RIBES (UV-CHOPVT)

La doctora Inmaculada Aguilar Civera, catedrática del Departament d'Història de l'Art, es la responsable de esta Cátedra universitaria fruto del convenio de colaboración entre la Conselleria d'Habitatge, Obres Públiques i Vertebració del Territori y la Universitat de València, que va renovándose periódicamente desde el año 2003. Durante el año 2016, han formado parte del equipo de investigación, la doctora Susana Climent Víguer, Laura Bolinches Martínez, Manuel Carreres Rodríguez, Desirée Juliana Colomer y Rubén Pacheco Ruiz.

El propósito prioritario de la Cátedra durante 2016 ha sido colaborar en la articulación del proyecto museológico *Museu Marítim de València*, coordinado por el secretario autonómico de la Conselleria d'Habitatge, Obres Públiques i Vertebració del Territori, Josep Vicent Boira. Con tal fin, la Cátedra ha realizado diversos informes y estudios comparativos: Atarazanas. Museu Marítim de València. Propuesta de sedes, idoneidad de un museo extensivo en el territorio; Museu Marítim de València. Una nueva oferta cultural; Marsella y el MuCEM. *Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée*; Porto Antico. Génova y el Galata museo del Mare; Otros informes: museos marítimos en España; propuesta estatutos de consorcio, etc.

La Cátedra ha seguido participando en diversas publicaciones a través de la línea editorial de la Generalitat Valenciana. En este año se ha finalizado un largo proyecto dirigido por la Cátedra en colaboración con la Fundación Miguel Aguiló. Su fruto es la *Guía de puentes de la Comunitat de Valenciana*, libro y CD, que recoge los principales puentes de la Comunitat Valenciana como hitos históricos, ya por su valor patrimonial, ya por su innovación tecnológica, ya por su incidencia en la mejora del transporte viario y ferroviario, y su papel como vertebradores del territorio, desde la Antigüedad hasta nuestros días. Se ha seguido con la edición de la colección Museo del Transporte. Con el número 21, *Les obres públiques a les comarques valencianes. Indrets i paisatges. El Baix Vinalopó*, de Manuel Carreres Rodríguez, la Cátedra ha iniciado una serie nueva que pretende co-

nocer el patrimonio de la obra pública existente en las comarcas valencianas, en un sentido extensivo del término, tanto en la selección de elementos como en la línea temporal. En el cuaderno 22, *La muralla de Valencia hace 150 años*, de Desirée Juliana Colomer, se reflexiona sobre lo que significó el derribo para el urbanismo de la capital y sus planes de ensanche durante la segunda mitad del s. XIX y las primeras décadas del XX.

Inmaculada Aguilar es la autora del libro *Valencia marítima. Miradas y testimonios*. Catálogo de la exposición itinerante que recoge una mirada a los Poblados Marítimos, tras una búsqueda archivística y en colecciones particulares de fotografías dadas desde mediados del siglo XIX hasta la década de los 60 del siglo XX.

Se ha publicado y presentado el trabajo ganador de la undécima edición del Premio Demetrio Ribes, *Paseando por vías y caminos. Planes, infraestructuras y arquitectura. Russafa desde 1777*, de César Jiménez Alcañiz. En cuanto a publicaciones en las líneas editoriales de otras instituciones, Inmaculada Aguilar ha realizado "Paysage et ingénierie en Espagne: du monument au réseau", en *L'ingénieur et le patrimoine. Savoirs techniques, aménagement du territoire et mutation du paysage*. París: UTBM – Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, p. 107-123.

La Cátedra continúa sus esfuerzos en mostrar los alcances de sus investigaciones a través de exposiciones, muchas de ellas concebidas como itinerantes, siendo completadas en función de donde se van exhibiendo: *València Marítima. Mirades i Testimonis*; *El Baix Vinalopó. Indrets i paisatges de l'obra pública*; *Llums i fars de la Mediterrània. Paisatge, tècnica. Art i societat. De Torreveija a Vinaròs*; *Fotografía y Obra Pública. Paisajes de la modernidad. Lucio del Valle (1815-1874)*.



Cartel de la exposición *Valencia marítima. Miradas y testimonios*.

La Cátedra participa en congresos y jornadas, bien como entidad organizadora, bien a través de sus miembros como asistentes y/o ponentes. En 2016 en este campo se han realizado las siguientes actividades: III Seminario Internacional del Aula G+I_PAI. "Energía. El alimento de las ciudades". Universidad Politécnica de Madrid, 11, 12 y 13 de febrero de 2016; Convegno Internazionale. "Fotografia per l'architettura del XX secolo in italia. Costruzione della storia, progetto, cantiere. Politecnico di Milano, noviembre de 2016"; III Congreso Internacional sobre Patrimonio Industrial, "Reutilización de sitios industriales: un desafío para la conservación patrimonial", Universidade Lusíada – Lisboa, 17, 18, 19 junio de 2016; XII Congreso de Ingeniería del Transporte. Valencia. "Transporte Eficiente, Seguro e Inteligente", Universidad Politécnica de Valencia, 7, 8 y 9 de junio de 2016; "Jornada Museos Marítimos para el siglo XXI". Organizada por la Cátedra Transporte y Sociedad, Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos. Atarazanas de Valencia, 17 de noviembre de 2016.

La Cátedra ha seguido su política de participación y organización de cursos y másteres sobre temas relacionados con su objeto de investigación y ha participado en proyectos colectivos con otras entidades y fundaciones, universidades y centros de investigación, como la Fundación Juanelo Turriano, la Fundación Miguel Aguiló, el Institut Cartogràfic de València, E.T.S de Arquitectura de la Universidad de San Sebastián, el Centre d'Estudis Tossençs, etc. Por último, la Cátedra continúa con su labor de recuperación de archivos históricos privados y públicos: digitalización de fotografías y documentos del archivo de empresa: *La Maquinista Valenciana*; catalogación del Archivo histórico de la Delegación de Carreteras Nacionales en Castellón; del archivo Rafael Dicenta de Vera, ingeniero jefe de la sección de Vías y Obras de la Diputación de Valencia; del archivo Luis Merelo Mas, ingeniero industrial responsable de Altos Hornos de Sagunto durante la guerra civil y entre 1940-1950, de *La Maquinista Valenciana*; o de la donación de la biblioteca de Antonio Lattur Cortés, vicesecretario de Archivos y Museos y Bibliotecas del Ayuntamiento de Valencia.

Toda esta información puede ampliarse a través de su completa página web: <http://catedrademetrioribes.com>

ACTIVIDADES DE LA CÁTEDRA IGNACIO PINAZO (UV-IVAM)

La Cátedra Pinazo surgió por convenio entre la Universitat de València y el IVAM en abril de 2011. El máximo impulsor del acuerdo y su primer director fue el catedrático de Historia del Arte de la Universitat de València, Francisco Javier Pérez Rojas. La Cátedra Pinazo cuenta con una comisión de seguimiento constituida por representantes de la institución académica y del IVAM, y dispone de su sede en el Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València. Las actividades de la Cátedra Pinazo se han financiado mediante el mecenazgo de terceros, aunque el IVAM adquirió el compromiso de financiar parte de las actividades objeto del convenio con una aportación económica anual.

Su objetivo es realizar actividades formativas, exposiciones y publicaciones que contribuyan al desarrollo y difusión de la obra del artista Pinazo y de los orígenes del arte moderno en Valencia y en España. Ha promovido a través de las enseñanzas universitarias del Grado en Historia del Arte, Máster en Historia del Arte y Cultura Visual y Doctorado en Historia del Arte, la preparación de personal investigador capaz de emprender una rigurosa investigación científica sobre estas cuestiones. La Cátedra Pinazo ha difundido los resultados de varios proyectos de investigación mediante publicaciones, conferencias, participación en congresos y especialmente, con la organización de exposiciones. Con ello ha tratado de cumplir la finalidad esencial de mejorar el conocimiento por parte de la sociedad tanto de la obra de Ignacio Pinazo como del arte valenciano del período comprendido entre 1880 y 1940. Durante el año 2015, a la dirección académica del Dr. Pérez Rojas se sumó la codirección del profesor Felipe Jerez Moliner, por su cargo actual de Director del Departament d'Història de l'Art.

Año Pinazo 1916-2016

En 2016, con motivo de la conmemoración del centenario de la muerte de Ignacio Pinazo (1916-2016), el codirector de la Cátedra, Francisco Javier Pérez Rojas, ha asumido la coordinación científica del evento. Entre otros trabajos ha realizado el diseño, selección y discurso de las distintas exposiciones programadas durante ese año en los más importantes museos y centros culturales de Valencia (IVAM, MuVIM, Museo de Bellas Artes, Fundación Bancaja y Museo del Almudín). Se trata de un trabajo de gran complejidad que ha supuesto la

utilización de más de quinientas obras procedentes de distintos museos nacionales y colecciones particulares y en el que se han tratado, entre otros asuntos, el arte de su época, su comparación con las vanguardias, el retrato, los temas de historia o el desnudo.



Cartel de la exposición del año Pinazo (2016) en el MuVIM.

Las exposiciones comisariadas, celebradas con enorme éxito de asistencia, han sido las siguientes:

Pinazo y las vanguardias. Afinidades electivas, IVAM, septiembre 2016- septiembre 2017.

Del ocaso de los grandes maestros a la Juventud Artística. Valencia 1912-1927, MuVIM, 6 julio-16 octubre 2016.

Ignacio Pinazo. La historia y el retrato. De la gran tradición al modernismo. Museo de Bellas Artes de Valencia, 6 octubre 2016-8 enero 2017.

El retrato. De la gran tradición al modernismo, Fundación Bancaja, 6 octubre 2016-8 enero 2017.

El desnudo en la obra de Ignacio Pinazo, Museo del Almudín, 4 noviembre 2016-8 enero 2017; Museo de Arte de Almería, 29 junio-17 septiembre 2017.

PROYECTO LA BLANCA-CHILONCHÉ (PETÉN, GUATEMALA). TEMPORADA DE CAMPO 2016

Los trabajos del Proyecto La Blanca comprendieron dos fases bien diferenciadas, según indica la profesora Cristina Vidal. La primera se desarrolló en el laboratorio del Proyecto, en Flores (Petén), a finales del año 2015, mientras que la segunda, la de excavaciones arqueológicas en La Blanca-Chilonché, tuvo lugar durante la primavera de 2016.

La primera fase tenía como objetivo la preparación de las piezas arqueológicas procedentes de las excavaciones realizadas en La Blanca desde el

año 2004, para su entrega oficial al Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala (MUNAE). En total se prepararon para su entrega 522 piezas (137 cerámicas, 295 líticas, 44 óseas y 46 malacológicas), siguiendo un estricto protocolo de documentación, embalaje y entrega. La muestra incluye objetos artísticos de variada tipología, entre los que destacan las vasijas, las figurillas y los malacates de cerámica, los cuchillos, cinceles, hachas, puntas de lanza y proyectil exquisitamente tallados en pedernal de diversos colores, así como otros utensilios de piedra tallada (manos y piedras de moler, percutores, raspadores), las navajas prismáticas y los excéntricos de obsidiana, y una variada selección de objetos tallados en hueso o concha, algunos de los cuales formaron parte de los ornamentos que lucía la élite. El estudio de estos materiales ha sido el objeto de dos tesis doctorales defendidas en el Departamento de Historia del Arte, una en 2014 dedicada al estudio de las piezas de piedra, concha y hueso, y la más reciente en 2016, sobre la colección de figurillas cerámicas.

En cuanto a La Blanca, los trabajos de excavación fueron precedidos por la construcción de una cubierta más estable y más esbelta en el Palacio de Oriente (6J1), conservando parcialmente la estructura de la cubierta anterior. Uno de los principales objetivos de la campaña 2016 en La Blanca era la continuación de las investigaciones de la Subestructura 2 del Palacio 6J2 de la Acrópolis (6J2-Sub.2). Las excavaciones llevadas a cabo en este sector de la Acrópolis se remontan al año 2011; desde entonces se ha logrado sacar a la luz gran parte de la fachada occidental de este imponente edificio que fue clausurado por los antiguos mayas para construir encima los palacios que coronan la cima de la Acrópolis y en uno de cuyos frentes se encontró un excepcional relieve en un excelente estado de conservación. En el Cuarto 1 de esta Subestructura se logró vaciar dos terceras partes del relleno que cubría esta estancia, incluido el que taponaba el falso vano que, a modo de gran hornacina, se erige en el muro este, justamente enfrente del vano principal. Tanto los abundantes restos de quemado como la pequeña vasija que fue colocada sobre su escalón son un claro testimonio de la actividad ritual que se llevó a cabo en esta estancia con ocasión de su clausura.

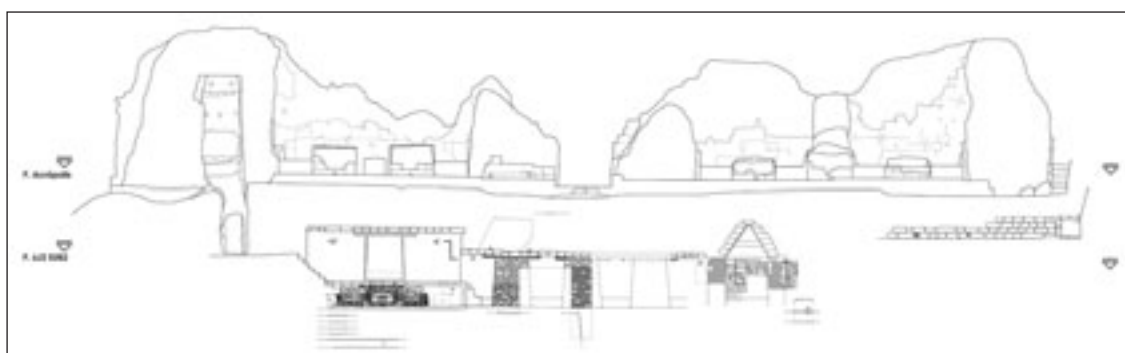
Por otro lado, se abordó la investigación del cuarto contiguo a éste, el Cuarto 2. Su excavación se realizó una vez desmontados los sillares que clausuraban su puerta noroeste y restaurado su dintel.

Afortunadamente, en esta estancia sí se conserva la bóveda original, a excepción de una pequeña parte que presumiblemente fue desmontada por los mayas antiguos para proceder al relleno de su interior desde arriba. En la parte excavada (aproximadamente una quinta parte de esta larga estancia con tres vanos) es de destacar la presencia de pinturas murales en su muro oriental, conservadas debajo del enlucido de estuco, el cual fue aplicado de forma intencional sobre las pinturas y en el que llama la atención su aspecto granuloso. Éste ha sido, sin lugar a dudas, uno de los principales hallazgos de la temporada debido a que son muy escasos los murales que han logrado sobrevivir hasta nuestros días en el área maya, y aunque de momento sólo se ha podido descubrir una pequeña parte, confiamos en poder sacarlo a la luz en las próximas temporadas de campo.

Todo este conjunto posee una alta calidad constructiva, testimonio de la riqueza arquitectónica que posee La Blanca, aun cuando presenta características formales y constructivas diferenciales respecto a los que constituyen los palacios erigidos en la cima de la Acrópolis, de ahí el interés de la puesta en valor de esta Subestructura y de su integración en la visita del sitio arqueológico, para lo cual ha sido necesario dotar a todo el conjunto de cubiertas protectoras de similar factura a las que exhiben los demás edificios.

Otro hecho reseñable de la temporada de campo 2016 han sido los recorridos realizados con el fin de estudiar el marco territorial y paisajístico del entorno de La Blanca, una línea de investigación sobre arqueología del paisaje iniciada en el año 2012. Los esfuerzos en esta ocasión se centraron en localizar el reconocimiento a nivel local en la cuenca baja del Salsipuedes y el norte del valle del Mopán, así como el tramo septentrional de la sierra occidental del valle. La imposibilidad de profundizar en las visitas a los sitios arqueológicos ya documentados y de realizar nuevas visitas redirigió los esfuerzos en la exploración de las zonas intermedias entre sitios y en poner en juego nuevos elementos que ayudasen a esta escala del estudio. Con ello hemos podido agregar nuevos elementos al patrón de asentamiento y hemos observado el territorio con mayor detenimiento, de forma que podemos contar con más elementos de juicio a la hora de definir la organización territorial de esta parte del valle.

Finalmente, dentro de las actuaciones de educación y desarrollo que el Proyecto lleva a cabo desde sus inicios, en esta temporada se impartió el



Alzado del Palacio (6J2) y de la Acrópolis (6J2-Sub.2).

taller "Conociendo La Blanca: estucos y grafitos", el cual se desarrolló íntegramente en el sitio arqueológico lo que ha sido un factor importante para que los escolares de la comunidad de La Blanca conocieran con mayor profundidad estas ruinas arqueológicas que tan cerca tienen, y comenzaran a apreciarlas y valorarlas de otra manera. Con ello se pretendía, además, que reforzaran sus sentimientos de identidad con sus antepasados, animándoles a cuidar su patrimonio, a conservarlo y a potenciarlo.

ACTO DE GRADUACIÓN EN HISTORIA DEL ARTE 2013-2017

Un año más, y ya son trece consecutivos, se realizó el Acto de Graduación de estudiantes de Historia del Arte. Es una ceremonia oficiosa organizada por el propio alumnado que sirve de encuentro, repaso de las experiencias vividas en los cuatro años de estudios y de celebración conjunta con sus familiares y el profesorado. El acto de Graduación en Historia del Arte (2013-2017) tuvo lugar el viernes 12 de mayo de 2017 y, excepcionalmente, se celebró en el Salón de actos de la vecina Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació. Contó con el apadrinamiento de las profesoras Cristina Aldana Nácher, Àngels Martí Bonafé y Mireia Ferrer Álvarez y de los profesores Daniel Benito Goerlich y Luis Vives-Ferrándiz Sánchez. En el acto intervinieron también el Vicedecano de la Facultat de Geografia i Història, Antonio Ledo Caballero, y el Director del Departament d'Història de l'Art, Felipe Jerez. Al finalizar el mismo, el Departamento contribuye con la entrega de un diploma personal conmemorativo y los padrinos y madrinan les imponen una beca azul celeste, como corresponde tradicionalmente a los estudios de la rama de Humanidades.



Fotografía de asistentes al acto de Graduación en Historia del Arte 2013-2017.

ESTRUCTURA DEL DEPARTAMENTO EN EL CURSO 2016-2017

A lo largo del curso académico 2016-2017 la dirección del Departament fue desempeñada por el profesor Felipe Jerez y la secretaría académica por la profesora Yolanda Gil. Se celebraron cinco sesiones de la Junta Permanente y cinco reuniones del Consejo departamental.

Durante este período el **Departament d'Història de l'Art** estuvo conformado por los siguientes miembros:

Profesorado Catedrático de Universidad: Inmaculada Aguilar Civera, Daniel Benito Goerlich, Rafael García Mahiques, Rafael Gil Salinas y Amadeo Serra Desfilis.

Profesorado Titular de Universidad: Ester Alba Pagan, Cristina Aldana Nácher, Luis Arciniega García, Xesqui Castañer López, Francisco Cots Morató, Miguel Falomir Faus (en comisión de servicios en el Museo del Prado), Yolanda Gil Saura, Mercedes Gómez-Ferrer Lozano, María Gómez Rodrigo, Felipe Jerez Moliner, M^a José López Terrada, Àngels Martí Bonafé, José Martín Martínez, Josep Montesinos i Martínez, Pascual Patuel Chust, Fernando Pingarrón-Esaín Seco y David Vilaplana Zurita.

Profesorado Contratado Doctor/a: María Luisa Vázquez de Ágredos Pascual, Carlos Cuéllar Alejandro (interino) y Mireia Ferrer Álvarez (interina).

Profesorado Ayudante Doctor/a: Adrià Besó Ros, Juan Chiva Beltrán, Sergi Domènech García, Albert Ferrer-Orts, Mireia López-Bertrán, Jorge Sebastián Lozano y Luis Vives-Ferrándiz Sánchez.

Profesorado Asociado a tiempo parcial: Carlos Arenas Orient, Francisco Bueno Camejo, Joan Carles Gomis Corell, Teresa Izquierdo Aranda, Elvira Mocholí Martínez, Encarna Montero Tortajada, Enric Olivares Torres, Àurea Ortiz Villeta, Vicente Pla Vivas y Alejandro Villar Torres.

Personal Investigador en Formación: Nuria Feliu Beltrán, Roser García Peris, Rubén Gregori Bou, Esther Parpal Cabanes, Mariángeles Pérez-Martín, María Roca Cabrera, Eugenia Rojo Mas, Isabel Ruiz Garnelo, Pablo Sánchez Izquierdo y Aneta Vasileva Ivanova.

Personal Auxiliar y de Servicios (PAS): Isabel Barceló Ruiz, María del Mar Beltrán Silva y Dolores Rubio Saez.

Representantes de estudiantes en el Consejo de Departamento en 2016-2017: Bernardo Artola, Castelletts (†), Raquel Baixauli Romero, Joaquín Barceló Orgiler, Mercedes Burgos Martínez, Miriam Ferrer Díaz, Aida Ferri Riera, Andrés Herráiz Llavador, Ferràn Rausell Sancho, María Roca Cabrera y María Vives López.

Junta Permanente

Presidente: Felipe Jerez Moliner.

Secretaria: Yolanda Gil Saura.

Representantes del PDI: Xesqui Castañer López y Mercedes Gómez-Ferrer Lozano.

Representantes de estudiantes: Raquel Baixauli Romero y Mercedes Burgos Martínez.

Representante del PAS: Isabel Barceló Ruiz.

Las diversas comisiones del Departament d'Història de l'Art durante el curso académico 2016-2017 fueron las siguientes:

Comisión Académica del Título (CAT) de Historia del Arte

Representantes del PDI: Rafael García Mahiques, Mireia Ferrer Álvarez (coordinadora de prácticas externas), Mercedes Gómez-Ferrer (coordinadora de Grado), Àngels Martí Bonafé (coordinadora

1º), Yolanda Gil Saura (coordinadora 2º), Jorge Sebastián Lozano (coordinador 3º) y Adrià Besó Ros (coordinador 4º).

Comisión Académica del Título (CAT) de Historia

Representante del Departamento: Profesor Rafael García Mahiques.

Comisión Académica del Título (CAT) de Filosofía

Representante del Departamento: Profesor José Martín Martínez.

Comisión Académica del Título (CAT) de Estudios Hispánicos

Representante del Departamento: Profesor José Martín Martínez.

Comisión Académica del Título (CAT) de Turismo

Representante del Departamento: Profesor Juan Chiva Beltrán.

Dirección del Máster en Historia del Arte y Cultura Visual

Profesora Xesqui Castañer López.

Coordinación del programa de Doctorado en Historia del Arte

Profesor Amadeo Serra Desfilis.

Comisión de Coordinación Académica del Máster en Historia del Arte y Cultura Visual

Representantes del PDI: Xesqui Castañer López (presidenta), Mercedes Gómez-Ferrer Lozano, José Martín Martínez, Rafael Gil Salinas y Víctor Mínguez Cornelles (UJI, Castellón).

Representante del PAS: Isabel Barceló Ruiz.

Comisión de Coordinación del Doctorado de Historia del Arte

Amadeo Serra Desfilis (presidente), Luis Arciniega García, Inmaculada Aguilar Civera, Daniel Benito Goerlich, Xesqui Castañer López, Rafael García Mahiques, Rafael Gil Salinas, Mercedes Gómez-Ferrer Lozano, José Martín Martínez, Cristina Vidal Lorenzo, Víctor Mínguez Cornelles (UJI, Castellón) e Inmaculada Rodríguez Moya (UJI, Castellón).

Comisión de Coordinación Académica del Máster en Patrimonio Cultural: Identificación, análisis y gestión

Representante del Departamento: Josep Montesinos i Martínez.

Comisión de Investigación de la Facultad

Representante del área y de la Facultat: Cristina Vidal Lorenzo.

Comisión de Laboratorio

Daniel Benito Goerlich (presidente), María Gómez Rodrigo, Marisa Vázquez de Ágredos Pascual y Adrià Besó Ros.

Coordinador de adquisiciones bibliográficas

José Martín Martínez.

Revista *Ars Longa*

Director: Felipe Jerez Moliner.

Secretaria: Yolanda Gil Saura.

Coordinación de reseñas: José Martín Martínez.

Coordinación del Grado en Historia del Arte

Mercedes Gómez-Ferrer Lozano.

Coordinación de Prácticas Externas de Historia del Arte

Mireia Ferrer Álvarez.

Coordinación movilidad del Grado en Historia del Arte

María Luisa Vázquez de Ágredos Pascual.

Comisión de contratación de plazas de carácter temporal

Docentes vocales titulares: Rafael Gil Salinas y Luis Arciniega García.

ACTIVIDADES DE GESTIÓN FUERA DEL DEPARTAMENTO Y RECONOCIMIENTOS

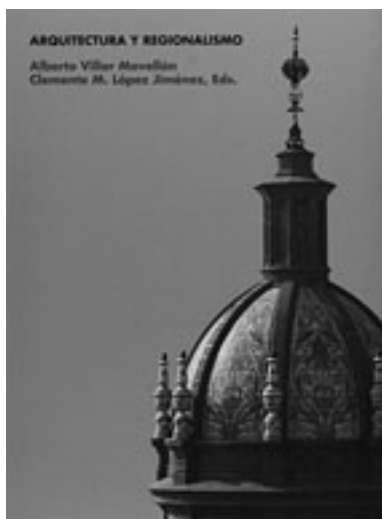
Algunos de los miembros del Departament d'Història de l'Art participan de cargos de responsabilidad fuera del propio departamento. El profesor Daniel Benito Goerlich es desde hace casi dos décadas el Conservador del Patrimonio Cultural de la Universitat de València y además, es el director del Museo del Real Colegio-Seminario de Corpus Christi. La profesora Ester Alba Pagán es desde marzo de 2012 la Decana de la Facultat de Geografia i Història y desde junio de 2013, forma parte del Consejo Rector del IVAM. En 2015 la profesora Yolanda Gil fue nombrada miembro del Patronato del Museo de Bellas Artes de Valencia y el profesor Felipe Jerez fue nombrado codirector de la Cátedra Pinazo (UV-IVAM), junto al dr. Javier Pérez Rojas. El profesor Josep Montesinos i Martínez es el coordinador de Historia del Arte en las Pruebas de Acceso a la Universidad (PAU). La profesora Inmaculada Aguilar Civera ha dirigido la Cátedra Demetrio Ribes (UV-CHOPVT) desde 2003, que es fruto del convenio entre la Universitat de València y la actual Conselleria d'Habitatge, Obres Públiques i Vertebració del Territori de la Generalitat de València. Como consecuencia de su jubilación, ocupará la dirección honorífica y la dirección será asumida por el profesor Luis Arciniega García. El profesor Miguel Falomir Faus se encuentra en Servicios Especiales en el Museo Nacional del Prado desde 1997 y después de varios cargos como Conservador, en abril de 2015 fue nombrado director adjunto de Conservación e Investigación y desde marzo de 2017 es el director del Museo del Prado.

RECENSIONES DE LIBROS

SECCIÓN COORDINADA POR:

José Martín Martínez y Felipe Jerez Moliner
Universitat de València

VILLAR MOVELLÁN, Alberto; LÓPEZ JIMÉNEZ, Clemente M. (eds.). *Arquitectura y Regionalismo*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2013, 521 págs., ISBN: 978-84-9927-150-7.



El presente trabajo puede suscitar la atención de diversos colectivos de lectores e investigadores. Por un lado, los de la historia de la arquitectura española contemporánea, principalmente la de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Por otro, los que en general se acercan a la arquitectura en su componente historiográfico, incluidas sus diferentes acepciones, como la de escribir la historia, aunque bajo una síntesis visual. Y finalmente, los que no se sienten escindidos, puesto que es difícil segmentar los tipos de lectores en un tema como el tratado. Para ser honesto con el lector que busca una opinión yo me encuentro más entre los dos últimos tipos de lector y principalmente con el segundo; evidentemente con esta declaración quiero manifestar el plural interés y múltiples lecturas que puede tener este trabajo y la concreta de la que participo.

Con cierta perspectiva quisiera apuntar algunos aspectos, a mi modo de ver, relevantes sobre el

inicio del regionalismo y sobre sus investigaciones, entre las que se incluye esta publicación. Respecto a lo primero, es evidente que las principales manifestaciones del regionalismo en España tuvieron estrecha relación con la consolidación de una idea de patrimonio y la de la concomitante conciencia histórica. La evolución de estos aspectos son consustanciales a la de la arquitectura como elemento historiográfico en su capacidad de construir una historia estética, pero también política y cultural en sentido amplio. El regionalismo comparte con otras corrientes historicistas la utilización de elementos evocadores del pasado, pero desde un componente espacial que otorga sentido a la especificidad local y regional, y que paradójicamente en ocasiones se llegará a convertir en rasgo nacional, bien porque la parte se aplica al todo o bien porque la parte queda ensimismada. Sobre la importancia del estudio histórico en la búsqueda de unas constantes tradicionales en cada región que rijan la arquitectura coterránea resulta elocuente la labor desempeñada por Vicente Lampérez desde la Escuela de Arquitectura de Madrid. Y desde el nacimiento de la Historia del Arte en la universidad española con la cátedra obtenida por Elías Tormo en la Universidad Central en 1904 estos aspectos estaban presentes, pues dos años antes al obtener la cátedra de Teoría de la Literatura y de las Artes en la de Salamanca por Real Orden se le concedió licencia de un año para completar su formación en la citada escuela con Lampérez. Y así se deja vislumbrar en sus publicaciones de sesgo catalogador y turístico.

Respecto a lo segundo, el estudio del regionalismo adquirió un carácter nuclear con el desarrollo del marco autonómico y llega hasta nuestros días, donde las particularidades históricas que determina el medio son las mismas, pero en ocasiones se ha cambiado la escala de su valoración. El libro es resultado de una madura reflexión por la que el Dr. Alberto Villar pretendía cerrar su vida académica retomando el tema de su Tesis Doctoral mediante un encuentro celebrado en 2005 con moti-

vo del LXXV aniversario de la Exposición Iberoamericana celebrada en Sevilla entre 1929 y 1930, y que en la tradición de las exposiciones universales, pero también internacionales, nacionales y regionales, desde los inicios del siglo XX se pretendía mostrar la síntesis que mostrase la singularidad de un lugar a través de sus manifestaciones arquitectónicas, muy en relación con las exigencias de las declaraciones patrimoniales. Una idea, como es sabido, estrictamente contemporánea al "Pueblo español" que a propuesta de Josep Puig i Cadafalch se construyó en 1929 en la montaña de Montjuïc de Barcelona con motivo de la Exposición Internacional. Tal vez sólo posible después del interés suscitado por las arquitecturas regionales en certámenes, exposiciones, publicaciones periódicas y libros de arquitectura, y en las que desempeñó un papel destacado la actividad de arquitectos historiadores, como Vicente Lampérez, autor de *Historia de la Arquitectura Civil Española* (1922, II vols.), aunque sólo llegase hasta el siglo XVIII.

La conmemoración de los acontecimientos citados que fueron la culminación de la arquitectura regionalista sirvió al grupo ARCA, que entonces dirigía el Dr. Villar, como excusa de reflexión sobre los orígenes, principales manifestaciones, intercambios y pervivencias de la relación entre arquitectura, región e historia. El proyecto partía de una firme estructura, facilitada por las relaciones que en el lapso de dos actos académicos el citado profesor había forjado con otros investigadores interesados por la misma temática durante el último cuarto del siglo XX. Ciertamente muchos de los ponentes que participan en esta obra han coincidido en publicaciones, seminarios, congresos, tribunales de tesis doctorales..., y ofrece una visión coherente. Comienza el libro con unas palabras iniciales del Dr. A. Villar Novellán que justifican la publicación. Seguidamente, el Dr. P. Navascués reflexiona sobre el ancestral y tradicional determinismo del medio (región) y cómo el regionalismo arquitectónico simplemente se distingue por su intencionalidad y revisión histórica, sobre las relaciones cambiantes regionalismo-nacionalismo, y sobre los impulsos institucionales al regionalismo. Siguen estudios de gran amplitud que caracterizan dos importantes áreas del regionalismo español, el del sur, centrado en la figura de Aníbal González, del que se ocupan en sendos estudios los doctores V. Pérez y A. Villar, y el del norte, centrado en Leonardo Rucabado, con el análisis de la arquitectura montañesa en Cantabria por el Dr. L. Sazatomil, y la del País Vasco por la Dra. M. Paliza. Además, la peculiaridad de la ar-

quitectura de indianos, tan frecuente en todo el norte peninsular, se estudia a través del caso asturiano por la Dra. M. C. Morales. En la identificación de las grandes áreas del regionalismo la vinculada a la antigua Corona de Aragón, resultado de las investigaciones realizadas hasta 2005, queda menos definida, aunque compensada por varias comunicaciones y el interés de las ponencias recogidas. En concreto, la ponencia de la Dra. M. Freixa analiza a partir de la figura de Gaudí la actitud de la escuela de Barcelona ante este fenómeno regional, subrayando hasta qué punto parte del modernismo pudo funcionar como regionalismo; y la de la Dra. I. Aguilar, analiza la posición del arquitecto Demetrio Ribes, de gran actividad en tierras valencianas, en el debate alrededor de la arquitectura de su época, y su interés por la fotografía de la arquitectura. El bloque de ponencias se finaliza con un carácter centrífugo analizando casos de mayor amplitud geográfica o temática. De este modo, y con el valor de establecer un marco de comparación con otros ámbitos, la Dra. R. Anacleto estudia el caso de los particularismos arquitectónicos durante el Romanticismo en Portugal y su extensión a Brasil. El Dr. A. Tzonis realiza un estudio del regionalismo como fenómeno histórico universal que desemboca en el regionalismo crítico. En estos dos casos sus contribuciones en su lengua original se hallan en el apéndice final del libro. Y el Dr. A. Fernández ahonda en las múltiples situaciones que en el ámbito urbano se producen respecto al patrimonio arquitectónico: destruido, transformado, conservado y recreado, dedicando especial atención a este último.

Las comunicaciones presentan un mayor número de autores, aunque menor desarrollo de páginas, y como es natural no presentan la coherencia que el editor establece en la distribución de los temas. No obstante, permiten completar con diferentes enfoques y amplitud de estudio el análisis del regionalismo arquitectónico a través de casos concretos u otros más amplios temporal y espacialmente. Así, se suceden estudios que conciernen a Andalucía, Aragón, Canarias, Castilla-La Mancha, Castilla y León, Cataluña y Extremadura. Otros que se centran en momentos concretos, como el neorregionalismo de postguerra, y otros en análisis temáticos, como la presencia de la arquitectura en el cine de Almodóvar, la arquitectura desarraigada del "no lugar" y la adaptación estilística del escenario para el turismo rural en el siglo XXI.

En definitiva, un interesante trabajo en su conjunto sobre la arquitectura regionalista en España,

con algunas contribuciones realmente excelentes, que a su vez manifiesta una vez más cómo la búsqueda y construcción de la identidad, en ocasiones por reacción a principios unificadores, manifiesta el poder semántico de la arquitectura desde una perspectiva histórica.

Luis Arciniega García
Universitat de València

FERNÁNDEZ ROJAS, Matilde. *La colección pictórica del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2014, 202 págs., ISBN: 978-84-7798-357-6.



Muchas veces hemos reclamado la necesidad de estudiar y difundir el fondo pictórico de nuestras instituciones como una forma de acercamiento a la ciudadanía de su patrimonio artístico para su mejor conocimiento, estudio y análisis. Esa es la principal función del libro de Matilde Fernández Rojas. Un estudio que recoge la producción pictórica de 131 artistas y que analiza 329 obras.

La génesis de esta colección responde a distintas circunstancias: desde el proceso sufrido por la desamortización de Mendizábal a las compras realizadas o desde la reunión de donaciones a los certámenes celebrados. Así, por ejemplo, en 1886 por iniciativa del erudito José Gestoso se puso en marcha la creación del Museo Municipal, con lo cual se inició una política de adquisiciones de obras que incluían esculturas, cerámicas, monedas, tejidos, abanicos, o pinturas. En 1895 se inauguró como Museo Arqueológico Municipal, aunque pronto dejó de existir y, muchas de sus obras, se perdieron o se dispersaron.

Además, también conviene reseñar que el Ayuntamiento de Sevilla llevó a cabo una importante labor como mecenas de las bellas artes a finales del siglo XIX instaurando un sistema de becas o pensiones para completar la formación de los artistas tanto en España como en el extranjero. Así mismo es importante consignar la donación realizada en 1898 por los herederos de los duques de Montpensier, los infantes don Antonio y doña Isabel, de cincuenta y un retratos de carácter retrospectivo de personajes relevantes de la vida nacional y local, entre los que se encuentran representados reyes, santos, literatos, artistas, etc. En cuanto a la pintura contemporánea del siglo XX, procede en su mayoría de los concursos y exposiciones celebrados anualmente y patrocinados por el Ayuntamiento, así como por el sistema de adquisiciones a pintores contemporáneos.

Así pues la colección pictórica del Ayuntamiento de Sevilla comprende obras de los siglos XVI al XX. En ella los géneros pictóricos que cuentan con una mayor representación son los retratos, el paisaje, las escenas costumbristas e históricas y, por supuesto, la pintura de temática religiosa.

En cuanto a los artistas presentes en los fondos de esta institución son, entre otros, Velázquez, Murillo, Zurbarán, Valdés Leal, Domingo Martínez o Juan del Espinal. Además de artistas del siglo XIX como José Domínguez Bécquer, Antonio María Esquivel, Andrés Cortés, Gonzalo Bilbao, José Arpa o Jiménez Aranda. O la presencia de artistas del siglo XX como Luis Gordillo o Antoni Tàpies.

El libro de la doctora Matilde Fernández Rojas aborda la colección pictórica del Ayuntamiento sevillano desde una investigación científica pensada para dar a conocer el fondo de la institución a un público muy diverso. Es un trabajo de difusión en el que se refleja la descripción, la autoría o atribución y la historia de cada una de las obras de una selección de los artistas y las obras pictóricas más importantes de la colección del Ayuntamiento de Sevilla, desde la concepción de un discurso cronológico.

Un testimonio de la herencia y documento esencial de la vida pública de la ciudad de Sevilla, que tiene como objeto concienciar sobre el valor del conjunto patrimonial pictórico de la colección del Ayuntamiento de aquella ciudad.

Rafael Gil Salinas
Universitat de València

MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor Manuel; RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (eds.). *Visiones de pasión y perversidad*. Madrid: Fernando Villaverde, 2014, 284 págs., ISBN: 978-84-616-9796-0.



¿Quién no ha recibido alguna vez un regalo envuelto de tal manera, que la sola contemplación de tan misterioso paquete sumerge la imaginación en un sinfín de pensamientos excitantes? *Visiones de pasión y perversidad* podría ser perfectamente ese regalo. El libro refleja los resultados del IV Simposio Internacional "Iconografía y Forma" celebrado en la Universitat Jaume I bajo la dirección de sus coordinadores, los profesores Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez Moya, quienes plantean en el capítulo introductorio, "Retratos de pulsiones humanas: del mito al logos", su declaración de intenciones. Junto a hitos existenciales de alcance universal marcados por amor, dolor, vida y muerte se deslizan otras inflexiones del devenir humano que nos hablan de enfermedad, ambición, perversión, sexo, imagen, erotismo, fruición, gozo, represión, poder, fiesta y vanidad en momentos críticos y estratégicos de la Historia occidental, desde el pasado hasta hoy.

Desde ahí, se desgranar catorce ensayos en bloques temáticos inteligentemente dispersos que el libro invita a recomponer mentalmente, más allá del índice. La huella de la mitología clásica inspira tres aportaciones. En "Jasón, Medea, la historia de los Argonautas y los frescos del Real Colegio de España en Bolonia. Una aproximación a su estudio", Álvaro Pascual se acerca a la controvertida Medea, icono de delirio y posesión e imagen dicotómica por y en sí misma en sus acciones y emociones, en sus filias y fobias llevadas a la máxima intensidad. El personaje femenino queda situado en antítesis a Jasón, trasunto de la monarquía de los Austrias y el nuevo orden internacional, en un contexto programático humanista de homenaje a la protección regia de la institución y al fundador, el cardenal Gil de Albornoz.

Parafraseando inteligentemente el título del clásico cinematográfico (1948) de William A. Seiter, protagonizado por la inolvidable 'diosa' Ava Gardner, Miguel Morán nos acerca en "De cómo Venus se convirtió en mujer" a la historia de las obsesiones masculinas por desnudar a las deidades femeninas del aura que las hace distantes e inaccesibles, subvirtiendo su significación y revisitiéndolas de una impronta más asequible –¿apetecible?– desde Botticelli hasta Goya, pasando por Tiziano y Velázquez. Pero..., sin descartar, tampoco, el ingenioso guiño a la poesía urbana de Javier Krahe, Joaquín Sabina y Alberto Pérez reunidos en *La Mandrágora*, al recordarnos que fue la exuberante lugareña Jacinta –toda una Venus de carne y hueso– luciendo sus naturalidades, la que venció en buena lid a otra Venus de mármol erigida en la plaza pública por los vecinos del pueblo rival.

La odisea, experiencia iniciática propensa al sacrificio y al peligro, a las vivencias inesperadas y aventuras excitantes, ocupa a Kosme de Barañano en "Los viajes de Ulises en el siglo XX. Formas de la pasión en Beckmann, Picasso y Philip Guston". Tres hombres emblemáticos, diferentes y subjetivos propician un estudio de personalidades y exégesis comparadas que considera otras formas, modos y maneras de acercarse a la sexualidad sin límites, sin perder de vista la referencia/vigencia de los modelos clásicos como arranque para renovadas hermenéuticas en el panorama creativo moderno. Los prostíbulos y ejercicios amorosos con amantes 'oficiales' o circunstanciales coexisten con la evocación de los mitos y el bagaje interiorizado/subjetivo del artista, que reconoce en sus protagonistas un *alter-ego*, o bien los representa como recuerdo de un pasado 'triumfal' pletórico de inolvidables pasiones.

Tres capítulos reconocen en las imágenes artefactos propicios a despertar/estimular/intensificar el deseo, hacerlo entrar en ebullición y explotarlo en un *clímax* mental (y otras veces no tanto) mediante incisivas estrategias *ad oculos*. Basándose en la *Crónica del rey pasmado* de Gonzalo Torrente Ballester, Imanol Uribe dirigía en 1991 a un espléndido Gabino Diego que mostraba al joven Felipe IV consolando "ingenuamente" su deseo no satisfecho de ver el cuerpo desnudo de su esposa, a través de la contemplación de los cuadros prohibidos discretamente recluidos en recónditas cámaras palaciegas. Más allá de la ficción, David García Cueto escudriña la más rigurosa realidad histórica en "La pintura erótica en las colecciones aristocráticas madrileñas de la segunda mitad del siglo

XVII", subrayando la idoneidad del desnudo y los asuntos mitológicos como producto idiosincrásico de la alta cultura, recomendado expresamente por la teoría y en connivencia con la sensualidad y los valores añadidos que también hacían mirar con 'otros' ojos las piezas pictóricas, más allá del mérito artístico.

La mirada moderna arrancó la máscara que el pretexto mitológico envolviera, antaño, en una brumosa atmósfera de premeditadas ambigüedades. En "¿Un nuevo orden de amor? Realidad y ensueño en la estampa erótica francesa del siglo XIX", Miguel Ángel Castillo Oreja traza un fascinante acercamiento al trascendental papel democratizador de la creación gráfica al inicio de la sociedad contemporánea; especialmente, al permitir el acceso al consumo cultural de imágenes de toda suerte de públicos. Al impulso del auge de la literatura erótica y el trabajo de los caricaturistas franceses e ingleses, la estampación decimonónica conseguiría globalizar el disfrute y contemplación libidinosa del desnudo, mediante productos específicos que propiciaron su vulgarización en doble sentido: en cuanto a elemento integrado de pleno derecho en una cultura visual masiva y en cuanto a arranque para el incipiente discurso pornográfico. Inauguramos un período controvertido, definidor de una doble moral que concita el desahogo de pasiones y perversiones ocultas mediante conductas e imágenes que desafían miedos, represiones y tabúes. Por eso mismo, la aportación de Erika Bornay, "Femmes de brasserie", retrata la triste realidad de esas camareras de cervecería tan presentes en el imaginario pictórico de la segunda mitad del XIX. Desde la reivindicación y la mirada feminista, tan positiva para reescribir el relato de la Historia del Arte, la autora reflexiona acerca de la tremenda complejidad del mundo que rodeaba a las protagonistas de tales obras, cuya realidad vital se vería atenazada por una delicada situación socioeconómica agravada, aún más si cabe, por unas dificultades añadidas que acosaban a las mujeres en su propia dimensión personal, profesional y humana.

Espacios y escenarios para el encuentro/juego/escarceo/rito amoroso cobran carta de naturaleza en tres estudios. En "Laberintos. Juego, ocultación y deseo en el jardín", Juan Chiva se detiene en su significación como auténticos "caminos de la sensualidad", donde las pulsiones controvertidas reinan junto a la voluptuosidad exaltada, desde el mundo antiguo al universo barroco. Ligada al laberinto como fantasía lúdica se en-

cuentra la fiesta, objeto de Pablo González en "El IV Duque de Uceda y la fiesta galante. Serenatas sicilianas entre Messina y Palermo" y Masimiliano Marafon con "Virtudes celestes y pasiones terrenales en la decoración palermitana del siglo XVIII. Laicismo y sensualidad en la 'Sicilia iluminata'". Si alguien dijo que el funeral de un aristócrata siciliano es uno de los principales momentos de su vida, se demuestra que tales élites también se preocuparon por la vertiente más carnal y grata. Mediante un recorrido por la *Urbs Felix et Regni Caput* y otras ciudades de la isla advertimos un afán desmedido por aparentar e impresionar, desplegando, en abierta complicidad con los sentidos corporales, una expresión desbordante y comunicativa plasmada en la configuración externa e interna de las residencias y palacios, auténticos escaparates para la feria de las vanidades.

Los coordinadores del libro protagonizan aportaciones monográficas a objetos particulares. En "Donde habita el amor regio. El corazón en la cultura visual áulica de los siglos XVI al XVIII", Inmaculada Rodríguez explora la emblemática italiana, española y francesa en una figurada búsqueda y captura de iconos cordiformes sometidos a una exhaustiva reflexión interdisciplinar. Desde el análisis de la representación, la autora discurre hacia la interpretación poliédrica y versátil del motivo desembocando en la clásica dialéctica *Amor Sacro/Amor Profano*, que vislumbra en el corazón un trasunto polisémico donde virtud y sensualidad se funden y se confunden. Víctor Mínguez plantea en "Eros napoleónico. Poder y seducción en el retrato desnudo del emperador (Canova, 1803-1806)" un magistral ejercicio transversal desde las circunstancias y motivaciones *ad hoc* que rodearon la ejecución y fortuna del *Marte Pacificador*, sin olvidar las relaciones entre el artista y el modelo de la estatua. Más allá de lo concreto, el autor abunda en los antecedentes iconográficos, las estrategias programáticas de exaltación y adulación del gobernante y las imbricaciones entre el ideal atlético grecorromano y sus sucesivas revisiones, derivando en renovadas fórmulas de representación heroica, no exentas de sensualidad entendida como atributo de la propia dignidad.

El panorama artístico actual cierra el último bloque temático. Si no existe amor sin dolor, Luis Vives-Ferrándiz con "Petite mort. (Per)versiones de amor y muerte" y Rosalía Torrent en "Pathos y Thanatos en el arte contemporáneo" concluyen que el dolor es un elemento indisoluble cuando

lo que llamamos amor es realmente sexo. Sin embargo, no es menos cierto que el mundo moderno –nuestro mundo– ha abierto la puerta hasta límites insospechados e impensables en otro tiempo a las formulaciones artísticas. Hasta tal punto, que las “obras” son suplantadas por los “sucesos”. Ello nos hace detenernos en tres metafóricas “estaciones” que, con nombre propio, transgreden las convenciones al uso para cruzar las líneas rojas de lo visualmente tolerable y de aquello otro que viene en llamarse/entenderse en clave de lo políticamente correcto: la enfermedad, la guerra y la tortura y la interacción *ethos/thanatos* en el debate y arte feminista. El caso de Nobuyoshi Araki sirve para matizar lo dicho y, por extensión, reconsiderar la concepción moderna del cuerpo como cadáver, residuo, despojo, resto..., en conexión específica con las impresiones de Bataille y Barthes.

Sin abandonar la perspectiva de género y desde el rigor y compromiso con el debate feminista, Belén Ruiz Garrido nos ofrece un succulento ‘banquete’ iconográfico en su trabajo “Cuerpos femeninos comestibles. Desear, poseer, devorar en la cultura visual contemporánea”. Más allá de la originalidad de planteamientos y el sorprendente *corpus* iconográfico multimedia, lo cierto es que el ensayo constituye una impecable demostración de la necesidad actual de hacer y construir la Historia del Arte desde un ejercicio heurístico y una panorámica mental francamente totalizadores en cuanto a amplitud de miras, radio de acción y sensibilidad receptiva ante las sinergias que nuestra disciplina es capaz de generar con los productos más versátiles de la cultura visual de nuestro tiempo; desde los más ‘clásicos’ (pintura, fotografía, cine...) a los más insólitos (videoarte, accionismo, publicidad...), sin eludir cuantas posibles convergencias, transferencias e interferencias puedan desprenderse de ello. Además, la autora abunda en importantes cuestiones que han preocupado y siguen preocupando a los/as historiadores/as del Arte más en sintonía con los estudios de género. De tal manera que fragmentación, mutilación, devoción, provocación, escándalo, denuncia, reivindicación, metáfora, exhibicionismo, incluso un cierto sentido de humor negro jalonan este itinerario por la cosificación del cuerpo femenino que, como *conditio sine qua non*, parece haber exigido su hipersexualización para proceder, en última instancia, a su ‘consumo’ compulsivo y voraz.

Juan Antonio Sánchez López
Universidad de Málaga

PÉREZ ROJAS, F. Javier; ALCAIDE DELGADO, José Luis, Antonio Fillol Granell (1870-1930). *Naturalismo radical y modernismo*. Valencia: Ajuntament de València, 2015, 222 págs., ISBN: 978-84-9089-036-4.



Con motivo de la exposición celebrada en la Sala Municipal de Exposiciones del Ayuntamiento de Valencia en la primavera de 2015 se publicó este libro, que constituye la primera gran monografía editada, rigurosamente documentada y contextualizada, sobre uno de los más fascinantes pintores valencianos que vivieron en aquel momento culturalmente tan atractivo como fue el tránsito del siglo XIX al XX. Coincidieron entonces tantos artistas ilustres, algunos de los cuales han mantenido su popularidad hasta nuestros días, que pudiera pensarse que Fillol es solo uno más o, en una injusta clasificación jerárquica (en arte, como en la amistad o en el amor, el orden de fila debería evitarse), un nombre secundario. Más allá de su indudable interés formal, que conecta con las grandes preocupaciones internacionales de su tiempo –la autonomía del lenguaje plástico, la relectura de la tradición, la autenticidad sensorial–, destaca como un artista que pretendió hacer de la pintura un instrumento de reflexión visual objetiva sobre las contradicciones que se derivan de las pasiones humanas. Introduce, así, en el ámbito de las exposiciones públicas, la provocación como revulsivo estético y crítico. Nos obliga, en definitiva, a mirar el arte desde la incomodidad. Aunque sus incomodidades ya no sean las nuestras y todo acaba por tener un aire de inocuo folletín. ¿Pero qué es la vida sino un folletín cuando no somos los protagonistas?

El libro comienza por desentrañar las circunstancias formativas de su personalidad, su paso por la

Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y su temprana presencia en exposiciones. Está claro desde el principio que deseaba mostrarse. Llama la atención un cuadro como *La resurrección de la hija de Jairo* (1891), en el que evidencia su capacidad para hacer una interpretación en clave naturalista de los asuntos religiosos, como habían preconizado los prerrafaelitas, lo que le sitúa en el camino de la modernización, entendida como sinceridad en la expresión de los afectos y los entornos. El segundo capítulo aborda el estudio de obras tradicionalmente encuadradas dentro de la etiqueta de realismo social, que el libro explica en el marco literario, antropológico y médico en el que ese fenómeno se produjo. Entre las varias obras de esta tendencia, que marcaron su definitivo reconocimiento público, destaca *La bestia humana* (1897), cuyas conexiones con el naturalismo literario puso de relieve el propio pintor, según recogen los autores de la monografía. La pintura, premiada con segunda medalla en la Exposición Nacional de 1897 y adquirida por el Estado, constituye una de las más crudas representaciones de la prostitución, extensamente analizada a través de testimonios críticos de la época y comparada con otras obras coetáneas.

Los primeros años del siglo XX se presentan como un nuevo periodo en su trayectoria, en el que se mantiene fiel a sus principios naturalistas, si bien a través de escenas ambientadas en el entorno valenciano. Se destaca que, al igual que hace su amigo Blasco Ibáñez, parajes como los de la Albufera, que hasta entonces no habían merecido la atención poética de los pintores, son interpretados como inseparables del trabajo y de las relaciones familiares y amicales allí generadas, en una especie de armonía intrínseca y esencial entre el ser humano y la tierra. Los autores destacan de aquel fecundo momento creativo dos obras, capitales en su trayectoria, *Blasco Ibáñez escribiendo 'Entre naranjos'* (1900), calificado como el mejor retrato realizado del escritor, y *Los amigos de Jesús* (1900), una obra singularísima, que combina el simbolismo trascendente con una interpretación social de la religión. Pero no abandona su inquietud por motivos explícitamente conflictivos, como los *fematers* [estercoles] que luchan hasta la extenuación por un mísero botín: la violencia sigue siendo violencia, aunque se tiña de las luces del campo valenciano. Esa contradicción visual –la crueldad humana a las claras del día, sin concesiones escenográficas que pudieran potenciar la dureza del asunto– intensifica paradójicamente el conflicto: ¡Cómo es posible que haya violencia en el paraíso!

El campo ha dejado de ser el sueño perdido del burgués urbano.

Punto culminante en la biografía personal y artística de Fillol es el bienio 1904-1906. En 1904 presenta a la Exposición Nacional de Madrid seis lienzos, el más importante de los cuales es *Revolución o Albores* (1901-1903), conocido a través de fotografía, que representa la dispersión de una manifestación en Valencia. Se trata de una pieza de un interés histórico excepcional, que los autores estudian en relación con otras obras similares del artista, en el marco nacional e internacional que llevó a muchos pintores a fijarse en la represión política urbana. No se trata solo de un argumento político o de denuncia, con un alcance más o menos sociológico, sino que esta elección temática conlleva importantes innovaciones en el lenguaje plástico. Ese mismo año expuso la más conocida *Después de la refriega* (1904): los autores hablan de sugestión melancólica y de sintetismo japonista, lo que conecta a Fillol con las corrientes modernistas. 1906 fue el año en que expuso dos obras, una de las cuales causó gran escándalo, *El sátiro*, que denuncia la corrupción de menores; la otra, *Flor deshecha*, un desnudo femenino que alude a la pérdida de la virginidad, tampoco es inocua. Asumió el calificativo de inmoral con orgullo, como hay que asumir los insultos nacidos de la hipocresía y el miedo.

Pudiera parecer que esta brutalidad temática está reñida con una sensibilidad plástica, pero nada menos cierto. En el libro se subraya la capacidad de Fillol para comprender la pintura en términos de delicadeza cromática y compositiva, en especial a lo largo de su madurez, con paisajes ensoñadores, inspirados en lugares concretos de Valencia. Interés tiene, por último, su faceta como retratista y, muy en especial, su contribución al desarrollo de las artes gráficas. Dicen los autores que Fillol es un valenciano atípico. Los lugares comunes enmascaran la verdad. El libro demuestra que en Valencia caben muchas Valencias. Dicen también que, en el último tramo de su vida, en los años veinte, Fillol se encuentra en un callejón sin salida, ante la rápida evolución del arte. Quizá los historiadores estamos demasiado condicionados por el canon historiográfico y eso nos obliga permanentemente a justificarnos. Sin embargo, nunca hay que justificarse por vivir con pasión, rigor y autenticidad. Como está hecho el libro.

Carlos Reyero
Universidad Autónoma de Madrid

MOLINA, Álvaro (ed.). *La Historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas*. Madrid: Polifemo, 2016, 557 págs. y CD de 439 págs., ISBN: 978-84-16335-24-4.



Este sugerente libro aparece con el firme deseo de contravenir la tácita norma en la práctica de la Historia del Arte en España, renuente a estudiar y reflexionar sobre su génesis, devenir, actualidad y perspectivas. Una situación que puede explicarse, primero, porque este tipo de estudios hace tiempo se han realizado en otros países y por ello puede percibirse como algo superado, pero difícilmente se puede rebasar una meta cuando apenas se ha iniciado la andadura. Segundo, y relacionado con lo anterior, porque los trabajos hechos para otros ámbitos geográficos y lingüísticos han postergado el papel de lo sucedido en España, y así se ha asumido. Tercero, porque buena parte del siglo XX ha estado lastrado por la desgarradora escisión que parte de la Guerra Civil y ha creado prejuicios y silencios. En este sentido, la construcción histórica, tanto en su redacción como en su omisión, es fruto de circunstancias que deben desentrañarse. Finalmente, porque todo trabajo sobre metodología e historiografía supone un considerable riesgo, puesto que es una de las facetas donde mejor puede transferirse la distinción kantiana entre "la cosa en sí" y "la cosa para mí". Ante la amplitud espacial, temporal y temática de los estudios, así como ante su exponencial crecimiento, favorecido además por el medio digital, sólo estamos en disposición de pergeñar discursos a partir de particulares perspectivas.

En relación con lo último expuesto, el volumen que reseñamos no pretende una sistematización de la disciplina en España, sino que presenta interesantes estudios parciales que, a su vez, son una

exhortación al debate. En este adquiere especial relevancia el cambio de intereses por épocas, espacios, temas y planteamientos que ha experimentado la Historia del Arte en su devenir, lo que incluso ha supuesto una variación en la consideración del objeto artístico, donde se unen lo documental, lo estético y lo cultural, y esto último trasladada el interés hacia la imagen, hacia la cultura visual. Esta amplia axiología genera muy diversos tipos de acercamiento, como los manifestados entre la academia, el museo y el mercado; y al mismo tiempo con el concurso de distintas disciplinas, por lo que las separaciones entre ellas se diluyen y la epistemología se enriquece.

Con el objetivo de compartir reflexiones sobre la temática del libro se presentan diez ensayos de acreditados profesionales de diversos museos y universidades, especialmente ubicados en Madrid, y que comprenden desde los tiempos de la Ilustración, en los que se muestra la imbricación de las Bellas Artes en una monarquía moderna, hasta los recientes discursos que han alcanzado tal fuerza que para algunos han supuesto una amenaza para la identidad de la propia disciplina. Para articular lo diverso, las contribuciones se distribuyen en tres bloques. "Fundamentos" es el primero y en él adquiere especial relevancia el estudio de Jesusa Vega, pues supone casi un tercio del libro y este mismo surge estimulado por el proyecto I+D que dirigió la citada profesora. Su ensayo, sin ambages realizado "desde la práctica subjetiva", sirve de marco conceptual al conjunto y se presenta como relato-marco de múltiples micro-relatos que ponen sobre la mesa reflexiones que pueden dar pie a innumerables debates. Lo expuesto es resultado de una trayectoria dilatada y de reflexiones avanzadas en diversos foros y publicaciones. Aspectos que también acreditan la contribución de Javier Portús sobre la formación del concepto de "escuela española" en la pintura y la de Juan Carlos Ruiz Souza sobre el del "estilo mudéjar". Formulaciones coterráneas de marcado componente ideológico, en gran medida de sesgo patriótico.

El segundo bloque, "Más allá de las Bellas Artes y de Occidente", incluye aportaciones que pretenden mostrar algunas de las muchas vertientes posibles que contracorriente, y por ello con esfuerzo, han rebasado el sesgo eurocéntrico y estético con el que surgió la disciplina. Como contraposición al límite estético, dos estudios se centran en el análisis de la materialidad en el arte contemporáneo. Carmen Bernárdez ahonda en este tema de modo general y sistemático; mientras que Ma-

ría Rosón lo hace a partir del análisis de la irrupción de la fotografía como objeto de estudio de la disciplina. Respecto a la progresiva ampliación del marco geográfico de interés para la Historia del Arte, Isabel Cervera lo ejemplifica a través de los estudios sobre arte asiático.

El tercer bloque, "Discursos, contextos y escenarios", comprende diversos capítulos sobre las construcciones narrativas de la historia del arte en relación a las circunstancias que contribuyeron a conformarlas o/e interpretarlas. Álvaro Molina trata el difícil encaje de la Ilustración en una historia del arte diseñada bajo una linealidad nacional. Esta se consolidó y fosilizó durante décadas con el franquismo, lo que limitó el debate. En sentido opuesto, la Dictadura suscitó por reacción un compromiso político que condicionó la práctica profesional y vital de algunos historiadores, como muestra Noemi de Haro a través de las figuras de José María Moreno Galván y Valeriano Bozal. Finalmente, se abordan las retóricas y dispositivos historiográficos desarrollados desde el museo. Así, Isabel Tejeda analiza la relectura de la pintura del siglo XIX a partir de la efectuada por el Museo del Prado tras la realizada por el Museo d'Orsay, e Iñaki Estella muestra las convergencias y divergencias entre los planteamientos que presentan en sus discursos la academia y el museo.

Al final del libro, como encarte, se incluye el CD "Lecturas para la Historia del Arte en España. Ensayos y testimonios", que contiene 28 aportaciones de autores desde 1781 hasta nuestros días. Su valiosa recopilación complementa y corrobora gran parte de los ensayos incluidos en el libro, y en muchos casos permite rendir tributo a una tradición poco conocida y menos reconocida.

En definitiva, esta obra es voluminosa y luminosa sobre la temática de su título, presenta interesantes ensayos y numerosos temas de necesario debate, al tiempo que suscita muchos otros por su mera insinuación. Por ejemplo, me gustaría subrayar el difícil engarce de la arquitectura en el tradicional análisis metodológico e incluso historiográfico que se hace de la disciplina, muy priorizado por lo pictórico; así como la capacidad de relectura y propuestas que tiene la restauración, principalmente la monumental. No obstante, cada lector encontrará los suyos, y con ello se habrá cumplido con fortuna el objetivo planteado en este libro.

Luis Arciniega García
Universitat de València

CÁMARA MUÑOZ, Alicia (ed.). *El dibujante ingeniero al servicio de la monarquía hispánica. Siglos XVI-XVIII*. Madrid: Fundación Juanelo Turriano, 2016, 411 págs., ISBN: 978-8-942695-6-1.



En 1992 Fernando Marías publicó un trabajo titulado "Trazas, trazas, trazas. Tipos y funciones del dibujo arquitectónico", donde planteó varias líneas de estudio que la historiografía artística viene explorando en los últimos años, en cordial competencia con los análisis técnicos de los estudiosos de la expresión gráfica y el proyecto de arquitectura. En las décadas más recientes, no han sido poco los investigadores interesados en los medios empleados para el dibujo, en la función práctica y representativa de trazas y rasguños, que van desde el apunte rápido hasta la monte de un arco y culminan en los muy cuidados dibujos y maquetas de presentación. Sirva de ejemplo coetáneo el proyecto titulado *Los diseños de arquitectura en la Península Ibérica entre los siglos XV y XVI. Inventario y catalogación*, que dirige Javier Ibáñez de la Universidad de Zaragoza con la financiación del Ministerio de Economía y Competitividad.

Si algo ha quedado fuera de duda, es la amplitud y diversidad de este campo particular de estudio, tan atrayente desde la historia del dibujo y de los sistemas de representación como desde la perspectiva del documento gráfico, testimonio de un proyecto o una intervención sobre otro anterior y de los agentes implicados en la operación. No es marginal tampoco la apreciación de las cualidades estéticas del dibujo en sí mismo y por su capacidad de plasmar en imágenes el paisaje construido por sucesivas intervenciones humanas, con su exacta medida y unas líneas sugestivas para el ojo.

El papel del dibujo en la construcción de fortificaciones y grandes obras de infraestructura en la Edad Moderna es el objeto de estudio de este libro, en el que participan personas expertas procedentes de diversas disciplinas, con saberes plurales y lenguas distintas en contribuciones a veces muy específicas, siempre rigurosas. La nómina de autores incluye a reconocidos especialistas en este campo a cuyo frente está Alicia Cámara Muñoz, coordinadora de la obra y autora de un texto sobresaliente acerca de los dibujos de Tiburzio Spannocchi. Ella ha dirigido el proyecto de investigación sobre *El dibujante ingeniero al servicio de la monarquía hispánica. Siglos XVI-XVIII* que ha vertebrado esta publicación y nutrido con valiosas aportaciones el conocimiento de cómo la traza representa, describe y explica el territorio y su defensa en una época no menos conflictiva que cualquier otra, pero en la que era imprescindible el dibujo para reconocer los dominios. Éstos podían pertenecer a los propios estados, con fronteras vigiladas por fortalezas y trazadas en el mapa o bien ser anchos y ajenos en un mundo ya globalizado que surcaban armadas y recorrían ejércitos, pero resultaban imposibles de captar con la mirada y el tiempo del caminante, por muy poderoso que éste fuera. Entre los papeles que dejó a su muerte Jean-Baptiste Colbert en 1683, se halló una nota críptica y reveladora a la vez: "Planos por todas partes, sin interrupción. Arco de triunfo para las conquistas de la tierra. Observatorio para los cielos. Pirámide. Dificultad de ejecución".

Un monarca señor de inabarcables dominios como Felipe II tuvo en tan alta estima los dibujos de Tiburzio Spannocchi del Reino de Nápoles, que los guardaba en la galería contigua a su alcoba a *vista degli occhi suoi*, como recordaba en sus cartas Adriano Politi (1624). Algunos de los estudios reunidos en este libro, como el de Margarita-Ana Vázquez Manassero toman partido por el destinatario y los usos del dibujo, teniendo en cuenta la normalización de las prácticas cartográficas que tuvo lugar en Francia a finales del siglo XVII (Isabelle Warmoes, Emilie D'orgeix), pero la mayoría optan por explicar el dibujo a partir de su artífice, el nuevo tipo de ingeniero militar surgido en la temprana Edad Moderna, diestro en la traza y a menudo avezado en el campo de batalla.

En verdad, una geometría diamantina como la de Neuf Brisach en Alsacia o la ciudadela de Pamplona se pulía mediante instrumentos, técnicas y saberes atesorados con celo y experiencia por estos dibujantes castrenses. Los trabajos de Alfonso Muñoz Cosme, José Calvo López, Javier Ortega Vidal,

Juan Miguel Muñoz Corbalán y Fernando Cobos se encargan de desentrañarlos en la primera parte del libro sobre el proyecto dibujado. La segunda recorre los escenarios de la frontera de la monarquía hispánica y su custodia a través de Rosas (Pablo de la Fuente), el poniente de Liguria (Consuelo Gómez-López), el norte de África (Antonio Bravo y Sergio Ramírez), Piamonte (Annalisa Dameri) y la primera línea de defensa frente al Turco en Sicilia y Malta (Maurizio Vesco), tras un texto luminoso de Carlos José Hernando Sánchez sobre "Guardar secretos y trazar fronteras: el gobierno de la imagen en la Monarquía de España".

Como el proyecto ha buscado el encaje en las nuevas humanidades digitales, dos aportaciones detallan sus objetivos y logros en la visibilidad, acceso y posibilidades de consulta del conjunto de planos, mapas y dibujos conservados en el Archivo General de Simancas (Ana García Serrano y Ángel Castellanos) y en las oportunidades que ofrece la web semántica en el campo de los archivos históricos (Jesús López Díaz).

La presentación del volumen es ejemplarmente pulcra. Abundan las ilustraciones en color de un material tan sugestivo como difícil de reproducir con sus mejores cualidades y la maquetación de la obra ha estado atenta al discurso textual y visual de los autores, sin alejar demasiado las notas y la bibliografía del núcleo de cada capítulo. Por eso cabe reconocer la labor editorial de la Fundación Juanelo Turriano y de Ediciones del Umbral, no menos que del Ministerio de Economía y Competitividad como financiador del proyecto matriz.

Amadeo Serra Desfilis
Universitat de València

ARCINIEGA GARCÍA, Luis (coord.). *Elías Tormo, apóstol de la historia del arte en España*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2016, 333 págs., ISBN: 978-84-7822-687-0.

Si buscásemos en el Diccionario de la Real Academia Española el término *apóstol* y nos fijáramos en su quinta acepción, podríamos leer: "propagador de cualquier género de doctrina importante". Para quien no conozca la labor profesional de Elías Tormo, el título del libro coordinado por el profesor Luis Arciniega pudiera parecer hiperbólico. Pero la distinción que se le otorga de ser propagador de la Historia del Arte en España, no resulta exagerada, especialmente si leemos con detenimiento lo que los autores de esta obra nos cuentan.



La Historia del Arte es una disciplina muy joven. En Europa, concretamente en Alemania, no se institucionalizó hasta mediados del siglo XIX, mientras que en España esto no sucedió hasta comienzos de la centuria siguiente. Con anterioridad a estas fechas, hubo preocupación e interés por conocer el desarrollo histórico de las manifestaciones artísticas, y concretamente en nuestro país, contamos con destacados ejemplos que nos ilustran acerca de esta circunstancia. Pero como dijo muy acertadamente Lionello Venturi, una cosa es ser escritor de historia del arte y otra muy distinta, ser historiador del arte. En este sentido, se puede afirmar que el primer historiador del arte que hubo en España, junto a D. Manuel Gómez-Moreno Martínez, fue D. Elías Tormo. Ambos desempeñaron una labor fundamental para la institucionalización de la disciplina y promovieron su evolución desde los paradigmas positivistas hacia una comprensión íntegra del fenómeno artístico.

Este libro es fruto de una serie de iniciativas llevadas a cabo con el objetivo de reivindicar la importancia de Tormo. La primera fue la celebración del seminario "Elías Tormo y el I centenario de la Historia del Arte en la Universidad española: los inicios y su proyección", organizado a comienzos del mes de diciembre del año 2013 en la Universidad de Valencia. Esta actividad académica se completó con una exposición que mostraba la trayectoria profesional de Tormo y sus logros. Como colofón y testimonio de este proyecto, en 2016 se publicó este libro coral bajo la coordinación del profesor Luis Arciniega.

Esta iniciativa es digna de elogio, no sólo por haber contado con la colaboración de destacados especialistas en la materia, que han contribuido a difundir la figura y la obra de Elías Tormo dentro de su contexto histórico y social, sino sobre todo por promover la reflexión sobre los orígenes de

nuestra disciplina. Estas investigaciones no son muy populares en España, y salvo contadas excepciones, la historia de la historiografía artística española no ha sido adecuadamente estudiada, analizada y repensada. Afortunadamente, esta publicación ha contribuido a aportar luz acerca del desarrollo de los estudios sobre historia de las bellas artes en España, y muy especialmente, sobre la encomiable labor llevada a cabo por Elías Tormo, digna de todo reconocimiento.

La obra está estructurada en seis bloques temáticos más una completa bibliografía que incluye el listado completo de las obras de Tormo. El primero ofrece una aproximación biográfica a su figura, ilustrada con un práctico guión cronológico que contextualiza e ilustra visualmente la vida y obra de nuestro protagonista, detalle que se agradece para no perder de vista el carácter diacrónico y sincrónico con el que todo estudio histórico debe contar.

Respecto al segundo bloque, "Elías Tormo y la Universidad", admito que, dados mis intereses historiográficos, me ha llamado especialmente la atención la contribución del profesor José Martín: "Genealogía de la historia del arte en tiempos de Elías Tormo", en la que explica con claridad y capacidad de síntesis cuáles son los orígenes de la Historia del Arte, anteriores a su institucionalización. La valoro muy positivamente porque es de las pocas reflexiones completas existentes sobre el desarrollo de los estudios histórico-artísticos en España. El siguiente capítulo "El acceso a la cátedra, actividad docente y gobernanza", escrito por el profesor Luis Arciniega, aunque está más focalizado en la figura de Tormo, también aporta algunas observaciones sobre este particular.

En el tercer bloque, "Elías Tormo en diferentes instituciones", varios especialistas contribuyen a darnos a conocer la rica actividad de Tormo, que no sólo se redujo a la desarrollada en el ámbito universitario, sino que supo colaborar y trabajar en el seno de instituciones fundamentales para el desarrollo de la vida cultural española a comienzos del siglo XX, como el Museo del Prado o el Centro de Estudios Históricos.

En "Elías Tormo y sus aportaciones a la Historia del Arte", centrado en el análisis de la producción historiográfica de nuestro protagonista, se ha contado con la colaboración de reconocidos especialistas de la Historia del Arte española, requisito necesario para ponderar en su justa medida sus aportaciones para el conocimiento del desarrollo del arte en España. Como complemento a este bloque, le sigue "Elías Tormo y la dimensión social de la Historia del

Arte”, donde se constata que en muchas ocasiones la labor de los estudiosos del patrimonio histórico en España, ha estado estrechamente ligada a la de su protección. Ejemplo de ello fueron las Comisiones Provinciales de Monumentos durante el siglo XIX; muchos de los miembros de estas corporaciones fueron pioneros en el estudio de los monumentos y de las obras artísticas del país.

El último bloque nos da a conocer el archivo personal de Elías Tormo, que al estar repartido en varias instituciones, hasta ahora no había sido adecuadamente estudiado.

En conclusión, este libro pone de manifiesto la importancia del papel desarrollado por Tormo en el panorama historiográfico español, en el que irrumpió con novedades tanto epistemológicas como metodológicas. Sus viajes al extranjero le pusieron en contacto con otros historiadores del arte, gracias a los cuales pudo conocer nuevos métodos de trabajo, que superaban con creces las tendencias positivistas y formalistas que arrastraba el estudio de la historia del arte desde el siglo XIX. El valor que otorgó a la investigación del contexto histórico-cultural, supuso un cambio de paradigma dentro de la historiografía artística española, pues hasta entonces este solo había tenido un mero carácter complementario para los estudios positivistas. En cambio, para Tormo fue fundamental encontrar el verdadero significado de la obra de arte, objetivo que implicaba su adecuada imbricación en la historia.

Animo a los historiadores del arte españoles a leer este libro, porque nos ilustra con claridad acerca de los orígenes y el desarrollo de nuestra disciplina, y nos da a conocer la vida de un pionero, D. Elías Tormo, y su trabajo en pro del patrimonio histórico-artístico español, conociéndolo, conservándolo y difundiendo.

Carmen de Tena Ramírez
Universidad de Sevilla

GONZÁLEZ RAMOS, Roberto. *La Aldehuela de Torrelaguna. Granja, colegio, residencia de la Universidad de Alcalá*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2016, 240 págs., ISBN: 978-84-16599-96-7.

Los trabajos realizados desde la Historia del Arte tienen vocación desigual en cuanto a los objetos de estudio, análisis y difusión de los conocimientos, pero parte importante de los quehaceres de esta disciplina tienen que ver con extraer de la documentación, y de los vestigios de algunas



obras del pasado y su pervivencia en el tiempo, un discurso coherente para la restitución de un patrimonio a veces perdido, o de cuya importancia muy poco o nada sabíamos. Es, en este punto, donde cabe hablar de la aportación del doctor Roberto González Ramos, profesor titular del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Córdoba, con este libro. En palabras de su autor: “La Aldehuela de Torrelaguna fue una importante propiedad universitaria, constituida por una serie de terrenos, en su mayoría agrícolas, y protagonizada por un interesante conjunto arquitectónico, en buena parte conservado en la actualidad”. A partir de aquí, el autor desgrana con profundidad la trayectoria de esta importante y desconocida heredad, vinculada con la Universidad de Alcalá y que perteneció al priorato de San Tuy, cuyos restos documentales exhuma con gran precisión, para narrar con claridad los devenires de este espacio y su trayectoria histórica. En este vasto recorrido, González Ramos nos informa sobre el conjunto arquitectónico, a través de sus edificios y dependencias, estudiados a través de la reflexión cabal de documentos de distinta procedencia, incluidos los inventarios, donde también aparecen descritos, aunque en forma breve, las distintas construcciones de la Aldehuela, que ayudan a configurar la imagen de este conjunto singular.

El libro está editado por la Universidad de Alcalá, desde las premisas y necesidades del ámbito académico. El autor presenta un texto bien escrito y articulado, concediendo gran importancia a los hallazgos documentales, ya que el apartado gráfico, en este tipo de publicaciones, tiene una presencia menor. Estamos pues ante una monografía que afron-

ta la difícil tarea de la reconstrucción histórica y espacial de este conjunto universitario; tanto en lo que afecta a su origen como parte del priorato de San Tuy, cuyo monasterio sitúa el autor en torno a finales del siglo XII, como a la posterior y decisiva intervención del Cardenal Cisneros, que anexiona el priorato y sus posesiones al Colegio Mayor de San Ildefonso a principios del siglo XVI, y lo integra en su proyecto de la Universidad de Alcalá. Este conjunto, que se pensó en un principio como casa vacacional de colegiales y, más aún, como retiro de doctores teólogos de San Ildefonso, tuvo en realidad funciones muy limitadas, diluyéndose como espacio universitario, mientras que su uso como propiedad agrícola parecía aumentar. En esta trayectoria, cabe destacar asimismo la reforma de la Universidad llevada a cabo por Carlos III en 1777, que supone, como señala González Ramos "un gran cambio en la Universidad de Alcalá, tanto desde el punto de vista académico como desde el de su funcionamiento administrativo y económico". Mediante este proceso, recuerda el autor, se separa la Universidad del Colegio Mayor de San Ildefonso, y tiene además como consecuencia la ruptura del esquema universitario que había definido Cisneros, así como la asunción de los bienes del Colegio por la ahora Real Universidad de Alcalá, y por lo tanto también de La Aldehuela, y su posterior venta. De todo ello da cumplida cuenta este texto que ahora reseñamos. Sea pues bienvenido un estudio de estas características y su publicación.

David Sánchez Muñoz
 Área de Conservación de Patrimonio Cultural
 Universitat de València

PAZ GAGO, José María. *El octavo arte: la moda en la sociedad contemporánea. La Coruña: Hércules, 2016, 221 págs., ISBN: 978-84-945896-2-1.*

El octavo arte: la moda en la sociedad contemporánea es un libro magistral planteado a modo de ensayo o, más bien, de reflexión sobre el sistema de la moda en la sociedad contemporánea desde dentro, desde el punto de vista que nos ofrece el poeta y catedrático de Literatura Comparada en la Universidad de A Coruña Chema Paz Gago. Un sistema que el autor ha tachado de contradictorio, caprichoso, cambiante, pero plagado de valores históricos, sociales, culturales y artísticos.

El libro es fruto de un trabajo de investigación basado en fuentes documentales, literarias principal-



mente (Guillaume Apollinaire, Honoré de Balzac, Charles Baudelaire, Benito Pérez Galdós, Oscar Wilde...), así como de la Sociología (Roland Barthes, Jean Baudrillard...), Filosofía (Walter Benjamin, Umberto Eco, Gilles Lipovetsky, Friedrich Nietzsche...), Cine (Truman Capote, Michel Cieutat, Francis Scott Fitzgerald) e Historia de la moda (François Boucher, Patricia Calefato...). Por tanto, las referencias bibliográficas son constantes a lo largo de todo el libro. Resulta evidente que el libro ha sido escrito por un filólogo y la aproximación al tema de la moda es desde la Literatura. En consecuencia, éste se enriquece y nutre con las opiniones de expertos acerca del funcionamiento del mundo de la moda desde materias de estudio tan diversas como complementarias. Ahora bien, al carecer de fotografías y reflexionar en profundidad sobre el tema, es conveniente tener una base sobre la disciplina de Historia de la Moda para poder reconstruir mentalmente prendas y fotografías a las que se alude a menudo.

Un libro de esta índole es necesario para el estudio de la Historia de la Moda y, en particular, para entender la relación que ésta guarda con el Arte, que es la idea culminante y más novedosa, en mi opinión, que el autor sugiere: *La moda es el Octavo Arte*, al mismo nivel que el cine y las demás artes. Es en el penúltimo capítulo donde se apunta esta idea que otorga a la moda la categoría de octavo arte gracias a los creadores, para él considerados artistas con mayúsculas. Fundamenta su argumento en la existencia de los museos dedicados a las Bellas Artes como centros de difusión del Arte y la Moda junto a los museos especializados en el Traje. El Metropolitan Museum, los Ángeles County Museum of Art, el Museo del Traje de Ma-

drid, el Museu del Disseny de Barcelona o el Victoria & Albert Museum de Londres no cesan de sorprender con sus muestras de moda vestimentaria, joyería y otros accesorios. Merece también destacar la idea apuntada por Chema Paz Gago sobre la opinión de diseñadores como Yves Saint Laurent para quien hay que ser un artista para ser un diseñador de moda y recordar el trabajo de tantos diseñadores de moda contemporáneos cuya fuente de inspiración ha sido el arte directamente (Yves Saint Laurent, Lacroix, Galliano...) al tiempo que las primeras incursiones contemporáneas de la unión Arte-Moda vinieron de la mano de artistas decimonónicos (Art and Craft Movement) y de las vanguardias del siglo XX, futuristas (Giacomo Balla, F. Depero) y surrealistas (Shiapparelli-Dalí).

En la introducción, el autor nos define la palabra moda semánticamente según el diccionario de la Lengua Española como "Uso, forma o manera en el vestir, el adorno y el arreglo personal que se impone en un determinado momento y lugar". La moda manifiesta la elegancia, el *status* o poder desde la Antigüedad hasta la actualidad pero cuya génesis en *stricto sensu* se encuentra en la Revolución Francesa a finales del siglo XVIII tras la abolición de las leyes suntuarias propias del antiguo Régimen, la proclamación en la Convención Nacional Francesa en 1793 dando libertad para llevar el vestido y arreglo que convenga a cada cual y, con ello, se acaban las represoras leyes antisuntuarias procedentes de la Antigüedad y se inicia el sistema de la moda contemporánea que ha llegado hasta hoy, esto es, una sucesión de prendas y diseños, estilos y tendencias. La idea sugerida por el autor acerca del nacimiento de la moda a partir de la Revolución Francesa, deviene el punto central del libro junto al de la moda como Octavo Arte.

Por cuanto a la estructura del libro, se divide en cuatro capítulos que corresponden a cuatro periodos históricos ordenados cronológicamente. El primero, "El seguimiento de la Moda (1789-1880)", nos adentra en el fenómeno de la moda desde su aparición a finales del siglo XVIII. El segundo, "La Moda se hace espectáculo (1880-1980)", coincide con una etapa a finales del siglo XIX donde la moda empieza a interesar a las clases medias, que sueñan con vestirse como princesas, actrices, bailarinas o cantantes. En el tercer capítulo, "La Moda se hace global (1980-Actualidad)", se destaca cómo a partir de la década de los ochenta, la moda se integra en el mundo globalizado destronando la hegemonía de París al tener que compartir su influencia con otros centros

como Milán, Nueva York, Miami, Londres, Tokio o Madrid. En el cuarto y último capítulo, "El futuro de la Moda", el autor plantea el contexto de la moda en la sociedad postcontemporánea en la que se advierte cómo ésta se ha semiotizado como objeto concreto de arte o de consumo y ha sido sustituida por la marca, por el signo. La industria de la moda no fabrica productos sino signos asociados a unos valores que tratan de cautivar y seducir.

Ruth de la Puerta Escribano
Doctora en Geografía e Historia

BARREIRO LÓPEZ, Paula. *Avant-garde Art and Criticism in Francoist Spain*. Liverpool: Liverpool University Press, 2017, 352 págs., ISBN: 978-1-78138-322-3.



En su última publicación, Paula Barreiro López –investigadora del programa Ramón y Cajal de la Universidad de Barcelona– nos ofrece un riguroso estudio sobre el rol desempeñado por los críticos de arte, los artistas y los agentes culturales durante el tardofranquismo (1959-1975). En este periodo de rápida modernización del país, surgió un nuevo debate que planteaba la relación entre arte e ideología de izquierda, que cuestionó el papel que la modernidad podía y debía jugar en la estructura social.

Pero el objetivo del estudio va más allá de abordar una historia de la crítica del arte de este periodo, ya que analiza cómo se construyeron toda una serie de conceptos estéticos que marcaron y caracterizaron la producción artística del tardofranquismo. Esta renovación cultural fue protago-

nizada e impulsada, principalmente, por siete críticos comprometidos: Antonio Giménez Pericás, Vicente Aguilera Cerni, José María Moreno Galván, Alexandre Cirici Pellicer, Tomàs Llorens, Valeriano Bozal y Simón Marchán Fiz. Los contactos que mantenían con otros profesionales y círculos europeos les permitió incorporar aires de modernidad a su trabajo. Barreiro se ha basado en las trayectorias profesionales de este grupo, en su corpus teórico e intelectual, así como en los posicionamientos personales de todos ellos, como el punto de partida para realizar un análisis completo del panorama.

Como subraya la autora, habitualmente se ha abordado la historia de la crítica española de este periodo desde perspectivas biográficas o en relación con los movimientos específicos, y no como la historia de un conjunto de intelectuales generadores de una estética, responsables de una voz propia contra el régimen. Aunque el inicio de la dictadura sí que goza de estudios relevantes, la crítica de arte del tardofranquismo todavía está por estudiar en profundidad. Esta investigación contribuye a corregir este hecho, y a poner en valor el trabajo desarrollado por los profesionales de la crítica durante esos años.

La autora ha estructurado la obra en cinco capítulos seguidos de un epílogo. Los dos primeros apartados abordan una cuidada contextualización del periodo, en el que se imbrican las relaciones entre arte, sociedad e ideología, y con los que la autora intenta llenar el vacío existente en la literatura anglosajona sobre este ámbito. El primero de estos apartados, "Del Guernica a las alianzas internacionales: cultura, arte y sociedad", ofrece una perspectiva general del origen de la dictadura, centrándose en cómo los aspectos culturales formaron parte del proceso de reconstrucción de la identidad nacional tras el conflicto bélico. Nos muestra que, pese a la dureza del régimen en las primeras décadas, algunas iniciativas con rasgos de modernidad sobreviven en este momento.

El segundo capítulo, "Spain is different: arte, cultura y propaganda en la era de la sociedad de consumo", avanza en el tiempo y nos lleva a las décadas de 1960 y la primera mitad de 1970. Es el periodo de apertura del régimen que posibilitó el desarrollo económico, en el que también se generaron corrientes ideológicas críticas.

El tercer capítulo, "Críticos y redes: la adopción de la crítica militante", aborda las múltiples relaciones internacionales que se establecieron con agentes extranjeros y que influyeron en la conformación de

las narrativas de la crítica militante, aquella en la que el crítico tomaba una postura comprometida con su tiempo, que no entendía la cultura sin una implicación social. La autora rastrea el origen de este paradigma en otras figuras de la crítica en Europa y la manera en que los críticos estudiados tuvieron relación con sus discursos. Nos conduce por las revistas, por las plataformas editoriales, por los foros de encuentro, a través de los cuales conectaron con el pensamiento de izquierda.

En el capítulo cuatro, "La 'Marxización' de la crítica de arte: información, ideología y antifranquismo", se aborda la recepción de las ideas marxistas en la comunidad crítica e intelectual de izquierda española. La autora señala la relevancia de esta escuela de pensamiento en las narrativas y en las posiciones críticas de las actividades profesionales de los críticos militantes. Centra el foco de atención en cómo estos críticos tuvieron un papel relevante al posicionarse contra el régimen, y cómo cumplieron además la función de vehicular nuevos conceptos en el terreno de la cultura.

"Adopción(es), adaptación(es) y praxis artística" es el título del quinto capítulo, en el que se aborda el giro sociológico que se da en la crítica militante. Se desgana el trabajo llevado a cabo por estos críticos con los artistas, así como la producción artística desarrollada en este periodo, en el que, señala Barreiro, evoluciona el concepto de vanguardia.

En el epílogo "Vanguardia artística y realidad social: la batalla por el significado del arte contemporáneo", se analiza cómo el régimen utilizó la vanguardia para sus propios fines, y cómo la Bienal de Venecia de 1976 fue un intento de posicionarse contra esa lectura. A través de este encuentro se ejemplifica la confrontación existente por dominar el significado del arte contemporáneo.

Avant-garde Art and Criticism in Francoist Spain es un estudio interdisciplinar indispensable, un referente fundamental para los estudiosos de este apasionante periodo. La amplia labor investigadora desarrollada por Paula Barreiro en el proyecto I+D que lidera, denominado *Modernidad(es) Descentralizada(s)*, le permite ofrecernos un enfoque nuevo en esta publicación, que conecta la cultura artística del tardofranquismo con la dimensión transnacional, mostrándonos las redes de colaboración existentes en el marco de la Guerra Fría.

Lydia Frasquet Bellver
Col·lecció Martínez Guerricabeitia
Fundació Universitat de València

MÉNDEZ BAIGES, Maite (ed.). *Arte escrita. Texto, imagen y género en el arte contemporáneo*. Granada: Comares, 2017, 224 págs., ISBN: 978-84-904-5492-3.



En los años setenta del pasado siglo los estudios de género irrumpieron en la Historia del Arte como impulsados por un resorte. Lejos de cualquier intención cortoplacista que se conforma con engordar el canon sin juzgarlo introduciendo nombres en femenino, los estudios de género sirvieron como mecanismo para tensar el rígido aparato discursivo de la Modernidad. Y lo hicieron a partir de tres estrategias que siguen inspirando los mejores trabajos de esta disciplina. Este libro editado por Maite Méndez da buena prueba de ello, pues sus autoras escriben con la lección que nos brindaron Griselda Pollock, Carol Duncan o Linda Nochlin entre otras, bien aprendida. Los ocho capítulos que articulan la obra (cerrada con dos ensayos visuales a cargo de Isabel Garnelo y Noelia García Bandera) proponen explorar las relaciones entre texto e imagen en el arte de los siglos XX y XXI desde este enfoque teórico, en un gesto que no deja de ser una apuesta por la intermedialidad negada por la ortodoxia moderna, pero decisiva para comprender el arte contemporáneo en toda su riqueza.

Decíamos que tres son las maniobras desplegadas por los estudios de género en su impulso crítico y renovador. Todas ellas se encuentran en las páginas de *Arte escrita*. En primer lugar era necesario poner la Historia del Arte en plural y no sólo para ventilar sus vergüenzas (era un relato racista, patriarcal y sobre todo contradictorio), sino porque su reduccionismo impedía contar *otras historias* o

contar la Historia de otras formas, a menudo mucho más acordes con la realidad. Para ello, nada mejor que empezar a hacerse preguntas. Preguntas que convocan a fantasmas y están pensadas para abrir paréntesis sobre verdades consabidas. Es de sobra conocido que Nochlin abrió la lata con el interrogante más urgente de todos (*¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*) pero aún quedan muchas cuestiones que formularse. *Arte escrita* está lleno de ellas: ¿cómo cuestionar las convenciones poéticas y negar la posibilidad de un "yo" autorial estable fundado siempre sobre la masculinidad de ese sujeto? En el capítulo que inaugura el libro dedicado a la poeta norteamericana Marianne Moore descubrimos que el *collage* puede ser una herramienta idónea en este sentido; ¿por qué la explosión de imágenes del cuerpo femenino en los años sesenta que nos invitaban sin tapujos a disfrutar del hecho de ser mujer se tornó en una intensa homogeneización y explotación de ese mismo cuerpo? El tercer ensayo nos emplaza a releer el *miracolo italiano* a través de la obra plástica de Ketty La Rocca y apreciar las numerosas grietas apenas maquilladas que tiene la imagen de la *donna felice* ligada al consumo y el hogar; ¿por qué si leer es un ejercicio activo, los artistas del siglo XIX y de las primeras vanguardias se empeñaban en representar a la mujer lectora como un ser lánguido al extremo, que desatiende el libro que se supone objeto de su interés para abandonarse a la mirada del espectador? El quinto capítulo hace un recorrido por la figura de la lectora para revelarnos las implicaciones sexuales que esconde este motivo y los vínculos que guarda con la representación del interior burgués. Su reverso, la imagen de la escritora o la fotógrafa que se sabe peligrosa sólo por tomar el lápiz o la cámara entre sus manos y usarlo para *escribir su cuerpo*, lo encontramos en el sexto estudio. Al tiempo que el ensayo final, incide en la mirada y la postura de la mujer-espectador que oscila entre el observar-se a solas o entre la multitud en la pintura de finales del XIX y principios del XX.

Pero además de lanzar preguntas inquietas, los estudios de género también pretendían abrir el campo de la disciplina a aspectos que tuviesen que ver con la hibridez (de medios, corporal, teórica, social o de cualquier otra índole) pues no es en otro sitio sino en los espacios interdiscursivos donde se fraguaron las vanguardias. Así, los capítulos que restan, están dedicados al entrelazamiento entre grabado y poesía, danza contemporánea e imagen publicitaria o performatividad y escritura en diversas artistas. Estos ensayos nos llevan desde el simbolismo de Claude Caun y Marcel

Moore donde el dibujo y la escritura poética juegan a crear atmósferas sensuales, hasta el abierto exotismo de la publicidad de entreguerras que asociaba el cuerpo hipersexualizado de la mujer con los nuevos ritmos llegados de América de entreguerras (el jazz, el charleston, el tango, el fox-trot, etc.). En otro de los capítulos nos trasladamos al ambiente plenamente politizado y feminista de la Italia de los setenta que dio lugar a un conjunto de creadoras (Niccolai, Vicinelli, Bentivoglio, etc.) que usaron la palabra en toda su materialidad para reapropiarse del lenguaje y configurar un universo semiótico propio. En definitiva y por todo lo dicho, *Arte escrita* constituye un fresco variado y original que se sitúa en la línea de la mejor tradición de los estudios de género para lograr, de modo riguroso y con una prosa amena en todas sus partes, desenterrar historias que deben ser contadas.

Irene Valle Corpas
Doctoranda en Historia del Arte
Universidad de Granada

GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Carlos Alberto. *El espíritu de la imagen. Arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*. Madrid: Cátedra, 2017, 362 págs., ISBN: 978-84-376-3703-7.



Existe en la creación historiográfica actual un número considerable de estudios monográficos destinados al escrutinio del arte religioso –y especialmente al de la imagen sagrada– en el mundo hispánico. Entre algunas de las peculiaridades de este fenómeno se encuentra la existencia de una

significativa apertura disciplinar en el estudio de la imagen. Por un lado, representantes de campos de investigación como la Historia, las distintas Filologías o la Antropología, se han visto maravillados por el universo icónico –desbordante por su abundancia y rebosante en implicaciones culturales–, de la imagen religiosa en el universo barroco hispánico. Por otro lado, el ejercicio de la Historia del Arte se ha enriquecido de los diversos acercamientos teóricos y del estudio del arte en relación con otras manifestaciones culturales.

La prestigiosa editorial Cátedra nos presenta como novedad en el presente año la obra *El espíritu de la imagen. Arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*, obra escrita por Carlos Alberto González Sánchez, catedrático de Historia Moderna de la Universidad de Sevilla, uno de los mayores expertos nacionales en el estudio de la cultura escrita de los siglos XVI y XVII. La introducción de este avezado experto en historia cultural de la Edad Moderna hispánica en los estudios sobre la cultura visual es un atractivo más que suficiente que invita a la lectura del presente trabajo. La presente obra sigue la beta en reconocimiento del valor de la imagen religiosa en el estudio del arte barroco y es deudora –como el propio autor expone en el prefacio de la misma– de lo expuesto por otros autores en obras consideradas hoy como manuales clásicos para la Historia del Arte. Como se tratará de exponer en estas líneas, la obra está dedicada a analizar el uso, discurso y función de la imagen en el mundo hispánico a partir del estudio de las fuentes literarias.

El ensayo está dividido en siete capítulos, cada uno de ellos dedicados a abordar los aspectos discursivos de la imagen. En el primero de ellos, “espejos de piedad”, presenta la relación de la imagen con la extensa literatura devocional y espiritual, tratando de mostrar el modo en el que los libros de oración alcanzaron un despliegue significativo en la cultura hispánica del barroco. En el mismo capítulo se centra en análisis de la literatura sobre la imagen sagrada posterior a Trento, estudiando detenidamente los autores más significativos como Jean Molanos, Paleotti, o los hispánicos Jaime Prades, Martín de Roa o Juan Acuña de Adarve. El segundo capítulo, “*imago eloquens*”, atiende de manera hábil a la relación existente entre imagen y palabra a partir del estudio de la importancia tanto de la oratoria sagrada como de los textos catequéticos y la función que la imagen jugaba en estos géneros. Esto último tanto en la edición de los mismos como en la articulación interior por medio de la asimilación de su

carácter elocuente o persuasivo. En el tercer capítulo, "la oración: ascética y mística de la imagen", el autor retoma aspectos presentados en los dos anteriores, ateniendo en esta ocasión a un estudio en profundidad de los usos de la imagen y a la relación entre ésta y sus diversos soportes –como estampas o pinturas– relacionándola con las prácticas piadosas de la época vinculadas a la oración mental y a los testimonios escritos –literarios– de los principales autores de la mística hispánica. El trabajo prosigue con un breve capítulo, "creer es ver" destinado a atender el modo en el que se produjo en la cultura barroca la *percepción del mundo* y, de nuevo, el carácter persuasivo de la producción visual y el modo en el que la imagen –que procede de aquello que se *ha visto*,– construye discursos afectivos.

Los tres últimos capítulos del ensayo presentado por Carlos Alberto González abordan la riqueza de la semántica de la imagen y a su amplio despliegue cultural, tanto en lo geográfico como en lo temático. En primer lugar, se acomete el asunto de lo maravilloso en la imagen y su participación en las prácticas y definición de un universo mágico donde la religión impregnaba la práctica totalidad de lo ordinario. Para ello atiende a los distintos objetos de uso común –agnusdei, reliquias y todo tipo de sacramentales–; al valor de signos como el de la cruz; a la materialidad de dichos objetos y a las imágenes animadas y al tema de la visión. Prosigue con un capítulo dedicado al establecimiento de un imaginario colectivo, el deseo estricto por controlar la práctica visual y la ortodoxia iconográfica por parte del poder eclesiástico y el trabajo teórico realizado desde la tarea de pintores como Francisco Pacheco.

El último capítulo de la obra está dedicado a los "nuevos mundos de la imagen", una aproximación sucinta al fenómeno icónico en los confines del mundo hispánico, con estudio de ejemplos de la América virreinal o la práctica misional jesuita en Oriente. En estas páginas se abordan diversos tópicos que sitúan a la imagen en un primer plano de la actividad de un vasto territorio poblado de neófitos: el reconocimiento incuestionable del papel protagonista de la imagen en el ejercicio de la evangelización americana; su función en la promoción de una nueva identidad territorial vinculada a lo sagrado, tanto por la configuración de santidades locales como por la aparición de imágenes milagrosas; el estudio de la "pacotilla piadosa" u objetos para la religión utilizado en las misiones, tanto por uso personal como litúrgico; o el atractivo mágico de imágenes y objetos cristia-

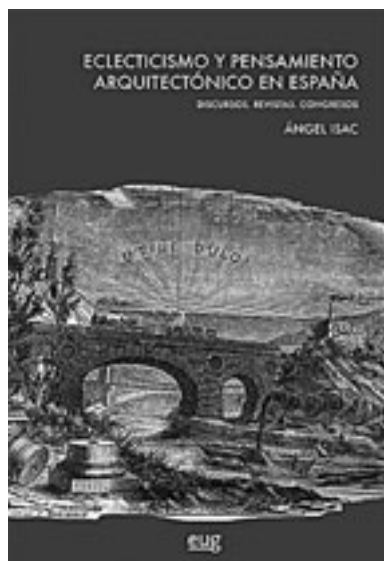
nos para los habitantes del Oriente. El ensayo se cierra con un epígrafe que, a modo de conclusión, se consagra al objetivo principal del libro, el de mostrar los entresijos intelectuales, teológicos y políticos –culturales, en definitiva– que operan en la relación entre el libro y la imagen en el arte de la contrarreforma en el mundo hispánico.

El carácter general del libro a la hora de tratar el estudio de la imagen en el mundo hispánico, y lo acertado del escrutinio de la cultura escrita del periodo, le confieren a la obra un gran valor y un grado de utilidad, especialmente para investigadores noveles y estudiantes, pero también para aventajados investigadores que encontrarán en sus páginas reflexiones y aportaciones a tener en cuenta en futuros estudios. No hay autor hispánico del periodo barroco –que merezca ser reseñado– que no se haya tenido en cuenta en este trabajo y prácticamente se han abordado la totalidad de los géneros literarios, quizá con la única excepción de la literatura emblemática, en cierto sentido principal exponente de la retórica visual barroca. No obstante, la presente obra no queda libre de los habituales problemas de monografías que, como ésta, abordan, con vocación de manual, un tema de tal amplitud, notándose algunas faltas en las referencias bibliográficas claves sobre el objeto de estudio que pretende abordar. Igualmente, entre las pocas observaciones que pueden realizarse al texto, también se encuentra el uso indebido del término "iconografía", utilizado de modo frecuente como sinónimo de imagen, y no en su correcta acepción de "descripción y clasificación de las imágenes". Confusión, dicho sea de paso, muy frecuente entre los propios historiadores del arte.

El autor del libro, Carlos Alberto González Sánchez, rescata, de la inmensa cultura literaria del barroco hispánico, las referencias a los usos y funciones de la imagen religiosa y la forma en la que ésta comparte un discurso programático con textos de carácter teológico, filosófico o catequético. Igualmente ofrece un acercamiento al posicionamiento oficial de la Iglesia católica y su toma de posición respecto a la defensa de la imagen tras el concilio de Trento. En conclusión, el libro es una aportación relevante al estudio de la imagen como documento de la historia cultural en su relación con las fuentes literarias, en una aproximación que declara el necesario carácter interdisciplinar en la construcción de una historia de las imágenes.

Sergi Doménech García
Universitat de València

ISAC, Ángel. *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos*. Granada: Universidad de Granada, 2017, 505 págs., ISBN: 978-84-338-6053-0.



Este libro fue publicado en 1987 por la Diputación Provincial de Granada, y ahora, por acuerdo de la Universidad de Granada, debido a su permanente interés vuelve a publicarse sin cambios ni añadidos, salvo la incorporación de ilustraciones en el segundo capítulo y un nuevo prólogo del autor.

El tema, ampliamente desarrollado, se centra en la crisis del estilo en la arquitectura del siglo XIX, a través de un proceso que parte de la disolución del carácter exclusivo de la normativa clásica, entendida como pérdida de su valor universal, permanente y hegemónico, el revivir de lo medieval desde las primeras perspectivas del *pintoresque* romántico a sus recuperaciones historicistas, y la consolidación de la condición ecléctica. Advirtiendo que el término "eclecticismo" tiene un inevitable valor polisémico y que la utilización historiográfica de este concepto en el campo de la arquitectura no ha sido siempre la misma y subrayando la importancia que tiene el entramado de las ideas que forman parte del discurrir arquitectónico: la "arquitectura pensada".

Ángel Isac, catedrático de Historia del arte la Universidad de Granada, autor y coeditor de valiosos estudios sobre arte, arquitectura y patrimonio, señala que: "a pesar de importantes contribuciones que en los últimos años han permitido conocer la arquitectura construida, a lo largo del siglo XIX y primeras décadas del XX, en los importantes núcleos urbanos, pocos son los estudios preocupados

por la cultura arquitectónica". A su juicio han faltado personalidades de la altura de Pugin, Ruskin, Viollet-le-Duc, Morris, Daly, Semper o Wagner. Arquitectos y publicistas que nos hayan dejado una literatura arquitectónica tan amplia e influyente como la de aquellos por lo que es preciso referirse a los textos producidos como discursos de recepción en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, los producidos en publicaciones periódicas profesionales y los resultantes de los congresos nacionales de arquitectos. Dos fechas significativas delimitan esta investigación, el nacimiento, en 1846, de las dos primeras revistas españolas de arquitectura (*Boletín Enciclopédico de Nobles Artes* y *Boletín Español de Arquitectura*) con la creación de la Escuela Especial de Arquitectura y la celebración, en 1919, del VIII Congreso Nacional de Arquitectos, cuando comienzan a surgir las primeras ideas renovadoras del pensamiento arquitectónico un año después de la creación de la revista *Arquitectura*.

Parte de la presentación del marco general europeo durante el largo periodo comprendido entre la Ilustración y el Movimiento Moderno y con un planteamiento amplio y erudito, que abunda en nombres señeros y citas textuales, casi siempre en los idiomas originales, el autor investiga el reflejo hispánico de las distintas propuestas, debates y polémicas que afectaron al pensamiento, la enseñanza y la práctica de la arquitectura de esta etapa crucial, cuando la sociedad estuvo sometida a las transformaciones impuestas por el ascenso de la burguesía, que no solo afectaron a la naturaleza del poder político o de la propiedad, sino que también alcanzaron a remodelar toda la cultura.

Para ello, tras la síntesis contenida en el estudio introductorio, reparte su análisis y reflexiones sobre textos de literatura arquitectónica española en tres capítulos que surgen de la consideración de otros tantos *contenedores* a lo que otorga en sí de especial relevancia. En el primero dedicado a los discursos pronunciados en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde ya en la década de 1840, con José Caveda, arraiga la doctrina ecléctica entendida como regeneradora por destacados académicos como Francisco de Cubas, Juan de Dios Rada o José Amador de los Ríos, que propone la revitalización del mudéjar. También los diferentes modos de valorar lo medieval en Pedro de Madrazo y Juan de Riaño.

En el dilatado segundo capítulo se hace hincapié en la aparición del periodismo arquitectónico, con la influencia de las revistas europeas especializa-

das y se reseña el desarrollo de las primeras publicaciones periódicas españolas que impulsaron la difusión del conocimiento pero también asumieron la defensa corporativa a la implantación de la condición ecléctica del pensamiento arquitectónico, ofreciendo a la vez espacios para la confrontación doctrinal, a la difusión de modelos acordes al historicismo cultural del siglo, a la divulgación de avances en cuando al conocimiento histórico de la arquitectura, las técnicas de construcción y los nuevos materiales.

El tercero se dedica al estudio de los ocho primeros congresos nacionales de arquitectos, celebrados entre 1881 y 1919, que ante todo pretendieron la defensa corporativa, desde sus *atribuciones privadas*, especialmente frente a los ingenieros,

hasta un reconocimiento social superior en relación a otras profesiones en virtud de la combinación de conocimientos científicos y artísticos que implicaba el ejercicio de la arquitectura. Las discusiones y acuerdos de estos congresos reflejan también las cuestiones más acuciantes que fueron importando a los profesionales: desde la definición del *ideal* arquitectónico y las posibilidades del hierro, a los aspectos relativos a la *urbanización* de las ciudades antiguas y modernas, con los problemas del alojamiento obrero y la arquitectura barata, la polémica en torno al nacionalismo-regionalismo y los planteamientos sobre custodia y conservación del patrimonio arquitectónico.

Daniel Benito Goerlich
Universitat de València

ACEPTACIÓN DE ORIGINALES Y PROCESO DE EDICIÓN

La revista *Ars Longa* admite: a) Trabajos de investigación inéditos que no hayan sido publicados ni presentados para tal fin en otro medio de difusión, independientemente de la lengua en la que se edite, y si se hace de modo parcial o completo; y con una extensión máxima aconsejable de treinta páginas (en ellas se incluyen las notas al pie, la bibliografía y posibles apéndices documentales) y seis ilustraciones. b) Reseñas sobre libros de reciente aparición, con una extensión máxima de dos páginas y la imagen de la cubierta. En ambos casos en formato Word, en fuente Times New Roman, cuerpo 12 e interlineado doble, lo que suponen aproximadamente veinticinco líneas o 2.000 caracteres (con espacios) por página. No obstante, el Consejo Editor de *Ars Longa* se reserva el derecho a sugerir a las personas autoras la reducción o ampliación de sus trabajos. Se entiende que las opiniones expresadas son de exclusiva responsabilidad de quienes firmen el texto, por lo que la revista no asume corresponsabilidad.

Los textos pueden presentarse en inglés, castellano o valenciano, pero siempre con título, resumen y palabras clave en inglés y castellano. Excepcionalmente el Consejo Editor podrá autorizar la publicación de artículos en otros idiomas. Para el envío de originales, y su posterior proceso de revisión, la revista utiliza la plataforma de gestión editorial Open Journal System (OJS), con acceso por la página web de la revista: <https://ojs.uv.es/index.php/arslonga>

El Consejo Editor establece tres fases de recepción: 15 de octubre, 15 de enero y 15 de abril, que servirán en cada caso como fecha de inicio del proceso evaluador dentro del número en preparación, lo que queda aceptado como tal por las personas autoras en el momento de realizar el envío.

Los datos de la persona autora deben indicarse durante el proceso de envío de originales por medio del OJS e incluye, de manera obligatoria, lo siguiente: Nombre y apellidos; identificador personal ORCID (Quienes carezcan de él deben registrarse gratuitamente en <http://orcid.org>); filiación institucional o lugar de trabajo; dirección postal completa, teléfono de contacto y correo electrónico; título, resumen, de menos de doscientas palabras, con la orientación del trabajo y principales aportaciones, así como las palabras clave con cinco o seis términos asociados, separados por barras. En el envío de las propuestas, la persona autora deberá responder de manera afirmativa a todos los ítems del listado de comprobación para la preparación de envíos (disponible en la página web de la revista, en la sección "acerca de").

La revista sigue un manual editor. Entre otros aspectos incluye un sistema de arbitraje para la aceptación de originales mediante evaluación anónima, tanto de personas evaluadoras como de autoría, por dos personas asesoras científicas, de las que al menos una será externa al departamento editor de la revista. La asignación de personas expertas se realizará por parte del Consejo Editor

según el tema de estudio tras la reunión celebrada al finalizar cada fase de recepción. En caso de desacuerdo entre las dos evaluaciones se solicitará un tercer informe. El equipo de dirección de la revista a través del portal OJS facilitará: la recepción del original y la decisión adoptada por las personas evaluadoras con las posibles sugerencias. Una vez admitido se distribuirán las pruebas de imprenta para la corrección de erratas en un plazo inferior a dos semanas, sin que supongan cambios importantes en el ajuste tipográfico; y finalmente se entregará un original de la revista y las separatas de su contribución, asignada con número DOI. La publicación supone la cesión de derechos a favor del editor de la revista a los efectos de reproducción y difusión electrónica.

ENTREGA DE ORIGINALES

El manuscrito que se entregue por medio del OJS deberá garantizar el anonimato en el proceso de evaluación por pares ciegos y no podrá ir firmado. El manuscrito –en documento Word o equivalente, nunca pdf– deberá ir encabezado por el título, el resumen y las palabras clave, todo ello en castellano e inglés. Los artículos que no se ajusten rigurosamente a estas características –así como a las normas de citación que se expresan más adelante– serán devueltos a las personas autoras para su nuevo envío y no se considerarán introducidos en el proceso de revisión.

Las **fotografías y tablas** se publicarán si son presentadas perfectamente nítidas y contrastadas. Deberán ir con números arábigos correlativos, marcándose su propuesta de ubicación en el texto, y en hoja aparte se indicarán los datos correspondientes al pie de foto. Las imágenes se aportarán en formato JPG o TIFF (entre 300 y 600 puntos por pulgada de resolución). La revista impresa publica las fotografías en blanco y negro, pero en el sumario aparece una de referencia en color.

Las **notas al pie de página** para citas expresas, aclaración o adición de referencias deberán ir numeradas correlativamente con números arábigos. En el caso de existir un listado bibliográfico final, que es recomendable, las notas al pie pueden realizarse de forma abreviada: APELLIDOS, Nombre, Año, p. citada/s. En su defecto, en la primera cita se usará la referencia completa según las normas bibliográficas propuestas y la abreviada, en las siguientes: APELLIDOS, Nombre, Año (nº de nota con referencia completa entre paréntesis), p. citada/s

El **listado bibliográfico final** se ordenará alfabéticamente por apellidos de autores/as utilizando las siguientes normas bibliográficas (ISO 690:1987/ 690-2):

Libros

APELLIDOS, Nombre. *Título*. Lugar de publicación: Editorial o Institución, AÑO.

Catálogos de exposiciones o Actas de Congresos

APELLIDOS, Nombre del director/a (dir.) o coordinador/a (coor.) o comisario/a (com.) o primer/a firmante et al. *Ti-*

tulo de la publicación. (Celebrado en lugar y fecha de realización). Lugar de publicación: Editorial o Institución, AÑO.

Capítulos de Libros, Catálogos o Actas

APELLIDOS, Nombre. "Título del capítulo". En: APELLIDOS, Inicial del director/a (dir.) o coordinador/a (coor.) o comisario/a (com.) o primer/a firmante *et al.* *Título de la publicación.* Lugar de publicación: Editorial o Institución, AÑO, p. inicial-final.

Artículos de Revista

APELLIDOS, Nombre. "Título del artículo". *Título de Revista*, Año, vol., n.º, p. inicial-final. Si tiene DOI, se indicará su código de identificación.

Periódicos

APELLIDOS, Nombre. "Título del artículo". *Título del Periódico*, fecha, p. inicial-final.

Clásicos

AUTOR, *Título*, libro/capítulo en romanos, partes en arábigos (Datos de la traducción en su caso. Traducción de Nombre y Apellidos. Lugar: Editorial, año).

Biblia

Libro abreviado capítulo, versículo.

Referencias electrónicas de internet

APELLIDOS, Nombre. "Título del texto" (en línea). En: <dirección URL> (Fecha de consulta: d-m-a).

Grabaciones musicales o películas

APELLIDOS, Nombre del autor/a, compositor/a (comp.) o director/a (dir.). *Título de la obra, disco, película, docu-*

mental [Soporte CD, VHS, DVD, 35mm]. Lugar y producción (Duración en minutos, Intérpretes...).

Legislación

País o Comunidad Autónoma. Título. *Publicación*, fecha de publicación, número, p. inicial-final.

Cuestiones generales:

-Se evita el empleo del VVAA que genera anonimato generalizado y reiterado de autoría.

-Hasta tres autores/as, se separan por punto y coma: APELLIDOS, Nombre; APELLIDOS, Nombre; APELLIDOS, Nombre.

-Más de tres autores/as, se pone el primer/a firmante *et al.*: APELLIDOS, Nombre *et al.*

-En caso de existir director/a (dir.), coordinador/a (coor.) o comisario/a (com.) se indicará tras el nombre: APELLIDOS, Nombre (dir.).

-Si coinciden referencias del mismo AUTOR/A y mismo Año, se procederá a ordenar las referencias añadiendo al Año las letras a, b, c... AÑO a, AÑO b, AÑO c...

-En caso de varias ediciones se indica el número utilizado tras el título: X ed.

-En caso de varios volúmenes se indica el número total de volúmenes antes del lugar de publicación: X vols. y el número de volumen del capítulo referenciado antes de las páginas: vol. X, p. inicial-final.

-El autor puede ser una INSTITUCIÓN y en caso de anónimos, el lugar del autor lo ocupa la PRIMERA PALABRA del título que no sea artículo o partícula.

NOTES FOR CONTRIBUTORS AND PUBLICATION GUIDELINES

The journal *Ars Longa* accepts: 1) Unpublished research works that have not been published (either the entire work or any part thereof, irrespective of the language of publication) and are not being considered for publication elsewhere; with an advisable maximum length of 30 pages (including bibliography and appendixes) and six illustrations. 2) Reviews of books that have been recently published, with a maximum length of 2 pages and the cover image. In both cases they should be typed, in Word format, double line spaced, using 12-point Times New Roman font, with approximately 25 lines or 2,000 characters (with spaces) per page. Nonetheless, the Editorial Board of *Ars Longa* reserves the right to advise the authors to extend or shorten their manuscripts. It is understood that the opinions expressed are the sole responsibility of those who sign the text, so the journal does not assume co-responsibility.

Ars Longa accepts contributions in English, Spanish or Valencian, as long as title, abstracts and keywords in both English and Spanish are included. As an exception, the Editorial Board may authorise the publication of articles in other languages. To send originals and their subsequent revision process, the journal uses the Open Journal System (OJS) editorial management platform, with access to the magazine's website: <https://ojs.uv.es/index.php/arslonga>

The Editorial Board establishes three phases of reception: October 15th, January 15th and April 15th, which will serve in each case as the start date of the evaluation process within the journal issue being prepared, which is accepted as such by the authors in the time in which they make the shipment.

The data of the author must be indicated during the process of sending originals through the OJS and includes, in a mandatory manner, the following information: Name and surname; ORCID personal identifier (Those who lack it must register for free at <http://orcid.org>); institutional affiliation or place of work; full postal address, contact telephone number and email address; title, summary, of less than two hundred words, with the orientation of the work and main contributions, as well as the keywords with five or six associated terms, separated by bars. In the submission of the proposals, the author must respond affirmatively to all the items in the checklist for the preparation of submissions (available on the journal's website, in the "acerca de" section).

Ars Longa follows a publication manual. Among other aspects, it includes an arbitration system for the acceptance of originals by anonymous evaluation, both by evaluators and authors, by two scientific advisors, of which at least one will be external to the journal's editor department. The assignment of experts will be carried out by the Editorial Board according to the subject of study after the meeting held at the end of each reception phase. In case of disagreement between the two evaluations, a third report will be requested.

through the OJS portal, the management team of the journal will facilitate: the reception of the original and the decision adopted by the evaluators with the possible suggestions. Once admitted, the proofs of printing will be distributed for the correction of errata in a period of less than two weeks, without involving significant changes in the typographic adjustment; and finally, an original of the magazine and the reprints of their contribution, assigned with DOI number will be delivered. The publication supposes the cession of rights in favor of the editor of the magazine for the purposes of electronic reproduction and dissemination.

DELIVERY OF ORIGINALS

The manuscript that is delivered through OJS must guarantee anonymity in the blind peer evaluation process and can not be signed. The manuscript - in Word document or equivalent, never pdf - should be headed by the title, the summary and the key words, all in Spanish and English. The articles that do not strictly conform to these characteristics -as well as to the citation rules that are expressed below- will be returned to the authors for their new submission and will not be considered as introduced in the review process.

Figures and tables must be good quality, perfectly clear and high contrast, numbered consecutively with Arabic numerals, and referred in the body of the text. Captions should be typed on a separate page. Figures should be submitted as separate files as JPG or TIFF (at resolutions of 300-600 dpi) and, if appropriate, processed with Adobe Photoshop. In the journal, figures will be printed as black-and-white images, except in the table of contents, which may include some colour photographs.

Footnotes for in-text quotations, explanations or references: number consecutively with Arabic numerals. If there is a reference list at the end of the manuscript - which is recommended by *Ars Longa* -, use a shortened version of reference thus: Author's SURNAME, Author's first name(s), Year, p. 00-00. Otherwise, use a complete reference - according to the proposed referencing guidelines - the first time the source is cited, and then the shortened version in subsequent citations (with the number of footnote where is the complete reference in brackets).

The **bibliographical reference list** should be ordered alphabetically by authors' names, using the following bibliographical referencing guidelines (ISO 690:1987/690-2):

Books

Author's SURNAME, Author's first name(s). *Title in italics*. Place: Publisher or Institution, YEAR.

Exhibition Catalogues or Conference Proceedings

SURNAME, First name(s) of director (dir.), coordinator (coor.), exhibition curator (com.) or first author fol-

lowed by "et al." *Title of publication*. (Held at (place) and on (date)). Place: Publisher or Institution, YEAR.

Chapters in Books, Catalogues and Proceedings

Author's SURNAME, Author's first name(s). "Title of chapter". In: SURNAME, Initials of director/editor (dir./ed.), coordinator, exhibit coordinator (coor.) or first author followed by *et al.* *Title of publication*. Place: Publisher or Institution, YEAR, p. 00-00.

Journal Articles

Author's SURNAME, Author's first name(s). "Title of article". *Name of journal in italics*, Year, Vol., no., p. 00-00. If the article has DOI, its identification code will be included.

Periodicals

Author's SURNAME, Author's first name(s). "Title of article". *Name of periodical, date*, p. 00-00.

Classics

AUTHOR, *Title*, book/chapter in roman numerals, parts in Arabic numerals (For translations: Trans. Translator's Initials. Translator's Surname. Place: Publisher, year).

The Bible

Book abbreviated title chapter number, verse number.

Internet resources

Author's SURNAME, Author's first name(s). "Title of article".

From: <URL address> (Retrieved: dd-mm-yyyy).

Films or music recordings

SURNAME, First name(s) of the author, composer (comp.) or director (dir.). *Title of play, work, record, film*

or documentary [CD, VHS, DVD, 35mm]. Place and production (length in minutes, performers...).

Legislation

Country, State or Autonomous Community. Title. *Publication*, date of publication, no., p. 00-00.

General rules:

-The use of VV AA is avoided, because it generates widespread and repeated anonymity of authorship.

-Two or three authors: list all authors, using semicolons to separate authors' names: Author's SURNAME, Author's first name(s); Author's SURNAME, Author's first name(s); Author's SURNAME, Author's first name(s).

-More than three authors: first author's name followed by *et al.*: Author's SURNAME, Author's first name(s) *et al.*

-When applicable, use *coor.* (for coordinator) or *dir.* (for director) as abbreviations after the name: SURNAME, First name(s) (*dir.*).

-References to two or more works by the same author in a single year should be accompanied by a lower-case a, b, etc. after the year of publication... YEAR a, YEAR b, YEAR c...

-If there are several editions: indicate the edition used after the title: e.g. 3rd ed.

-Multivolume Work: indicate the number of volumes before the place of publication: X vols., and the volume number of the chapter cited, before the pages: Vol. X, p. 00-00.

-If the author is an Institution and in case of anonymous/unknown author, use the first word of the source's title (avoiding articles or particles) instead of an author's name.